

ПРОБЛЕМЫ
РАЗВИТИЯ
ЛИТЕРАТУР
европейских
социалистических
стран
после 1945 года



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

АКАДЕМИЯ НАУК ГДР
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ
РАЗВИТИЯ
ЛИТЕРАТУР
европейских
социалистических
стран
после 1945 года



МОСКВА «НАУКА» 1985

В коллективном труде, созданном советскими специалистами и учеными ГДР, в широком общественно-историческом контексте и на богатом фактическом материале просматриваются ведущие тенденции развития литератур европейских социалистических стран после 1945 года.

Книга адресована филологам и историкам.

Редколлегия

Ю. БОГДАНОВ, И. МЮНЦ-КЕНЕН,
Х. ОЛЬШОВСКИЙ,
Л. РИХТЕР, В. ХОРЕВ, С. ШЕРЛАИМОВА

От редколлегии

Изучение развития современных литератур социалистических стран является одной из актуальных проблем марксистского литературоведения и критики. После 1945 г., когда на путь социалистического строительства вслед за Советским Союзом вступила целая группа стран Центральной и Юго-Восточной Европы, создались предпосылки для принципиально новой организации литературной жизни в этих странах, начался новый этап в развитии соответствующих национальных литератур. Исследованию общих и специфических особенностей литературного процесса в Советском Союзе, Болгарии, Венгрии, ГДР, Польше, Румынии, Чехословакии и Югославии после 1945 г. и посвящена настоящая книга, подготовленная сотрудниками Института славяноведения и балканистики АН СССР и Центрального института истории литературы АН ГДР.

Принятая в книге периодизация литературного процесса основывается на периодизации социально-экономического и общественно-политического развития в рассматриваемых странах, общие черты которого в конечном счете обусловили и определенную общность в движении литературы. Поэтому представляется плодотворным — в соответствии с двумя главными историческими этапами — выделение в развитии литературы «переходного периода» и «периода построения развитого социалистического общества».

Преимущество такой периодизации, базирующейся на общ исторических предпосылках, состоит прежде всего в том, что литературные явления могут быть проанализированы и оценены в более масштабном общественно-историческом контексте, который соответствует реальным изменениям в культуре социализма, в том числе и переменам в условиях и формах общественной коммуникации. Это позволяет выявить как интернациональную сущность, так и внутреннюю противоречивость целостного процесса. Новое качество литературных явлений на этапе построения и совершенство-

вания развитого социалистического общества выступает более наглядно и ощутимо в свете диалектики продолжения и «преодоления» предыдущего периода. Происходящая дифференциация изобразительных возможностей и действительной направленности социалистической литературы органически соотносится с ее меняющейся функцией в общей развивающейся системе социализма.

Авторы книги сознавали исторически особое место во всех этих процессах, принадлежащее советской литературе. В частности, при рассмотрении ее в 1945—1960 гг. собственно художественные явления, естественно, соотносятся с иной стадией развития общественно-экономического и социального базиса, чем в странах народной демократии, лишь приступающих к закладке фундамента социализма.

На нынешней стадии разработки данной проблематики в международном масштабе авторский коллектив не ставил перед собой задачи сквозного, а тем более сколько-нибудь исчерпывающего описания огромного литературного материала, накопленного после 1945 г. В каждом из двух разделов книги в отдельных статьях, построенных на материале одной национальной литературы, делается попытка постановки и решения той или иной значимой в историко-методологическом плане проблемы. Выбор исследуемых проблем определялся исходя из специфики конкретного национально-исторического литературного процесса, понятого, однако, не в замкнуто национальном плане, а с учетом аналогичного развития других литератур. Таким образом, несмотря на известную иллюстративную выборочность проблематики и материала, в настоящем труде предлагается характеристика существенных литературных явлений, дающих в сумме конкретное представление о специфических и общих закономерностях литературного процесса как в переходный период, так и на этапе построения развитого социалистического общества.

В центре первого раздела — проблемы, связанные с выработкой новой социалистической ориентации литератур, с трактовкой роли художественного наследия и предшествующих литературных традиций (реализм, социалистический реализм, авангардизм и т. д.), с тематическим и художественным обновлением литературы и т. п. Стремясь к рассмотрению литературного процесса в контексте всего общественного развития, авторы анализируют и трудности роста социалистических литератур, проявлявшиеся как в догматических теоретических построениях, так и в схематических

тенденциях в художественной практике. Вместе с тем позиция авторского коллектива решительно противостоит нигилистическим оценкам этого периода со стороны ревизионистской и современной буржуазной критики.

Во втором разделе, главным образом на материале художественной прозы, ведущего рода литературы в этот период, анализируются новые черты литературы, прежде всего 70-х годов, обусловленные прогрессом социалистического общества, углублением его реального гуманизма. Именно в прозаических жанрах в это время повсеместно обозначилось укрепление реалистического начала в противовес иным, в том числе модернистским, тенденциям, активизировавшимся в ряде литератур в 60-е годы. В художественной практике 70-х годов с особой силой проявился принцип многообразия, творческой широты социалистического искусства, получивший новое теоретическое освещение в концепции социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни.

В работе над первой частью, написанной в основном сотрудниками Центрального института истории литературы АН ГДР, исследователи опирались на изданный ими ранее труд «Литературы европейских социалистических стран» (Берлин и Веймар, 1975), а в методологическом плане также на исследование «Литературная жизнь в ГДР. 1945—1960. Литературные концепции и читательские программы» (Берлин, 1979). Авторы второй части, написанной преимущественно сотрудниками Института славяноведения и балканистики АН СССР, исходили в своей работе из опыта, накопленного коллективом при создании таких трудов, как «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах» (Москва, 1972), «Революционные традиции социалистической литературы» (Москва, 1978) и «Новые явления в литературах европейских социалистических стран» (Москва, 1976). В книге, разумеется, учитываются и с благодарностью используются результаты литературоведческой и литературно-критической работы, проведенной и проводящейся сейчас в соответствующих социалистических странах.

Сложность проблематики, а также определенные различия в подходах, вытекающие из накопленных исследовательских традиций, обусловили дискуссионность отдельных положений, выдвигаемых в книге. Редколлегия, учитывая во многих случаях поисковый характер статей, не стремилась к полной идентификации мнений внутри авторского

коллектива. Поэтому по некоторым частным дискуссионным проблемам, связанным, например, с вопросом об использовании в современной литературе поэтической техники авангардистских течений XX века, точки зрения, отраженные в данной книге, не вполне совпадают.

Общая концепция и структура труда на всех этапах подготовки вырабатывалась совместно обоими коллективами. В труде принимают участие 9 ученых ГДР и 10 советских авторов (среди них 8 сотрудников ИСБ АН СССР, а также д. ф. н. А. Г. Бочаров из МГУ им. М. В. Ломоносова и к. ф. н. С. В. Рожновский из ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР). В соответствии с договоренностью книга издается на русском языке в Москве и немецком в Берлине, причем при подготовке обоих изданий авторы стремились учитывать интересы и специфику соответствующих читательских аудиторий, вводя те или иные уточнения в тексты своих статей. Техническая подготовка рукописи к печати для русского издания проведена О. Л. Кирилловой.

*И. Мюнц-Кёнен,
Х. Ольшовский, Л. Рихтер*

Литература переходного периода

1. К проблематике выработки исторического подхода. При изложении общей направленности данного коллективного труда уже обращалось внимание на то, что главную задачу авторы видят не столько в развернутой реконструкции фактов литературного развития, сколько в выявлении таких явлений и тенденций, взятых в национально-специфическом преломлении и интернациональных взаимосвязях, которые, исходя из перспективы 80-х годов, представляются наиболее важными и значительными. Стадиальное деление литературного процесса после 1944/45 г. на литературу «переходного периода» и литературу «периода строительства развитого социалистического общества» дает возможность преодолеть навязчивую иллюзию «вечной современности», подойти к рассмотрению обоих этапов исторически конкретно, когда первый период предстает как предпосылка последующего, а не просто как его предыстория. Последовательный учет исторической дистанции, отделяющей литературу переходного периода от нашего времени, и составляет исходный методологический принцип предпринимаемого исследования.

Разграничение литературного прошлого и настоящего, в свою очередь, предопределяет переход от литературно-критических к историко-литературным методам и критериям. «Нет сомнения в том, что история литературы не без ущерба для себя нередко проходит мимо постепенной „историзации“ литературных феноменов»¹. С превращением предмета исследования из современного в исторический тесно связан процесс обновления оценок, затрагивающий поначалу отдельные факты и явления, а затем распространяющийся на весь литературный процесс, который постепенно обнаружи-

вает внутреннюю сложность. Вот почему, несмотря на проблемно-тематические различия, присущие конкретным разделам данного труда, их объединяет общий интерес к происходящим изменениям на различных уровнях литературного процесса (произведения, авторы, течения, теории). Ясно одно, что лишь сознательная установка на последовательное применение историко-литературного подхода и соответствующих оценочных критериев позволит включиться в происходящее сегодня уточнение и обновление предшествующих аксиологических представлений о литературе переходного периода.

Это касается противоречивых оценок литературного процесса первой половины 50-х годов, в особенности острых разногласий по проблеме «реализм и авангард», хотя и несинхронно, но неизбежно возникавших в литературоведении каждой из представленных здесь стран². Это относится далее к соотношению прерывности и непрерывности в конкретном определении традиции, к проявлению такого соотношения в отдельных национальных литературах, например в развитии социального романа в Югославии или социально-психологического романа в Болгарии. При всей былой обоснованности возникновения тех или иных противоречащих друг другу точек зрения их можно попытаться сегодня привести к общему объективному знаменателю, если перестать рассматривать прошлое как настоящее и тем самым отказаться как от односторонности огульного отрицания, так и от чрезмерной защиты, не учитывающей фактор исторической дистанции. Проблема движущегося исторического контекста непосредственно связана, таким образом, с проблемой изменения оценок творчества писателей, литературных течений или традиций при включении их в историю литературы.

Показательными в этом смысле являются эстетические программы, связанные с именами Брехта, Незвала, Пшибося. Несмотря на признанные художественные достижения этих авторов, многие их поэтические концепции, имевшие стратегический характер, не нашли в то время достойного применения³. Лишь спустя годы и десятилетия они стали предметом широких дискуссий и породили размышления об иных возможностях соединения литературы и политики, искусства и масс, традиции и новаторства. Такое запаздывание в реальном разборе выдвинутых проблем было между тем использовано «леваками» из лона буржуазной культуры для прямого противопоставления социалистического литературного авангарда в качестве вечной «внутренней оппозиции» господствующему политическому строю, послужило поводом

для оценки литературного процесса в реальном социализме, исходя лишь из характера отношения к этим, задним числом идеализируемым концепциям и проектам. Не всегда сознаваемой и признаваемой ответной реакцией на это была, в свою очередь, проявившаяся в литературоведении социалистических стран тенденция к постепенной «коррекции» истории литературы, в ходе которой позиции названных писателей выдавались подчас за типичные для литературного процесса в целом, а противоречия между прежней и сегодняшней их оценками заглушевывались.

Трезвый подход к проблеме требует учета того факта, что при социализме (это относится прежде всего к сложным условиям переходного времени) литературное развитие происходило в острой борьбе противоречивых тенденций, поэтому споры и полемику, заблуждения и коррективы нужно в первую очередь соотносить с общей атмосферой напряженного, изобилующего конфликтами исторического процесса.

Это относится и к доминировавшим в тот период литературно-теоретическим концепциям. До сих пор далеко не всегда теория социалистического реализма рассматривается как историческое явление. Здесь особенно упорно держится версия о ниспровержении или защите якобы неизменной системы взглядов. Подлинного прогресса в истолковании этой сложной проблематики можно достичь только тогда, когда будут реально разграничиваться исторически следующие друг за другом этапы развития теории и различные способы ее практического применения. Критерии эстетической оценки и их трансформации объяснимы лишь из исторически меняющихся конкретных функций литературы, и теорию, следовательно, необходимо анализировать в теснейшей связи с предпосылками и результатами практики. Высшим законом всегда здесь являлась возможность использования эстетических концепций в общественной практике, которая сама еще находилась в процессе поиска и становления.

Тот факт, что программа и теория социалистического реализма занимают с началом 50-х годов доминирующее положение в целой системе литератур, не в последнюю очередь как раз и связан с тем обстоятельством, что они уже много раз оправдывали себя на деле: как организационный принцип социалистических литературных отношений в СССР и как продуктивная основа для объединения творческой интеллигенции на антифашистской платформе. Однако в первые послевоенные годы обращение к этому опыту — вследствие конкретных внутренних и внешних политических обстоятельств — происходило без того, чтобы марксистской теории

было отведено время на детальное исследование всех проблем или дана привилегия на заблуждения. Тем более необходимо как можно полнее показать взаимосвязь теории с литературной общественной практикой, освободив ее от балласта исторических наслоений и устаревших стереотипов функционирования этой связи. Последнее необходимо еще и потому, что ярые антикоммунисты в своих нападках на социалистический реализм как «официальную» теорию искусства более всего спекулируют на его трактовке, идущей главным образом из первой половины 50-х годов, тем самым как бы стремясь законсервировать тогдашние представления, приписать социалистическому реализму характер застывшей доктрины. Предпосылкой подлинно научного исследования в этой области должно стать четкое разграничение историко-функционального общественного контекста развития литературы в переходный период построения основ социализма и — соответственно — в период строительства развитого социалистического общества.

2. *К историко-литературному содержанию первого периода.* Разделение послевоенного литературного процесса на две основные фазы, соответствующие общесторической периодизации, не должно, разумеется, отождествляться с только социологическим детерминизмом. Таковую оговорку надо, вероятно, сделать, чтобы заранее парировать возможный упрек в том, что такое членение будто бы заведомо ставит литературу в простую зависимость от общественного процесса, рассматривая «историю литературы, как ответвление политической истории»⁴. К тому же при всех возможных возражениях против такой периодизации она по духу соответствует различным предложениям литературоведов социалистических стран по членению послевоенного литературного процесса на более крупные периоды, чем это было принято до сих пор. Исходя из внутренних закономерностей польской литературы, А. Лям, например, высказывается за периоды с 1940 по 1954 г. и с 1955 по 1968—1970 гг.⁵ Г. Грзалова применительно к чехословацкой литературе выступает за выделение большого периода с 1948 по 1969 г.; подобные предложения делаются и по отношению к болгарской литературе, где все больше склоняются к разделению литературного процесса на периоды с 1944 по 1956 г. и с 1956 г. до начала 70-х годов⁶.

Признание общей зависимости литературы от исторического развития само по себе не ново. В сущности в любых трактовках развития литературы после 1945 г., даже при дроблении литературного процесса на короткие, резко отли-

чающиеся друг от друга по содержанию отрезки, всегда можно почувствовать взаимосвязь отдельных этапов со спецификой становления общественно-исторической формации, причем основное внимание уделяется исследованию «роли литературы» в новых социалистических общественных условиях. Результативность такого подхода в большой степени зависит от того, как понимаются общественные условия и отношение литературы к ним, иными словами, выходят ли исследователи за рамки взгляда на литературу исключительно сквозь призму идеологии и культурной политики.

Если рассматривать литературу как фактор единого революционного процесса, то ее следует соотносить с реальным социальным движением в условиях социализма, т. е. видеть ее взаимодействие с общественной практикой. Предлагаемое укрупнение периодизации литературы, ставшее возможным после образования соответствующей дистанции от решающего исторического рубежа 1944—1945 гг., как раз и нацеливает на более точное определение общего процесса литературного развития в социалистическом обществе.

Нельзя правильно понять характер литературного процесса, выводя его либо из суммы отдельных разновеликих этапов, либо выстраивая некую механическую непрерывность без переломов и сдвигов. Против такой «внутрилитературной» периодизации можно выдвинуть целый ряд возражений.

Во-первых, периодизация последних этапов истории литературы сама по себе не может быть окончательной. Характерны в этом смысле появляющиеся предложения о перемещении границы периода, предшествующего текущему этапу развития литературы, с начала — середины 60-х на начало 70-х годов. Независимо от того, когда в данной стране было провозглашено начало построения развитого социалистического общества, причинами такой передвижки могут быть: а) несинхронность литературного и исторического процесса; б) более отчетливое проявление относительной самостоятельности литературы и искусства (а также их общественного признания) на более зрелой стадии социалистического развития; в) широкое развертывание национальных и интернациональных коммуникативных связей, специфических для социализма.

Во-вторых, недостаточность внутрилитературной периодизации обнаруживается всякий раз, когда исследователь озабочен определением функциональных рамок, выдвигаемых перед литературой этапом перехода от капитализма к социализму. Литературное развитие в это время действительно

происходило в силовом поле общественно-политических факторов — таких, как процесс становления социалистических наций, перестройка социально-экономической базы, возникновение мировой системы социализма, классовая борьба на международной арене, проявляющаяся в форме идеологического противоборства двух систем. Вот почему, сравнивая национально-литературные процессы, нельзя ограничиваться ссылками на аналогичные политико-экономические сдвиги, как бы автоматически обуславливающие идейную общность всех социалистических литератур. Решающим фактором скорее является принцип *организации связей между социальным движением и литературой*. Эти связи хотя и имеют на отдельных этапах (1944/45—1948/49—1955 годы — первая половина 60-х годов) свое специфическое наполнение, тем не менее их определяющая функция остается неизменной: речь идет об осознанном процессе социализации литературы, об освоении ею исторически конкретного, меняющегося содержания, в конечном счете о подчинении литературы задач революционного процесса. Социально-экономический переворот находит свое соответствие в материальной базе производства и распределения книжной продукции (национализация сферы распределения — издательства, библиотеки, книжная торговля); политическое руководство реализуется в деятельности культурных учреждений и организаций, в налаживании межгосударственного культурного обмена и т. д. В целом эти преобразования знаменуют отмену принципов капиталистического рынка, участие литературы и искусства в решении общеобразовательных и воспитательных задач социалистической культурной революции, приводят к формированию новых литературных отношений, однотипных и потому сопоставимых в международном масштабе.

Учитывая общие качественные характеристики общественно-литературных отношений и процессов, следует говорить о решающей значимости исторического рубежа 1944/45 г. Им открывается новый этап в международном социалистическом литературном движении. Начинается фаза, на протяжении которой происходит постепенный процесс преобразования социалистической литературы и других прогрессивных течений в литературу социалистических государств. Социалистическая литература, возникшая с рабочим движением, отныне преобразует свою главную функцию: из оппозиционной силы, противостоящей господствующей буржуазной культуре, она становится объединяющей и организующей силой новых общенациональных литературных отношений.

3. *К понятию литературы.* Методологически из всего сказанного выше вытекает необходимость выработки такого понимания литературы, в котором подразумевался бы весь комплекс новых факторов и явлений, даже в том случае, когда конкретное исследование ограничивается выборочными аспектами. В понятие «литература» органически включается вся сумма взаимосвязей, существующих между созданием, распространением и потреблением книг, тем самым в нем преломляется вся многослойность общественных отношений. Применительно к истории литературы это означает, что в ее рамки включаются не только собственно историко-литературные факты (характеристика литературных течений, генезис и развитие жанров, формирование творческих индивидуальностей, история создания произведений и т. п.), но и вся сфера многосторонних связей между литературой и реальностью. Степень воздействия этой коммуникативно-посреднической сферы на саму литературную продукцию на разных этапах истории различна. Временем наиболее интенсивного воздействия является как раз период утверждения социалистических литературных отношений. Поэтому не случайно предметом нашего исследования являются и такие детерминанты, как культурная политика, теория литературы, писательские дискуссии, литературные программы. Нашей целью является не чисто препарированная история «великих» авторов и «выдающихся» произведений, а скорее описание того, как литературное произведение становится общественным достоянием, как оно используется, какие общественные функции выполняет. Правда, в данном случае такой подход к литературе в силу недостаточной разработанности проблематики не удастся провести столь последовательно, как, например, в книге «Литературная жизнь в ГДР», уже упоминавшейся во введении «От редколлегии». Тем не менее опора на широкий культурно-политический контекст позволяет объективнее и точнее объяснить, например, важную организующую и нормообразующую роль теории социалистического реализма, а, с другой стороны, факты административного вмешательства в литературное дело, в управление процессами восприятия широкой читательской аудитории, исходя из функциональной специфики литературы переходного времени, отличающей ее от литературы последующего периода.

4. *Традиция и традиционализм.* Формирование нового отношения к литературному наследию, переоценка традиций — важнейшее явление международного порядка в литературе переходного периода. Унаследованная от прошлого

неравномерность социального, культурного, литературного и эстетического развития резко выделяется на волне революционных преобразований. Переоценка традиций, таким образом, это активный полифункциональный процесс, нацеленный на решение множества проблем и задач, в нем воплотилось стремление к повому национальному самоутверждению, потребность в обновлении исторического самосознания. Литература вновь в духе революционно-демократических и классическо-гуманистических идеалов начинает рассматриваться по преимуществу как поприще высокого гражданского служения. Наблюдается отчетливая тенденция к выстраиванию «позитивной» традиции, призванной воплощать в себе последовательное единство национальных и социальных устремлений, пародность и нравственную чистоту. Одновременно формируются представления о «негативной» традиции. Повсеместная борьба против декаданса, собирательно олицетворявшего идеологию распада, морального упадка и политической реакции, отражает усилия, направленные на создание ясного водораздела по отношению к буржуазному обществу. Стремления к четкому отграничиванию от буржуазной культуры несомненно связаны и с обстановкой «холодной войны», усилившегося противоборства двух систем.

Отношение к традиции включает в себя не только реконструкцию отношения к литературному наследию, но касается и самого становления прогрессивной традиции в процессе формирования нового исторического сознания. Составным элементом этого процесса стала в первые годы после второй мировой войны и ориентация на общедемократическую модель культуры. В сознании современников общий процесс обновления и демократизации культурной жизни ассоциировался с задачами доведения до конца буржуазно-демократической революции в целях создания необходимых условий для развертывания социалистической революции (ГДР), с абсолютизацией на определенном этапе общедемократических задач и целей (в Венгрии это нашло отражение в трактовке понятия культуры у Лукача), с представлениями о национальном возрождении в странах, испытывавших ужасы фашистской оккупации. Однако при всем разнообразии культурно-исторических предпосылок основное внимание во всех освобожденных от фашизма странах уделяется в это время распространению культуры. Миссия культурной революции поначалу, однако, нередко понималась односторонне — как чисто просветительская и воспитательная, как задача доведения до масс культурных ценностей посредством профессиональных «передатчиков культуры». В соответствии

с подобным обедненным толкованием смысла и содержания культурной революции широкое распространение получает традиционный взгляд на «культуру», как прежде всего на высокое искусство, творцы которого, в частности писатели, воспринимаются опять-таки в духе традиционных представлений, идущих из глубин XIX века, — как духовные наставники, пророки, нравственные руководители нации. Читателю в системе этих координат отводился статус пассивного объекта, и не принимались во внимание концепции, предполагавшие активность читательского восприятия. В результате возникало противоречие между стремлением к всеохватывающей политической активизации читателей с помощью доступных традиционных образцов и явно устаревшими трактовками взаимосвязи автор — читатель. Продуктивное снятие этого противоречия в первом послевоенном десятилетии, когда оно особенно резко проявлялось, не было осуществлено; следует, однако, подчеркнуть, что именно тогда были заложены основы для его последующего разрешения: практическая работа по приобщению читательских масс к книге стимулировала процесс дифференциации вкусов, восприятия литературы вообще.

Говоря об использовании литературы в целях антифашистского перевоспитания, духовного обновления, мобилизации сил на выполнение задач, нельзя абстрагироваться от атмосферы времени. Вспомним, например, что утвердившееся ныне почти хрестоматийное определение характера народно-демократической революции как единого процесса антифашистско-демократического и социалистического преобразования общества в рассматриваемый период еще далеко не было само собой разумеющимся, признанным фактом. Это относится и к функциональному контексту литературы, анализ которого требует строгого историзма с учетом, разумеется, тех изменений, которые происходят в период развитого социализма. Так, если в 50-е годы на практике доминировали представления о людях труда как творцах материальной культуры и потребителях духовных ценностей, то со временем такое понимание постепенно менялось в сторону более диалектической трактовки активности народа, творческих возможностей масс.

В тесной связи с изложенной трактовкой рассматривалась социальная задача приобщения к лучшим духовным ценностям прошлого широких слоев населения, которые до тех пор не имели доступа к произведениям высокой культуры. Популяризации и распространению литературного наследия уделялось особое внимание. Издательская политика

была сориентирована на массовое тиражирование по самым доступным ценам выдающихся национальных и зарубежных произведений; с этой целью были учреждены специальные издательские серии. Популяризация сопровождалась идейно-эстетической интерпретацией и перестройкой унаследованной иерархии ценностей. На отечественном материале, а в тех странах, где его недоставало, на образцах мировой литературы, как бы восполнявших пробелы национального культурного развития, конструировалась последовательная восходящая линия от просветителей к революционным демократам и далее к критическому реализму и социалистической литературе. Авангард, как правило, оказывался за пределами таким образом понятой традиции. Отношение к романтизму XIX в. было более сложным: из него принималось только революционное крыло и, претерпевая «реалистическое» переосмысление, он рассматривался как исторически предшествующая, низшая ступень реализма. Подобная интерпретация национальной традиции на определенном отрезке времени имела аксиологически нормативный характер: в качестве признанных художественных ценностей могли фигурировать лишь те произведения, которые включались в линию восходящего литературного развития.

В 1949—1955 гг. одновременно с переосмыслением традиций начинается процесс интенсификации культурного обмена между социалистическими странами. Результативность этого процесса во многом зависела от конкретных особенностей культурно-политической ситуации в каждой стране. Развитие культурного взаимодействия способствовало формированию интернационалистского характера социалистических национальных литератур.

Особо важное значение для всех литератур представлял опыт советской литературы, хотя то предпочтение, которое нередко отдавалось тематически актуальным, но далеко не лучшим в художественном плане произведениям, не давало возможности в должной мере использовать ее поистине богатейший потенциал: в один ряд с такими крупными именами, как М. Горький и В. Маяковский, М. Шолохов и А. Толстой, Н. Островский и А. Фадеев, ставились писатели, гораздо менее значительные, как, например, В. Ажаев и С. Бабаевский. Такой подход не только искажал представления о советской литературе, но и затруднял выработку более продуктивного отношения к национальным традициям.

В то время складывается определенная общность тем, свойственных всем литературам, прежде всего — это борьба

за мир, за социалистическое преобразование общества; наметилась близость понимания теоретических принципов социалистического реализма. В литературном процессе давали о себе знать и унифицирующие тенденции; вскоре они вызвали ответную реакцию в виде оправданного стремления к раскрытию национальных черт, которое, в свою очередь, однако, не раз выливалось впоследствии в чрезмерное подчеркивание, выпячивание собственных особенностей.

Ссылка на обусловленную временем специфику проявления прагматико-политической функции литературы в этот период может служить лишь указателем общего направления анализа. Использование мобилизующих возможностей литературы в интересах достижения определенных политических целей — это одно, а настаивание на жестких эстетических нормах, определяющих параметры создаваемой литературы, — уже нечто другое. В первом случае учитывается универсальное богатство литературного произведения и лишь в процессе общественного восприятия может быть отдано предпочтение одной из функций, действенной, в частности, в политическом смысле. Во втором — налицо тенденция к заведомому отрицанию сложного функционального состава произведения, тенденция к регламентации, к приоритетному выделению лишь одной, в данный момент нужной функции, к приспособлению произведения исключительно к потребностям дня в ущерб его эстетическому потенциалу, долговременной способности воздействия на читателя.

Активное включение литературы в процесс формирования социалистического сознания было естественно и неизбежно в эпоху революционных преобразований. Однако возможности литературы и потребности читателей понимались упрощенно, не дифференцированно. Лозунг «писать для всех» предполагал, будто бы одинаковым образом можно удовлетворить потребности всех. Специфически жанровым проблемам уделялось мало внимания. Теория «большого реализма» привела после 1948/49 г. к телеологии «больших форм»; только монументальное, широкое, эпическое считалось истинным реализмом, малые формы (рассказ, новелла) могли оправдать свое существование лишь как наброски для будущих романов. Впрочем, начиная с середины 50-х годов вновь намечается обратная тенденция. Стремление к эпичности сменяется таким видением действительности, которое все больше опирается на личный, индивидуальный опыт; предпочтение отдается небольшим, обозримым отрезкам действительности. За недооценкой последовала в некоторых случаях переоценка малых форм, что не в последнюю очередь

было связано с выработкой нового отношения к национально-литературной традиции в XX в., с изменившимся восприятием мировой литературы.

5. *Новый предмет.* Как в отношении к традиции, так и в сегодняшнем понимании предмета литературы произошли значительные изменения в оценках. Литература ведь не просто находит традицию, а выводит ее из совокупности всего наследия; точно так же и предмет литературного творчества ныне уже не отождествляется с действительностью как таковой или с «новым» как ее идеологическим концентратом. Между тем литературно-теоретическая мысль на начальном этапе социалистических преобразований часто исходила из предположения, что предмет литературы как реальный объект ее художественного отражения существует независимо от писателя, что автор приближается к «объективной реальности» как к чему-то уже заранее данному, стремясь лишь охватить и адекватно изобразить ее. Бытовало и упрощенное представление о художественном прогрессе, когда по аналогии с изменениями в экономическом базисе казалось, что литература скорее всего добьется осязаемого продвижения вперед, если свой материал и темы просто будет черпать из кипучих центров социалистического строительства, по возможности правдиво отображая действительность, в то время как суть дела заключалась в индивидуальном подходе к действительности, в отборе явлений.

При внимательном историческом рассмотрении выясняется, что многие литературные произведения, созданные в ту пору, не смогли оправдать возлагавшихся на них надежд, каким бы важным ни было освоение новых пластов жизненного материала, в том числе связанного с темой освобожденного труда. Обращение к проблематике национальной и социальной истории, к теме борьбы с фашизмом и войны приносило часто более долговечные успехи, как это продемонстрировано в данном труде на примерах болгарской, югославской литератур и прозы ГДР. Отсюда следует, что «новый предмет» не обязательно должен быть идентичным новому материалу либо иллюстрировать последние по времени идеологические тезисы. Литература сама образует свой предмет в процессе художественного осмысления тех проблем, которые более всего волнуют или, по мнению авторов, должны волновать общественное мнение.

Нередко в ходе литературного развития недостаточно освоенное прошлое становится «новым» предметом и подчас в полемической форме соопределяется с более ранней фазой своей разработки. Так, литературный предмет, кратко обо-

значаеый нами как «война и фашизм», сегодня, например, предстает иначе, чем на первом этапе своего освоения, несмотря на один и тот же исходный материал. Новые книги на эту тему оказываются часто исключительно актуальны, поскольку активно вторгаются в современное общественное сознание. Предмет социалистической литературы есть тем самым не что иное, как предмет общественного интереса, выявленный средствами литературы.

Такой взгляд отвечает общему подходу к литературе как особому способу коммуникации, тесно связанному с процессом формирования общественного сознания, общезначимых критериев и оценок.

6. *50-е годы. Проблемно-итоговое размышление.* В литературоведении и критике социалистических стран период перехода от капитализма к социализму, или период построения основ социализма, до сих пор еще нередко рассматривается сквозь призму характеристики 1949—1954 гг., т. е. конкретной фазы, отмеченной целой суммой радикальных мероприятий, в том числе попытками установления жестко функционирующих «административных» отношений между литературой и общественной практикой. С возрастанием исторической дистанции протяженность этого отрезка как бы скрадывается, однако, как и прежде, подход к нему остается перегруженным различного рода эмоциями. До сих пор литературное развитие 50-х годов чаще всего или попросту зачеркивается, или его предпочитают обходить стороной без внимательного объективного исследования. В этом смысле ни обеляющая позиция, которая пытается задним числом что-либо подправить, ни желчное попошение, подменяющее объективный анализ эмоциональностью, не в состоянии продвинуть нас вперед. Исторические условия должны быть исследованы с учетом перспективы общего процесса, нельзя допустить изолированного рассмотрения отдельных его фаз, если мы не хотим и сегодня увязнуть в бесплодной и непримиримо альтернативной предвзятости по отношению к началу либо к концу 50-х годов.

Проблема связи искусства и действительности нередко трактовалась в те годы в соответствии с распространенным тогда мироощущением, в духе которого при оценке происходящих перемен акцентировалась не идея *начала общественного развития* на принципиально новой основе, а скорее культивировались представления, что новое *состояние общества*, достойное человека, уже достигнуто. Опыт революции как стремительного переворота способствовал выдвиганию на первый план динамического момента, как бы вобрав в се-

бя историческую перспективу социализма. Новое состояние доказывало свои преимущества в первую очередь в историческом сопоставлении с преодоленной капиталистической формацией, так что противоречия развития почти не воспринимались как *собственные* противоречия. Недооценке внутренних противоречий в условиях начального этапа строительства социализма соответствовал в области эстетики тезис о бесконфликтности.

Отчетливо различимый в исторической перспективе недифференцированный подход к проблематике взаимосвязей искусства и действительности опирался на механистический детерминизм и волюнтаристски толкуемое положение об относительном отставании сознания от бытия, от материальной сферы жизни. Вульгаризаторская практика его применения обрекала художественное сознание на роль заведомого аутсайдера по отношению к реальности, пренебрегала важной для диалектического мышления категорией возможного. Литературе предписывалось отображать новую действительность, помимо всего прочего, и для того, чтобы самой становиться новой, подниматься, так сказать, на соответствующую историческую высоту. Парадоксальным следствием из этой системы рассуждений явилась волюнтаристская трактовка роли мировоззренческого фактора: передовое сознание как бы гарантировало автору достижение художественного успеха, независимо от избранного предмета и индивидуальных творческих возможностей. Тем самым создавался простор и для таких «художественных» решений, при которых желаемое выдавалось за картину реальной действительности.

Для того чтобы адекватно оценить сложнейшую проблематику данного этапа, разобраться в том, что имело позитивную значимость, было подлинным решением, а что было ошибкой, что преодолевалось впоследствии, а что оставалось, необходимо полностью освободиться от привычки к изолированному рассмотрению отдельных фаз единого процесса. Многочисленные продуктивные начинания так же, как и заблуждения, всевозможные перегибы, искривления и отступления, лишь будучи рассмотрены в совокупности всего периода, с позиций сегодняшнего дня, смогут получить верную историческую оценку. Таким образом, речь должна идти не о сглаживании реальной противопоставленности отдельных этапов, но о том, чтобы раскрыть, сделать более зримыми существующие между ними, отнюдь не очевидные связи, не поддаваясь, разумеется, заманчивому искушению нарисовать картину перманентно восходящего, прямолинейного

развития. Ведь непрерывность включает в себя, даже предполагает относительную прерывность, когда отдельные звенья процесса соотносятся друг с другом как пароль и отзыв, проект и его осуществление или выбраковка на практике. Оценивая литературный процесс 50-х годов, нельзя обойтись без выяснения его функционального смысла, хотя нельзя и ограничиваться только этим. Следует обратиться к самим произведениям, чтобы сравнить литературную продукцию и ее реальное восприятие с программными установками и возлагаемыми на них ожиданиями.

Для определения того, что в период перехода от капитализма к социализму можно считать действительно новым и прогрессивным в литературе, необходимо решительно преодолеть остаточную инерцию антидиалектического отождествления исторически нового и художественно нового. Если взять для примера первые попытки литературного изображения социальной действительности, находящейся в процессе коренных перемен, в производственных романах и пьесах, в песнях и репортажах о новых стройках, то окажется, что качество художественного освоения предмета часто не соответствует историческому величию практических свершений. Неуместное или бездумно форсированное пользование традиционными образцами, тяготение к упрощенным, рассчитанным на облегченное восприятие, литературным структурам — все это лишний раз сигнализирует о необязательности прямого совпадения социальной и художественной прогрессивности. Исторически накопленный богатейший арсенал литературно-художественной техники использовался по преимуществу лишь в той степени, насколько те или иные средства художественной изобразительности «подходили» для создания произведений, нацеленных на скорейшее решение неотложных практических задач и рассчитанных на максимально широкую аудиторию. Впрочем, грубые издержки подобных усилий уже в то время были отмечены и теоретически осмыслены видными деятелями социалистического искусства.

Г. Эйслер, анализируя социально-коммуникативную функцию художественной культуры в эпоху крупнейших общественных сдвигов, обратил внимание на характерное явление, которое он определил как «акт отступления»⁷. Художники временно как бы отказываются от исторически достигнутого уровня эстетической коммуникации, от глубоко дифференцированных средств художественного выражения в пользу сравнительно упрощенных построений. Природа

отмеченного явления станет более понятной, если вспомнить о том, что разработка художественной техники происходила в конкретных условиях классового общества, порождавших оранжерейную замкнутость, кастовую изолированность художественной продукции, углублявших пропасть между искусством и народом. Напротив, в молодом социалистическом обществе вся масса трудящихся мыслится адресатом и участником художественной культуры, иными словами, социальным прогрессом вводится новый субъект художественного восприятия. С учетом этих реальных сложностей Эйслер делает вывод, что в искусстве движение вперед и временный отход назад нередко совершаются одновременно, представляя единый процесс, и что только истории под силу постепенно привести в соответствие политический и эстетический, культурный и мировоззренческий прогресс. На место односторонне негативного «отступления», характерного для позднебуржуазного искусства, заклеившего бывшие позитивные идеалы как иллюзию, Эйслер выдвигает идею «отрицания отрицания» как цель такого искусства, которое, пользуясь выражением Т. Манна из романа «Доктор Фаустус», смогло бы стать с народом на «ты». Правда, одного желания тут явно недостаточно, необходимы соответствующие предпосылки.

Осознание исторической неравномерности общественного и художественного прогресса дает нам возможность исторически справедливо отнестись к литературному и художественному развитию в период закладки фундамента социалистического общества, чтобы за анализом присущих этому времени сложностей и противоречий не утратить перспективу дальнейшего движения вперед.

Примечания

¹ Krauss W. Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag.— In: Zur Dichtungsgeschichte der romanischen Völker. Leipzig, 1965, S. 30.

² См.: Bakoš M. O literárnej avantgarde.— In: Studie a dokumenty. Bratislava, 1966; Illés L. Sozialistische Literatur und Avantgarde.— Acta litteraria Academiae Scientiarum ungaricae, 1970, N 12; Künstlerische Avantgarde: Annäherungen an ein un abgeschlossenes Kapitel. B., 1979.

³ Ср.: Mittenzwei W. Der Realismus-Streit um Brecht: Grundriß der Brecht-Rezeption in der DDR, 1945—1975. B., 1978; Šmatlák S. Dreißig Jahre slowakischer sozialistischer Literaturentwicklung (1945—1975).— Weimarer Beiträge, 1976, N 10.

⁴ Schlenstedt D. Literatur der DDR im Spiegel ihrer Literaturgeschichte.— Weimarer Beiträge, 1980, N 2.

⁵ Lam A. Z problemów periodyczacji nowszej literatury pols-

kiej.— Miesięcznik Literacki, 1975, N 12.

⁶ См.: Очерци по история на българската литература след девети септември 1944 година: В две книги. София, 1979—1980.

⁷ Eisler H. Gespräche mit Hans Bunge. Leipzig, 1975; *Idem.* Notizen zu Dr. Faustus.— In: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Leipzig, 1973.



А. Хирше

Советская литература первого послевоенного этапа

Советская литература 1945—1954 гг. совпадает по времени с окончанием Великой Отечественной войны и началом построения развитого социалистического общества в Советском Союзе. В современной историографии этот этап характеризуется как часть периода борьбы за полную и окончательную победу социализма (1938—1958), который следует за переходным периодом от капитализма к социализму (1917—1937).

При рассмотрении литературы названного этапа необходимо учитывать различие исторического развития в Советском Союзе и странах народной демократии, так как после 1945 г. советские писатели были свидетелями процессов, начавшихся еще до войны и связанных с весьма продвинутым развитием общества. В художественной литературе и вообще в литературной жизни 1945—1954 гг. заметны усилия придерживаться прежних эстетических концепций, главным образом восходящих к 30-м годам. Но сразу же следует отметить, что в результате изменения исторической ситуации и общественного сознания эти концепции тоже претерпели изменения. На наш взгляд, эти изменения, как и вообще внутренняя динамика развития литературы того времени, еще недостаточно исследованы. Многие из того, что нашло завершение в 50-е или даже только в 70-е годы, начинается или по крайней мере имеет свои глубокие корни как раз в самом начале послевоенного периода.

На этом мы еще остановимся подробнее, сейчас же — пока в качестве гипотезы — отметим, что первый послевоенный этап в советской литературе характеризуется сменой литературных явлений, присущих ранней фазе социализма, эсте-

тическими формами, типичными для развитых социалистических отношений. Методологический подход к научному анализу литературы послевоенных лет, который до сих пор обычно применялся в историко-литературных исследованиях, не дает возможности в полном объеме раскрыть сложную диалектику достижений и трудностей этого периода. Даже если мы, не впадая в сенсационную драматизацию отдельных моментов, будем объективно описывать литературный процесс, выделяя наиболее значительные произведения, а потом отметим некоторые догматические представления литературной теории, связанные с культом личности, мы все равно рискуем допустить недооценку либо сглаживание острых проблем. Ни то, ни другое не может нас удовлетворить, ибо речь идет об определенном историческом этапе длительного периода реального социализма, понимание которого во всей его сложности — необходимая предпосылка нашего сегодняшнего процесса самосознания.

По-видимому, следует попытаться найти другой подход к решению данной задачи: не рассматривать явления изолированно, а попытаться реконструировать весь сложный комплекс проблем литературного процесса, не упуская при этом из вида специфики отдельных его компонентов. Предлагаемая нами статья — попытка предложить новый подход к оценке данного исторического периода.

Сама литература должна дать ключ к ее глубокому пониманию: в ее произведениях, литературных программах, критике и теории находят отражение достижения и проблемы соответствующего общественно-исторического этапа. Продуктивное и непродуктивное, обращенное к реальности и построенное на основе сугубо субъективных представлений переплетается во многих произведениях и теориях, находя в них то более, то менее сильное выражение. В литературе и критике тех лет можно выделить целый ряд характерных общих черт, начиная с подчеркнутого оптимизма и пафоса. Далеко не все легко объяснить с позиций наших дней, например сравнительно быстрое отеснение военной тематики темами строительства, подчас некую неуверенность отдельных писателей в раскрытии современных конфликтов и противоречий, чрезмерное подчеркивание идеологически-воспитательной функции литературы и т. п.

Когда оптимизм переходит в лакировку, когда недостаточно глубокий анализ противоречивого развития перерастает в бесконфликтность — все это очень сложные вопросы, к которым необходимо подходить без упрощений и схема-

тизма. За литературными явлениями следует видеть весь комплекс объективных условий, к которым надо отнести и духовный опыт, настроения, эмоции общества.

Доминирующим моментом послевоенного этапа несомненно было дальнейшее укрепление социалистического строя — как его экономического базиса, так и идеологической надстройки. Необходимо учесть, что Советский Союз из трех десятилетий своего существования вынужден был почти целое десятилетие вести тяжелейшие войны. Первостепенным делом была и борьба за мир, проходившая в условиях «холодной» войны и империалистической атомной угрозы. Общая ситуация тех лет определялась еще и состоянием перехода страны от войны к миру, и потребностью осмыслить во всех последствиях новую международную ситуацию, в том числе связанную с возникновением новых социалистических стран в Европе и Азии.

После 1945 г. советские писатели и их читатели находятся под восторженным впечатлением победы над фашизмом, которое сливается с болью о высоких жертвах, которыми эта победа оплачена. Они становятся очевидцами огромного роста влияния Советского Союза на международной политической арене, видят в своей стране мировую социалистическую державу. Писатели, по крайней мере в 1945—1947 гг., не сразу оказываются в состоянии осознать отход бывших западных союзников СССР от союзнической политики, их переход на антисоветский курс «холодной» войны. Едва ли можно предположить, что основная масса советского народа в первом взрыве американской атомной бомбы, произошедшем спустя несколько дней после того, как союзники в Потсдаме согласовали совместную послевоенную политику, сразу же увидела то, чем это было в действительности: новую угрозу своей стране, вынесшей самые тяжелые испытания в кровопролитной войне.

Насколько реальной для Советского Союза была тогда угроза атомной бомбы, видно, например, из материалов Всемирного конгресса мира в Варшаве в ноябре 1950 г. В своей речи И. Эренбург подробно остановился на этом вопросе. Он приводил мнения американских политиков: «Будет сброшена не только одна бомба, а целый поток бомб. У нас имеются по крайней мере 250 бомб и сотни возможностей добраться до России» (Д. Уэлш, член конгресса). Или: «Мы должны в течение первых трех недель разрушить все оборонительные центры Советского Союза» (Д. Кеннон, член конгресса)¹. Как свидетельствуют приведенные в этой речи Эренбурга факты, министр обороны США летом 1950 г. подтвер-

дил, что он уже в 1947 г. советовал президенту Трумэну сбросить атомную бомбу на Советский Союз.

КПСС должна была быстро и последовательно провести необходимую перестройку в области идеологического воспитания. В области культурной политики это нашло отражение прежде всего в решениях ЦК ВКП(б) 1946—1948 гг. В них нет прямых ссылок на создавшееся международное положение, — в опосредованной форме изменившаяся ситуация отражена в острой критике буржуазной культуры; эту резкость следует оцепивать с непререкаемым учетом реальных политических процессов тех лет. Проблема четкого отмежевания социалистической культуры от буржуазной была в той обстановке прежде всего проблемой политической. Эти решения имели большое значение для дальнейшего развития советского искусства, вместе с тем в них содержались и отдельные односторонние оценки некоторых видных деятелей советской культуры, которые впоследствии были скорректированы².

Для понимания советского литературного развития после 1945 г. важно принять во внимание факт осознания писателями и читателями новой исторической реальности существования целого ряда стран, которые вступили на социалистический путь. Однако было бы ошибочным слишком рано предполагать наличие такого сознания, ибо в первые годы после 1945 г. в некоторых из этих стран вопрос о социалистическом устройстве еще не был окончательно решен. Советский Союз после окончания войны отнюдь не был в изоляции, однако, прежде чем возник прочный союз со странами народной демократии, должны были пройти годы. В первое послевоенное время доминирующим было чувство, что Советское государство должно опираться прежде всего на свои собственные силы, чувство, которое возросло в связи с быстрым поворотом прежних союзников к политике «холодной» войны.

Вполне понятно, что в этих обстоятельствах партийные решения старались направлять внимание советских писателей на процесс социалистического развития в собственной стране и требовали от них убедительного показа преимуществ социализма, растущей стабилизации, которая очень скоро была достигнута, несмотря на тяжелые последствия войны. В известной степени такая нацеленность отвечала и реальным настроениям народных масс: психологически вполне объяснимо, что после огромного напряжения сил в годы войны все, даже самые большие, трудности в мире представлялись легко преодолимыми.

В советской литературе еще в 60—70-е годы, например в романе Ф. Абрамова «Две зимы, три лета», в котором действительность представлена отнюдь не в приукрашенном виде, отразилось это общее настроение поворота от войны к миру. Многие романы послевоенного времени нельзя упрекнуть в том, что они обходят острые проблемы, однако бросается в глаза, что изображаемые ими трудности решаются слишком легко. Позже критика характеризовала подобные романы такими определениями, как «лакировка». Зачастую это соответствовало действительности, однако с позиции сегодняшнего дня, учитывая общую ситуацию, объективные политические требования, а также настроения и ожидания читателей, следует более осторожно подходить к данной проблеме не ради оправдания тех или иных явлений, а для того, чтобы дать им объективную научную оценку.

Между развитием общественно-политической теории и развитием литературы нет прямой связи, одна область в деле интерпретации действительности может опережать другую, но все же нельзя не признать, что недостаточно глубокая разработка в философии тех лет проблемы внутренних противоречий социализма, стимулирующих его развитие после переходного периода, негативно сказывалась и на литературе и на критике. Более глубокое идеологическое осмысление этой проблемы в последующие годы активизировал накопленный практический опыт. Этот процесс был особенно интенсивным в общественных науках в 50—60-е годы.

Наряду с важными общественными факторами литература, как уже упоминалось, испытывала на себе влияние тех художественных теорий и моделей 20-х годов, и особенно 30-х годов, которые в эстетическом плане наиболее соответствовали послевоенным задачам дальнейшего строительства социализма. Продуктивными в литературе по-прежнему оставались три модели: героический тип, который создал Н. Островский в романе о Павле Корчагине; так называемый производственный роман, рожденный в творчестве Катаева, Эренбурга, Малышкина, Паустовского, Леонова, Крымова и др.; и, наконец, крупные произведения, в которых охватывается целая историческая эпоха, романы-эпопеи М. Горького, М. Шолохова и А. Толстого. Освоение и дальнейшее развитие этих моделей протекало по-разному, на чем мы и хотели бы остановиться подробнее.

Лучшими произведениями, идущими в русле романа Н. Островского, являются, без сомнения, «Молодая гвардия» (1945) А. Фадеева и «Повесть о настоящем человеке» (1946)

Б. Полевого. Фадеев вынужден был отказаться от структурной организации романа вокруг одного главного героя, ибо сам материал требовал от него показа героя коллективного. Он решил эту проблему, поставив в центр многопланового романа несколько главных героев, хотя вполне сознавал всю сложность художественного воплощения такого замысла.

Имелись и неудачные попытки использования «корчагинской модели». Так, возможно, что и Тутаринов из романа «Кавалер Золотой Звезды» (1947—1948) С. Бабаевского был одной из таких попыток. Но в целом плодотворная сила созданной Островским концепции героического характера сохранилась вплоть до наших дней. Вместе с тем с Андреем Соколовым из рассказа М. Шолохова «Судьба человека» (1956) в литературу пришло другое понимание героя — не патетическое, а подчеркнуто будничное, тонко учитывающее сложность человеческой психики и воздействия на нее обстоятельств. И Островский, и Шолохов стремились показать величие так называемого простого человека. Но если у Островского крупным планом показано исключительное, то Шолохов больше подчеркивает нормальное, обычное в его диалектической взаимосвязи с огромными внутренними потенциями, проявляющимися в исключительных обстоятельствах. При этом для нас важно уяснить, что позиция Шолохова — при всей ее оригинальности — уже была подготовлена некоторыми значительными литературными явлениями послевоенных лет. Об этом свидетельствует возникшее вскоре после окончания войны стихотворение Исаковского «Враги сожгли родную хату» (1946). Солдат, возвращающийся домой, находит могильный холм, под которым покоится его жена, и поминает ее по народному обычаю:

И пил солдат из медной кружки
Вино с печалью пополам.

О солдате, который «три державы покорил», на чьей груди сверкает медаль за взятие Будапешта, Исаковский говорит:

Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?

Едва ли какому-либо другому поэту удалось тогда так лаконично и точно выразить чувства простого человека, как это сделал Исаковский, который еще в конце 30-х годов создал стихотворение «Катюша», ставшее одной из популярнейших песен советской эпохи. Содержанию и тональности стихотворения о солдате, чей дом и семья были разрушены врагом, солдате-победителе и в то же время несчастном, соответству-

ет основная линия шолоховской повести «Судьба человека», хотя здесь следует говорить не столько о прямой связи с произведением Исаковского, сколько об общих чертах отношения к действительности этих двух художников. Нечто похожее мы находим и в краткой речи А. Твардовского, которую он произнес 19 мая 1945 г. на заседании правления Союза писателей. Он говорил здесь о высоком самосознании советского человека, который прошел путь от Волги до Берлина, подчеркивал, что война и радость победы духовно подняла людей, но вместе с тем напоминал, что война явилась причиной и невосполнимых потерь³.

Иным по проблематике, но сходным по глубине и дифференцированности изображения человеческого характера является рассказ А. Платонова «Возвращение» (1946). Здесь речь идет о встрече после войны людей тыла и фронтовиков. Каждый из этих человеческих коллективов имеет свою специфику, и их соприкосновение не может не породить некоторые конфликты и проблемы. Возвращение солдата, даже если оно внешне благополучно (он цел и невредим, находит дом и семью), не может произойти так, будто со времени его ухода на фронт ничего не изменилось.

В этом коротком прозаическом произведении Платонов предвосхитил много из того, что только спустя десятилетия найдет в литературе свое полное раскрытие: общность солдат, сражающихся на фронте, представляет собой нечто единственное в своем роде, неповторимое в иных условиях — именно под таким углом зрения эта проблематика много позже появится в творчестве Бакланова и Бондарева. С другой стороны, — тихий, повседневный героизм в тылу; мы вновь встретим его в русской «деревенской» прозе Абрамова, Белова, Распутина.

Настроения, ожидания и тяжелые, болезненные проблемы, нашедшие мастерское выражение в творчестве Исаковского, Твардовского и Платонова, по многим причинам не были сразу подхвачены и продолжены другими. Очевидно, что угроза новой войны и новая политико-идеологическая ориентация, возникшая под давлением международной обстановки, ограничивали такую возможность. Продолжение упомянутой традиции в литературе было тесно связано с дальнейшим развитием и укреплением как внутренних, так и внешних позиций социализма, его растущей суверенности и независимости. Богатая и многообразная литературная программа развитого социалистического общества возникла не на голом месте, а имела свои корни в предшествующих фазах литературного процесса.

Возвращаясь к сказанному выше, следует отметить, что с появлением шолоховской «Судьбы человека» тип героя, восходящий к Островскому, не покинул советскую литературу, он лишь перестал быть в ней наиболее распространенным. Однако это не умаляет по-прежнему сильное воздействие подобных образов.

Другой плодотворной литературной традицией 30-х годов, которая после 1945 г. пережила актуализацию и с которой были связаны основные культурно-идеологические решения партии от 1946 г., были так называемые производственные романы. Речь идет о концепции, которая органически соединяла историческую хронику с требованием оперативной действительности литературы, сознание всемирно-исторического значения повседневного труда с убеждением в возможности относительно быстро изменить внешние обстоятельства и характеры людей. Пафос этих произведений основывался на историческом опыте первых пятилеток, который не имел себе равных с точки зрения подлинного взлета производительности труда, борьбы миллионных масс за индустриализацию страны, быстрой перемены условий жизни и поведения людей. Массовый героизм в труде, колоссальная отдача и всеобщее стремление к овладению производственной техникой порождали уверенность, что отныне все должно идти быстрее и легче, в том числе и перевоспитание человека. Это чувство было усилено победой над фашизмом. Однако на практике подчас оказывалось, что такая излишняя уверенность мешает писателям трезво оценить сложность процесса социалистической перестройки всего образа жизни.

Продолжение традиции романов 30-х годов также не могло быть абсолютно гладким и беспроблемным, ибо позади лежали трудные военные испытания, перестройка всего образа мышления и творчества в соответствии с целями вооруженной борьбы. Периодическая печать 1945/46 г. называет две основные темы в литературе: только что пережитые годы войны и дальнейшее строительство социализма. Нет сомнения и в том, что партийные решения 1946 г. в значительной мере способствовали обращению писателей к самым современным проблемам.

Начиная с 1947 г., примерно с романа П. Павленко «Счастье», в литературу входит изображение жизни в тылу во время войны и деятельности по восстановлению народного хозяйства в послевоенные годы: В. Панова создает свою «Кружилуху» (1947), В. Ажаев — «Далеко от Москвы» (1948), Е. Мальцев — «От всего сердца» (1948). В 1949 г. выходит еще один роман В. Пановой «Светлый берег», за-

тем — «Жатва» Г. Николаевой (1950). Почти во всех этих романах трудности строительства предстают легко преодолимыми, исключение составляет, может быть, только книга В. Ажаева. Но всего лишь немногим позже В. Овечкин в своих первых очерках о жизни колхозной деревни (1952) подходит к объективному изображению действительно острых и насущных проблем, выступив тем самым предвестником нового периода в советском литературном развитии.

«Производственные романы» 30-х годов были близки к проблематике своего времени не только по своему воспитательному замыслу, но и по материалу. Авторы «производственных романов» послевоенного периода зачастую понимали воспитательную функцию литературы иначе: желание изменений подчас вытесняло изображение реальных процессов, то, что должно было быть изменено в обществе, в том числе и с помощью литературы, в художественном произведении представало уже преодоленным или легко преодолимым. Казалось логически ясным: если советский человек вернулся с ужаснейшей войны Героем Советского Союза, кавалером Золотой Звезды, то почему бы в мирных условиях, в собственной стране, среди родного окружения ему не справиться быстро с любой трудностью? Сегодня обманчивая легкость такого подхода для всех очевидна, в то время, однако, потребовалось немало разочарований и горького опыта, чтобы это постичь.

В литературе тех лет часто встречался сюжет о возвращающемся домой солдате, который завоевал себе право на отдых, однако дома все оказывается не легким и не простым. Об этом рассказывает, например, роман «Счастье» П. Павленко. Инвалид войны, полковник Воропаев, после войны хочет осесть в Крыму, но он находит свое счастье не в отдыхе, хотя и заслуженном, а в неустанном труде на благо колхозников из окрестных деревень. Диалектика жизни в романе Павленко не декларируется, а изображается, хотя ощущения, которые испытывает Воропаев после встречи со Сталиным, кажутся нам сегодня не совсем органически входящими в ткань романа. Однако было бы неверно оценивать эту сцену только с сегодняшних позиций. Сталин был для Павленко, как и для многих людей в то время, в известной мере символом победы над фашизмом. Но если это было данью времени, то иного характера — представление Павленко о герое: в воропаевской заботе о каждом отдельном человеке уже намечается то, что найдет свое полное воплощение в советской литературе второй половины 50-х годов. Здесь

в центре уже был вопрос об истинном смысле социалистического общественного развития, о том, что способствует творческому раскрытию возможностей каждого индивидуума. Создавая благоприятные условия для других, Воропаев и сам в своем совершенствовании подвигается вперед. Счастье не является идеальным состоянием, а понимается как процесс становления.

Отмечая многие достоинства романа «Счастье», надо признать, что в целом в художественном освоении послевоенных проблем Павленко не идет дальше других современных авторов. То же самое можно сказать и о «Жатве» Г. Николаевой. Этот многообещающий по своей образной системе роман охватывает широкий круг проблем того времени, но и ему недостает глубины. Солдат Василий Бортников по возвращении домой узнает, что его жена Авдотья, считая его погибшим, стала женой другого. Личный конфликт (Степан — Авдотья — Василий) находит в романе углубленное художественное раскрытие. Все же остальное решается относительно просто. Например, в книге говорится об острой нехватке мужских рабочих рук, о множестве вдов и сирот, однако трагические моменты изображены далеко не во всей их остроте. Автор упоминает об отсутствии техники, недостатке семян, однако читатель не видит порожденных этим бедствий и нужды. Ни Василий Бортников, ни его жена, психологическое состояние которых автор изображает наиболее полно, не показаны вне сферы личных взаимоотношений с той же убедительностью. Это относится и к другим действующим лицам.

Если сравнить «деревенскую» прозу 70-х годов и современную литературу о войне с романами, написанными в послевоенное время, то нельзя не почувствовать известную сдержанность большинства тогдашних произведений по отношению ко всему, что связано с воспоминаниями о войне, которая закончилась всего два-три года назад. Военные впечатления слабы, мимолетны или отсутствуют вовсе. О причинах этого явления уже говорилось: многие писатели в своем художественном мировосприятии исходили не из реальной действительности, а из желаемого. Однако это не значит, что П. Павленко, В. Панова, Е. Мальцев, Г. Николаева или С. Бабаевский не имели представления о действительном положении вещей в различных областях жизни. Суть вопроса заключалась в том, что в то время в теории переоценивалась возможность непосредственного влияния литературы на жизнь. Так, А. А. Жданов в своей речи, обращен-

ной к писателям и посвященной политико-идеологическим проблемам в области литературы, отмечал: «Народ рассматривает литературу как свое собственное дело. Поэтому каждое *удавшееся произведение* можно сравнить с *выигранным сражением* или с большой победой на хозяйственном фронте». Такой способ формулирования мысли обнаруживает не только близость к событиям войны, но и переоценку общественного воздействия литературного произведения. Это имело свои объективные основания в позитивном опыте 30-х годов и периода войны. Длительное время все силы, включая литературу, были сосредоточены в одном направлении: надо было одержать победу над врагом. Однако то, что было верно для литературы военных лет, не могло иметь универсального значения в другой обстановке.

Модель «производственного романа» 30-х годов оставалась во многих отношениях плодотворной, но вместе с тем она постоянно пуждалась в повой модификации, ибо между временем ее возникновения и 1945 годом лежал принципиальный рубеж. После войны создалась новая общественно-политическая ситуация и литературе необходим был новый подход к действительности. Вслед за очерками о деревне (В. Овечкин, Г. Троепольский, В. Тендряков) Д. Гранин создал в 1954 г. роман с символическим названием «Искатели». Сделав героем своего произведения научно-техническую интеллигенцию, мир науки вообще, автор тем самым подчеркнул возрастающее значение этой сферы для развития социализма. Социалистическая общественная практика изображена здесь в плане выявления принципиальных позиций, смысл которых, как и прежде, состоял в достижении высокой производительности труда, однако Гранин показывает, что сосуществование различных человеческих характеров, интересов и страстей может приводить к серьезным конфликтам и что раскрытие человеческой индивидуальности является целью (и сложной проблемой) общественного развития.

В послевоенной литературе предпринимались попытки создать и такой тип романа, в котором основные стороны общественного прогресса раскрывались бы на примере отдельной человеческой судьбы. Мы имеем в виду в первую очередь произведения Беры Пановой, которые нередко вызвали дискуссии. Эта талантливая писательница обычно избегала ставить в центр романа одного главного героя. Как правило, она выступает с ансамблем равноправных героев, чьи общественные взаимоотношения показаны в их повсе-

дневной самореализации, в том числе в личной сфере. Панова не акцентирует воспитательную функцию произведения. Она просто рисует поведение людей, не всегда, кстати, безупречное, и доверяет умению читателя самому дать правильную оценку нравственным нормам, доверяет его способности глубоко проникать в сущность проблем. Можно сказать, что в произведениях Пановой 40-х годов формируется художественная манера, которая в 60-е и 70-е годы становится весьма распространенной.

Книга Пановой «Спутники» (1946) была в свое время литературной сенсацией. Ее героев отличали не большие деяния, а тихий повседневный героизм, их объединяли не искусственные конструкции сюжета, а простое пребывание в санитарном поезде. Здесь не было крупных событий, но существовали будничные заботы и трения, человеческие слабости, не затушевывались и неприятные стороны. Многие главы романа названы просто по именам — Данилов, Лена, доктор Белов и т. д.

Вера Панова — в отличие от Г. Николаевой, Е. Мальцева, С. Бабаевского и даже старшего по возрасту П. Павленко — имела за спиной более чем 20-летний стаж журналистской и писательской практики, кроме того, книжное издание «Спутников» было уже «второй ступенью» первоначально журналистски обработанного материала. Дальнейшие произведения Пановой, встречавшиеся с неизменным интересом, показали, что успех «Спутников» не был случайным. Здесь можно говорить о зарождении новой продуктивной литературной концепции, значение которой, как нам кажется, еще недостаточно теоретически осмыслено и имеет отношение не только к творчеству Пановой.

Панова применила принцип ансамбля слабо между собой соединенных и равноценных по своей значимости героев. Позднее советские писатели различной творческой индивидуальности освоили эту модель построения прозы и успешно с ней экспериментировали. Солоухин, например, в «Капле росы» (1960) преследует сходную цель. Он как бы размыкает законченность эпической формы и поочередно показывает все семьи родного села Оленино в их неповторимом своеобразии и в повседневности их быта.

Следующий роман Пановой, «Кружилиха» (1947), так же, как и «Спутники», был большим творческим успехом писательницы и вызвал многочисленные дискуссии и споры. Главный упрек, который высказывался в адрес романа, заключался в том, будто писательница остановилась перед

заводскими воротами, показала рабочих только в их личной жизни, в их отношениях друг к другу, вне производственной сферы. Ее кажущаяся беспристрастная, «констатирующая» манера изображения также натолкнулась на некоторое непонимание критики. Однако, несмотря на это, интерес к ее пластичным образам, созданным несколькими точными штрихами, к их простоте, за которой скрывается человеческое величие, был весьма значителен. Следует заметить, что бурные дебаты вокруг обоих романов не явились препятствием для награждения писательницы Государственной премией, а также и то, что после ее награждения эти споры не прекратились. Этот факт еще раз предостерегает нас против упрощенной, механистической оценки послевоенного литературного развития.

Рассказ «Сережа» (1955) и в особенности его экранизация принесли Вере Пановой мировое признание. Ее глубокое проникновение в психологию людей, ее тонкое понимание мира детей открыли для читателей область большой общественной и общечеловеческой значимости.

Говоря о литературных моделях 30-х годов, продолжавших оставаться продуктивными, мы упоминали о попытках дать художественную картину целой эпохи, об опыте создания широкой панорамы века в романах-эпопеях. Исследователи неоднократно указывали, сколь живой литературной современностью были некоторые из этих значительных произведений в послевоенные годы: ведь четвертый, неоконченный том горьковской «Жизни Клима Самгина» выходит в свет только в 1953 г., последняя книга М. Шолохова «Тихий Дон» была завершена незадолго до начала войны (1940), «Хмурое утро» А. Толстого, третья часть его романа «Хождение по мукам», было напечатано в первый год войны. Их воздействие как новых произведений и в то же время как традиции ранних десятилетий было тем более велико, что оно подкреплялось дискуссией о реализме 30-х годов, особенно концепцией реализма Д. Лукача, которая выдвигала как образец большой социальной роман французской и русской литературы XIX столетия. К этому надо добавить продуктивность дальнейшей разработки традиций русской стихотворной поэмы, культивировавшейся со времен Пушкина и пережившей в советский период новый ренессанс в произведениях Маяковского, Блока, Заболоцкого, Пастернака, Тихонова и Твардовского. Не удивительно, что уже во время войны и особенно в послевоенный период многие писатели работали над крупными произведениями, которые должны

были изобразить поворотные моменты в жизни страны, прежде всего Октябрьскую революцию и ее предысторию, гражданскую войну, годы строительства, Великую Отечественную войну. В этих произведениях охватывались большие временные пласты.

Так, В. Луговской работал над поэмой «Середина века» с 1942 по 1956 г., А. Ахматова — над «Поэмой без героя» с 1940 по 1963 г., А. Твардовский начал «За далью даль» в 1950 г., а закончил ее в 1960 г. К. Федин опубликовал «Первые радости» (1945) и «Необыкновенное лето» (1948), И. Эренбург три романа — «Падение Парижа» (1941), «Буря» (1947) и «Девятый вал» (1952), В. Гроссман — «За правое дело» (1952—1954) и, наконец, Л. Леонов — «Русский лес» (1953).

Стремление к крупным эпическим формам, которые литературные критики того времени считали вершиной жанровой иерархии, увенчалось значительными художественными достижениями и в других национальных советских литературах, признанными не только в Советском Союзе, но и за рубежом. Мы имеем в виду прежде всего «Абая» М. Ауэзова (1942—1956), «Бухару» Айни (4 тома воспоминаний, 1949—1954), «Бурю» В. Лациса (3 тома, 1945—1948), «Землю землян» (1945) и «Просвет в тучах» (1951) А. Упита.

Желание выразить диалектику жизни в больших эпических или лирико-эпических формах, раскрыть человеческие характеры на фоне значительных исторических событий нельзя объяснить одним только воздействием литературных моделей или определенной культурно-идеологической ориентацией. Главную роль здесь играли процессы в самой жизни. Сознание причастности к событиям всемирно-исторического значения, восхищение по поводу того, что некогда отсталая Россия идет к новой социально-экономической формации во главе всего человечества, умножающиеся приметы того, что многие народы, следуя примеру советского народа, пойдут тем же путем, и, наконец, завоеванное кровью доказательство, что это развитие необратимо, — дают объективный повод к размышлениям об обычности и в то же время исключительности творящих историю людей. Нет сомнения, что советские писатели постоянно находили подтверждение правильности исторического материализма на практике, подтверждение того, что история, объективные процессы могут сознательно направляться людьми, несмотря на всю их сложность и противоречивость, возникающую из взаимодействия множества индивидуальных, национальных и классовых интересов.

Многочисленны формы художественного подхода к решению этой проблематики. Так, К. Федин изображает путь русской интеллигенции к революции и во время революции. Сюжет его романов, построенный по хронологическому принципу, дает возможность проследить развитие героев на различных этапах революционного процесса в России; здесь несомненно чувствуется школа Горького. Широко разветвленное действие идет строго последовательно. Образ Кирилла Извекова образует композиционный центр, с которым соотносятся все остальные образы. Однако в третьей части своей трилогии — романе «Костер» (1961—1965) К. Федин попытался модифицировать эту конструкцию, наделяя все большей самостоятельностью и значимостью другие образы, иначе говоря, пошел тем же путем, что и М. Шолохов во второй части «Поднятой целины».

Относительно самостоятельные романы И. Эренбурга освещали прежде всего интернациональные аспекты революционного процесса накануне и во время второй мировой войны, а также в годы холодной войны. Часто меняющееся место действия, происходящего в различных частях Европы, дает возможность отнести эти произведения к типу так называемого романа-папорамы, как он был назван в дискуссии о романе конца 50-х годов.

Л. Леонов в послевоенной литературе был одним из первых авторов, избравших сложную композицию романа: действие в «Русском лесе» протекает не прямолинейно, а прерывается ретроспективами, которые не только воссоздают предысторию изображаемых событий, но и имеют самостоятельную ценность. Разные временные пласты находятся не в простой причинной связи, а взаимно дополняют и объясняют друг друга. В отличие от произведений Федина или Эренбурга сюжет здесь построен на двух контрастных фигурах — Вихрова и Грацианского. В основе противопоставления лежат классовые противоречия: Вихров — выходец из трудящихся слоев, Грацианский — аристократического происхождения. С другой стороны, конфликт (в нем намечается попытка преодолеть устаревшую схему) — это спор между людьми, которые внешне преследуют одну и ту же цель: сохранить и использовать богатства русского леса для социалистического общества, но пути достижения этой цели резко различны.

В этом произведении Леонову удастся значительно продвинуться в изображении присущих социализму внутренних противоречий. Его роман не только по времени возникновения, но и по содержанию находится на рубеже двух литера-

турных этапов. Композиция романа для своего времени явилась своеобразной сенсацией и по сравнению с другими произведениями прозы послевоенных лет была действительно необычной: усложненная структура, развитие действия романа с «конца», а не с «начала» и т. д., но в последующий период это становится распространенным приемом советской прозы. Г. Николаева, например, применила подобную композицию в «Повести о директоре МТС и главном агрономе» (1954).

Большой многотомный роман с искусно построенным сюжетом, с разветвленным действием, охватывающий большие исторические промежутки и дающий в разрезе многочисленные социальные слои общества, этот тип прозы, полностью одобряемый и поддерживаемый советской критикой, в последующие годы не принес принципиальных художественных открытий. С другой стороны, критические прогнозы относительно его скорого конца оказались ошибочными — он продолжает жить и популярен среди широкого круга читателей. Талантливые писатели обращаются к этому типу романа и в 60—70-е годы. Назовем, к примеру, многотомное произведение Г. Маркова «Сибирь» (1969—1971), романы П. Проскурина, А. Иванова, трилогию «Кровь и пот» (1961—1969) А. Нурпеисова. Поднимается волна прозы, нацеленной на детальную разработку решающих этапов истории во всей их сложности, где связь с настоящим реализуется не посредством включения в сюжет каких-либо современных линий, а посредством современного взгляда на события и проблемы прошлого. Сюда можно отнести и такие романы, как «Кануны» (1976) В. Белова, «Нетерпение» (1971) и «Старик» (1978) Ю. Трифонова, «Последний поклон» (1978) В. Астафьева.

Эпические поэмы, о которых упоминалось выше, за исключением нескольких глав «За далью даль» Твардовского, в основном были завершены уже в конце 50-х годов. Эти произведения следует считать, таким образом, уже принадлежностью этапа развитого социалистического общества, и для характеристики художественных процессов послевоенных лет они могут быть привлечены только условно. Так, в поэме Твардовского содержится критическое изображение прошлых лет. На наш взгляд, в его поэзии это сделано наиболее честно и точно, ибо не исключает из критики самого автора и не изолирует искусственно этот этап развития советской истории.

Особого внимания исследователей заслуживают до сих пор еще недостаточно изученные литературные процессы

1952—1958 гг., через которые проходит рубеж между послевоенным периодом и современностью. Годы эти были в своем роде промежуточными и переходными. Главным представляется то, что в это время многие начинания в литературе или явно обнаружили свою нежизнеспособность или же прошли проверку временем. В эти годы утвердилось диалектическое понимание социализма как процесса становления, а его противоречий не как легко преодолимых недостатков, а как естественных условий развития. Познание этого было сопряжено с большими трудностями, ибо этот процесс зависел как от внутренних причин, так и от расстановки классовых сил на международной арене и многих других факторов. Но это уже новая самостоятельная тема.

Примечания

¹ Tägliche Rundschau, 1950, 22.11., S. 5.

² В «Истории Коммунистической партии Советского Союза» говорится: «Постановления ЦК ВКП(б) имели важное значение. Они отстаивали принцип партийности, сформулированный В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература» и являющийся неизменной основой советской литературы и искусства. В них нашло развитие ленинское положение о необходимости тесной связи литературы и искусства с жизнью народа.

Однако, как отмечалось в решении Центрального Комитета, принятом в мае 1958 г., в Поста-

новлении об опере «Великая дружба» и в печати содержались «некоторые несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых советских композиторов...» При проведении в жизнь решений партии по вопросам литературы и искусства порой допускались ошибки, факты администрирования» («История Коммунистической партии Советского Союза»: В 6-ти т. М., 1980, т. 5, кн. 2, с. 257).

³ Твардовский А. Т. Не уповаю на будущего Пушкина.— В кн.: Твардовский А. Т. О литературе. М., 1973, с. 249.

⁴ Жданов А. А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». М., 1946.



Болгарский роман 50-х годов

(Эпическая цельность — отношение к традиции — структурные изменения)

«Эпическая волна» — появление большого числа масштабных социальных романов и романов-эпопей об основных проблемах исторического пути нации к социализму — определила литературное развитие в Болгарии в первой половине 50-х годов. Она вызвала к себе пристальное внимание болгарской общественности, тем более что до сих пор национальную традицию романа составляли только три значительных эпических произведения: роман-эпопея «Под игом» (1889—1890) И. Вазова, мемуары «Записки о болгарских восстаниях» (т. 1—3, 1884—1892) З. Стоянова и исторический роман «День последний — день господень» С. Загорчинова (1931—1934). На этом фоне неожиданный и бурный расцвет больших эпических форм в относительно короткое время казался вначале специфически национальным феноменом, однако рассмотрение аналогичных процессов в других социалистических странах позволяет утверждать, что это было специфическое проявление всеобщей, наднациональной литературной тенденции.

Тем не менее в болгарских работах о структуре и поэтике романа этого периода основной акцент делается на национальной специфике. При этом вопросы жанрового развития связываются в основном с явлениями и изменениями в социальной базе, а такие факторы идеологической подстройки, как культурная политика и теория литературы в период между 1949 и 1956 гг., получают негативную оценку. Так, например, успехи болгарского социального романа начала 50-х годов часто объясняются достигнутым уровнем «эпической зрелости», порожденной эпической масштабностью исторических изменений после 9 сентября 1944 г. Некоторые исследователи считают, что «эпический дух времени», проявившийся в создании художественно убедительных произведений, преодолел все догматические препятствия, воздвигнутые тогдашней теорией литературы¹, что успехи болгарского романа в тот период достигнуты вопреки упрощенческой и догматичной эстетике, грубому администрированию².

Но действительно ли достижения болгарской эпики в переходный период возникли вопреки теории того времени,

пониманию общественной функции литературы и культурно-политической ориентации, или здесь существует сложная диалектическая связь взаимных импульсов, требований и коррекций?

На этот вопрос нельзя ответить без анализа литературных и общественных процессов в Болгарии после 1948 г. Решения V съезда БКП в 1948 г. о построении основ социализма в стране, включение Болгарии в формирующуюся социалистическую мировую систему (договоры о дружбе и сотрудничестве с Советским Союзом и другими странами народной демократии, участие в основании СЭВ) открыли в 1948—1949 гг. новую фазу в истории Болгарии и в истории национальной литературы. Если в 1944—1948 гг. культурная политика БКП и деятельность Болгарского союза писателей были направлены на то, чтобы и дальше крепить антифашистский союз социалистической и демократической литератур, то теперь на повестке дня было дальнейшее развитие социалистической национальной литературы. В резолюции V съезда БКП по вопросам идеологической борьбы выдвигались требования о «гарантии дальнейшего развития художественной литературы по пути социалистического реализма»³.

После 1956 г. в этой резолюции усматривали попытки «администрирования» и «догматизации» культурного процесса. При этом упускалось из виду, что с переходом к диктатуре пролетариата в конце 1948 г. литература еще в большей степени стала частью политической деятельности рабочего класса, что, без сомнения, требовало соответствующих программных установок. Не сама резолюция, которая форсировала процесс становления социалистической национальной литературы в соответствии с новой общественной ситуацией, а ее вульгаризованные интерпретации, практическое ее осуществление некоторыми ведущими литературными критиками привели к просчетам и ошибкам. Так, С. Каролев не увидел в проекте резолюции диалектики старого и нового и констатировал лишь сознательный разрыв с литературной политикой 1944—1948 гг.: «Принятие резолюции о марксистско-ленинском образовании и идеологической борьбе на V съезде БКП поможет решительно преодолеть ошибочный взгляд, что все литературные течения и методы, не настроенные политически враждебно к Отечественному фронту, имеют у нас право на существование, что необходимо соревнование между этими течениями и методами и т. д. Такая теория означает на практике поощрение формалистского и реакционного искусства, отрицает возможность и необходи-

мость перестройки писателями своей психики и мировоззрения для того, чтобы создавать полноценное искусство, служащее народу»⁴.

Резкая позиция Каролева, направленная на пересмотр прежней культурно-политической концепции БКП (разработанной главным образом Т. Павловым), была тесно связана с дискуссией о формализме, далеко выходящей за национальные рамки. Начало холодной войны требовало более эффективных мер для повышения боеспособности социалистической литературы и искусства в классовой борьбе с империализмом и влиянием враждебной идеологии. Поэтому причину такой ориентации литературного процесса нужно искать не только в низком уровне тогдашней теории, но и в международном положении того времени, требовавшем быстрого и резкого отмежевания от западной буржуазной культуры. При этом не учитывался опыт и возможности социалистической литературы, что способствовало упрощению многих взглядов и принципов. Ленинская теория о двух культурах получила в то время в Болгарии механическое применение; практически вся позднебуржуазная литература объявлялась продуктом распада, а художественная правда понималась весьма упрощенно как иллюстрация актуальных политических лозунгов.

Все это вело вначале к резкому сужению восприятия мировой литературы. Ориентация на классическую русскую и советскую литературы и возросший интерес к литературам стран народной демократии не сочетались с должным вниманием к западноевропейской и американской литературам, из которых, не считая Бальзака, переводились только некоторые коммунистические и прогрессивные писатели того времени, такие, как Г. Фаст, Ж. Амаду, А. Стиль, Л. Арагон, Д. Олдридж.

Заметные изменения появились и в отношении к национальному литературному наследию. Отрицались не только символисты и их предшественники, объявленные декадентами, группа вокруг журнала «Мисл», которая на рубеже столетия впервые выдвинула индивидуалистскую программу. В наследство не включались и «психологические», или «этические», реалисты 30-х годов, такие, как Й. Йовков, Г. Райчев, К. Константинов и А. Каралийчев⁵. А. Далчев был также причислен к декадентам⁶, ибо объектом его поэзии была личная сфера, хотя своей «предметной» поэзией середины — конца 20-х годов он указал новый путь, на который вступила болгарская лирика, ранее следовавшая поэтике

символизма. Сомнения литературных критиков вызывало и творчество сатирика С. Минкова, так как он пользовался мало известными в болгарской прозе художественными средствами, такими, как гротеск; его произведения считали труднодоступными, а потому и не близкими народу⁷.

Сложнее всего складывалось отношение к болгарскому авангарду, который возник как непосредственная реакция на кровавое подавление антифашистского сентябрьского восстания 1923 г. и вошел в историю национальной литературы под названием «сентябрьской литературы». Эмоциональные и экспрессивные произведения, созданные левыми и коммунистическими писателями, отходившими от традиций болгарского реализма 90-х годов, обогатили революционную литературу новой художественной техникой, о чем свидетельствует, например, поэма «Сентябрь» Г. Милева⁸. Революционный пафос Милева и его связь с народом получили в то время высокую оценку критики, переработанные же экспрессионистские и футуристские средства выражения в его произведении рассматривались как остатки еще не изжившего себя модернистского влияния. Так в наследии Милева порицалось как раз то, что относилось к его достижениям, применение таких художественных средств, которые делали революционное содержание особенно действенным и выразительным. Подобным образом некоторые литературные критики обошлись и с другими представителями «сентябрьской литературы». Художественные средства изображения оценивались не по их функции в произведении и эффективности воздействия на читателей, а по их отношению к реализму вазовского типа или тогдашнему пониманию социалистического реализма. Специфический вклад авангарда в развитие социалистической литературы не получил объективной оценки, его достижения не были продуктивно использованы для решения современных проблем. Нормативный подход к произведению, основанный на жестких правилах и требованиях, распространялся не только на содержание. В современной литературе это приводило к серьезной опасности, ибо с унификацией основных структур теряется своеобразный личный почерк писателя. В лирике, например, спектр допустимых стилистических средств был так ограничен, что разные поэты мало отличались друг от друга, их стихи были почти взаимозаменяемы.

В каком же отношении к изложенной здесь ситуации находилась «эпическая волна»? Как уже было сказано, многие литературоведы, которые объясняли взлет болгарского

романа, «эпической волны», отрицательным отношением авторов к эстетике и литературной теории первой половины 50-х годов, обращались исключительно к событию 9 сентября 1944 г., а также к дистанции в 6—7 лет, отделяющей литературное развитие от этого исторического факта. «Подтверждение правильности такой исходной позиции мы находим в теории и практике советского романа, высшие достижения которого обнаруживают такую же временную дистанцию по отношению к великим событиям»⁹, — писал Т. Жечев. Для этого времени является характерным «всеохватывающее, монолитное представление о человеке и его судьбе», рассмотрение литературного героя «как части, эпизода, детали грандиозной фрески истории, полностью детерминированных историческим развитием»¹⁰.

Эти интересные и важные наблюдения над развитием эпохи все же излишне прямолинейно соотносят исторический процесс и художественное сознание. При социалистических общественных отношениях (а для переходного периода это особенно важно) литература является неотъемлемой составной частью идеологического перевоспитания масс, и такие факторы, как литературное программирование или отношение к читателю, категорически исключают подобную прямолинейную связь. В монументальной прозе начала 50-х годов отражается не просто обусловленная временем литературная реакция на решающее историческое событие, а прежде всего совершенно сознательное, а также «заданное» желание писателей художественно адекватно изобразить историческую активность народных масс, способствовать развитию их самосознания как субъекта истории в период величайшего напряжения сил для преодоления капиталистического прошлого и строительства основ новой жизни. Осознание этой специфической активизирующей и воспитательной функции литературы в переходный период имело большое значение как для выбора материала и темы, так и для всего построения и внутренней структуры произведения.

Существует еще один важный фактор, объясняющий активное распространение больших эпических форм почти во всех европейских социалистических странах в то время. Он обнаруживает себя там, где его менее всего ожидали (и должны были бы его вовсе исключить) литературоведы, рассматривающие взлет романа только в связи с преодолением господствующих в начале 50-х годов литературно-теоретических концепций и литературно-политических отношений, — в самом понимании реализма в то время, которое

прямо или косвенно испытало на себе сильное влияние концепции реализма Д. Лукача.

В Болгарии концепция Лукача никогда не была предметом сколько-нибудь значительных дискуссий. Его тезисы попали сюда через советские источники и в модифицированном виде, так что их воздействие имело специфический характер. Оно выражалось не столько в особом интересе к конкретному опыту французского или русского критического реализма XIX в. или в принятии историко-философских аспектов этой концепции реализма, сколько в отождествлении реалистического и эпического, которое нигде не было зафиксировано, но широко практиковалось. При этом считалось, что монументальность, широта и целостность являются основными признаками социалистического реалистического искусства. Некоторые болгарские литературные критики видели в эпической широте обязательные признаки художественного качества вообще и неукоснительно применяли их к любому произведению, без учета специфики рода и жанра. «Вспомните новеллу „В тихий вечер“ или повесть „Похититель персиков“ Э. Станева,— писал, например, П. Данчев в одной из статей в 1950 г.— Каково мастерство писателя в этих произведениях? Это приглушенное, камерное, половинчатое мастерство, привлекающее ярким и пластичным изображением, но бессильное показать жизнь всеохватывающе, глубоко и правдиво...»¹¹ То, что от новеллы нельзя и невозможно требовать целостности отраженной в пей действительности, не учитывал и П. Зарев: «В „Тихом вечере“ не раскрыто прошлое героя (кроме намеков, что он был студент). Поэтому, несмотря на психологически четкую обрисовку, герой теряет реальную основу, превращается в объект для психологического этюда автора... Такой метод раскрытия образа героя не свойствен социалистическому реализму...»¹². Видно, как здесь сочетается требование всеохватывающего отображения действительности с характерной для того времени предвзятостью по отношению к психологической манере изображения. Таким образом, два значительных произведения, возникших в начале переходного периода (1944—1948), были исключены как возможные образцы для развития прозы после 1949 г.

Кризис болгарской малой прозы в начале 50-х годов был логическим следствием всеобщего недифференцированного требования «эпических масштабов» и целостности со стороны критики. Писатель К. Григоров писал по этому поводу: «В маленьком рассказе на 4—5 газетных столбцов критики,

словно под микроскопом, искали много разных вещей, которые при всем желании невозможно было туда поместить. Обычно они начинали в таком роде: где здесь партийный секретарь, где положительный герой, где враг, где люди из народа? ...Пять столбцов были бы заполнены одними только этими перечислениями! При критическом анализе творчества писателя исходили не из его произведения, а наоборот, — искали в нем то, что, по мнению теоретиков и критиков, должно было бы там содержаться¹³.

Особенно тяжелые последствия имело применение эпических масштабов к лирике, которое привело к полному упадку таких жанров, как любовная и пейзажная лирика. Оно определяло также и отношение к литературному наследию (например, в лирике Далчева усматривали не только «бледную и неверную», но и «неполную» картину действительности). Расцветал только жанр поэмы, который должен был отобразить широкие социальные взаимосвязи.

Общую ориентацию на целостность изображения нельзя не поставить в связь с расцветом болгарского романа начала 50-х годов. Однако не следует излишне преувеличивать успехи «эпической волны», так как прошлое и настоящее в этой широкоохватной прозе нашло различное воплощение. Если в большинстве случаев удалось достигнуть убедительного изображения классовой борьбы в капиталистическом обществе до 1944 г. и антифашистского сопротивления, то попытки широкого художественного изображения современности, коренных процессов перестройки общественной жизни потерпели неудачу.

В основе этого факта лежат различные причины. Так, общая ориентация на «эпические масштабы» в произведениях с современной тематикой должна была натолкнуться на трудности уже потому, что в решении производственной темы болгарская литература до 1944 г. почти не имела традиций. Для приобретения опыта исследования новой действительности, где на переднем плане стояли город и заводской рабочий, промышленное предприятие и его руководство, малые прозаические формы были бы более пригодны, чем радикальный поворот к эпической широте. К тому же было немало объективных трудностей, возникших вследствие бурного развития всего общества (огромное напряжение сил для преодоления в короткий срок экономической отсталости Болгарии, большие преобразовательные процессы в деревне). Так как художественный опыт И. Вазова, Бальзака или Л. Толстого вряд ли мог чем-либо помочь в данной ситуации,

то единственным вдохновляющим источником оставалась советская литература с ее проблематикой строительства, созидательного труда. Однако уже в 1953 г. литературный критик Я. Молхов указывал на отрицательные последствия механического переноса опыта советской литературы⁴⁴. На II съезде советских писателей Н. Тихонов говорил по этому поводу: «Бесконфликтность, которая долгое время была гостем в советской литературе, проявилась и в литературах стран народной демократии»⁴⁵. В Болгарии от этого в первую очередь пострадал «производственный роман». На такие призывы, как: «Наши читатели с нетерпением ожидают произведений, в которых социалистический труд был бы не просто фоном, атмосферой, но и главным содержанием», — некоторые авторы отвечали созданием таких произведений, в которых человек оттеснялся на задний план описанием производственных и технологических процессов⁴⁶. Отвергнутые читателями и осужденные критикой, которая сама же вызвала их появление, производственные романы имели недолгое существование. Они отчетливо сигнализировали об опасности волюнтаристского изображения современности, о необходимости пересмотра существующих литературно-теоретических и эстетических критериев.

Решительный сдвиг осуществился в романах-эпопеях, возникших в то же время; в них нашли изображение важные события далекого и недавнего прошлого болгарского народа. В противоположность романам о современности в них благотворно сказалась общая ориентация на образцы реалистического романа XIX столетия. То, что их авторы сохранили преемственность национальной реалистической традиции (прежде всего вазовского реализма), оказалось продуктивным для воплощения художественных замыслов и воздействия на читателей, придало новым эстетическим решениям большую убедительность.

Рассмотрение этой проблематики неизбежно ведет к роману Вазова «Под иггом», значительному произведению национальной литературы. На опыт Вазова в первую очередь опиралась «эпическая волна»⁴⁷. Эпические черты этого произведения близки «Войне и миру» Л. Толстого: в обоих романах важные исторические события введены непосредственно в действие, рядом с главными героями встает коллективный образ народа, здесь и там речь идет об общенациональном деле, которое вдохновляет почти все слои народа на совместную патриотическую борьбу — у Толстого это Отечественная война против Наполеона, у И. Вазова —

Апрельское восстание 1876 г. против османского ига. Другими характерными чертами вазовского реализма являются панорамное, детализированное и правдивое изображение жизни, всезнающий рассказчик, хронологическое построение действия, прерывающегося размышлениями автора (местами значительными эссеистскими или публицистически-документальными вставками); тщательное пластическое изображение действующих лиц (с использованием прототипов); герои становятся «положительными героями» только благодаря их приверженности национальному делу, они воплощают эпическое единство частного с общественным (в отличие, например, от героев Бальзака, в романах которого отражены социальные конфликты, борьба внутри общества); ярко выраженный интерес к описанию среды, национального характера и психологии действующих лиц в их неразрывной связи с природой, моралью предков, с патриархальными пормами поведения. Подчеркнуто национально-специфическим как бы компенсируется у Вазова скромное, по сравнению с «Войной и миром», философское содержание романа-эпопеи «Под игом», где в меньшей степени, чем у Толстого, представлено столкновение идей.

Ни герои Толстого, ни герои Вазова не являются просто иллюстрацией определенных авторских воззрений. В отличие от Толстого Вазов не любил «переливчатых» героев типа Долохова, его герои однозначно «хороши» или «плохи», «положительны» или «отрицательны». Вазовский реализм от толстовского типологически отличается тем, что ему присущи элементы приключенческого, случайного, таинственного и неожиданного, которые перекликаются с французской романтической прозой XIX в. (В. Гюго), а также говорят о влиянии Достоевского. В романе об этом свидетельствует фигура Кандова, который подражает Раскольникову и является единственным образом с сильно выраженным внутренним конфликтом (Кандов мечется между любовью к отечеству и любовью к певиче своего товарища). Однако в отношении автора к герою чувствуется значительная дистанция. Он рисует этого национального революционера безрассудным не только потому, что считает безмерные любовные страсти Кандова «не болгарскими», но и потому, что полностью отрицает утопические и анархо-социалистические идеи, провозглашаемые героем. Такое отрицание исходит из вазовского убеждения, что при специфических аграрных отношениях в Болгарии не существует реальной почвы для социалистических идей. С другой стороны, Вазов полагал, из чисто тактических соображений, что не следует связывать

национально-освободительное движение с социальными целями и задачами, дабы не повредить единой патриотической акции народа¹⁸.

Произведения Д. Талева «Железный светильник» (1952), «Ильин день» (1953), «Преспанские колокола» (1954), «Я слышу ваши голоса» (1966), характерные для «эпической волны», органически продолжили традицию вазовской эпопеи¹⁹. Роман, задуманный вначале (еще до второй мировой войны) как семейный роман, скромный по объему, вырос затем в монументальное историческое полотно болгарского народного движения времен национального возрождения. Талев придерживается особенностей семейной хроники, в центре его эпопеи — судьбы трех поколений одной семьи. На их примере писатель сумел показать, как проникновение идей национального возрождения на Балканы формирует национальное самосознание, приводит к революционному выступлению народа против иностранного господства. Роман охватывает все области общественной жизни Болгарии XIX столетия. И каждая область — будь то семья, всеильные ремесленнические гильдии, совет общины, школа или церковь — становится ареной ожесточенной борьбы, знаменующей рождение буржуазной нации, борьбы между антагонистическими силами прогресса и реакции, борьбы, в которой на карту поставлено духовное и моральное освобождение человека от пут средневековья.

Как у Вазова, так и у Талева определяющим моментом в изображении действующих лиц является не их социальная принадлежность, а место в национальной освободительной борьбе. Талев следует примеру Вазова и в описании среды, национальных особенностей, в психологической обрисовке образов. Ни один болгарский писатель не показал так точно и всесторонне, как Талев, жизнь болгарской семьи в XIX в., ее роль в сохранении национального начала перед напором ассимиляторов. И только немногим авторам удалось в такой степени психологический портрет и индивидуализация образов. Талев соединил вазовские традиции с психологическим и этическим реализмом Йордана Йовкова.

Большой пластики образов Талев достигает прежде всего благодаря умелому применению внутреннего монолога. С авторскими комментариями он обходится экономно. В отличие от Вазова, который вводит в повествование историко-публицистические высказывания, Талев следует скорее примеру Флобера. Однако сильная внутренняя приверженность автора к предмету все же не позволяет ему полностью скрыться за изображением.

Первый (и лучший) роман Талева «Железный светильник», несмотря на марксистскую интерпретацию истории, был принят критиками очень сдержанно. Вплоть до появления этого произведения Талев считался консервативным буржуазным реалистом, поскольку в период между двумя мировыми войнами он был близок националистическим кругам. Успех романа у читателей заставил сгладить первоначальный резкий отзыв о книге, догматической критике было нелегко оценить роман как значительное художественное достижение; она упрекала Талева в том, что семейная жизнь занимает в романе больше места, чем общественные события.

Вскоре, однако, стало ясно, что обращение Талева к историческим судьбам своего народа, к национальному характеру и национальной психологии явилось значительным вкладом в становление болгарской социалистической национальной литературы, способствовало преодолению узких теорий, видевших в национальном прошлом только классовые противоречия, подготавливало почву для подъема болгарской прозы о деревне в 60-е годы.

В 1952 г. был опубликован первый том другого монументального произведения — «Обыкновенные люди» Г. Караславова. Композиция и изобразительная манера этого романа-эпопеи, насчитывающего почти 3000 страниц (его последний, шестой том был завершён уже в 1971 г.), во многом традиционны. Так же, как у Талева, действие романа хронологически охватывает жизнь трех поколений одной семьи и сконцентрировано в одном месте. Как у Вазова и Талева, исторические события описываются в хронологическом порядке, и, как и Талев, Караславов следует традиции классического реализма в детализированном описании среды, национальной атмосферы. Вместе с тем это произведение оригинально по постановке проблемы и по изобразительной манере. Если Вазов и Талев рассказывают о буржуазном революционном движении в XIX в. и о решении национального вопроса, то Караславов изображает антагонистические классовые противоречия в капиталистической Болгарии в XX в., в основе его романа лежат социальные и политические конфликты.

Морально-этические и философские размышления занимают немного места в романе Караславова. В намерение автора входило показать на богатом фактическом материале, как после первой мировой войны распространяются социалистические идеи в болгарской деревне, как они постепенно,

слившись после 1923 г. с задачами антифашистской борьбы, становятся организующей силой единого фронта, чья цель — решительная перестройка национальной общественной жизни. Для эпического характера этого произведения основное значение имеет не изображение верности народа традициям и не решение общенациональных проблем, а показ участия народных масс в борьбе, в которой национальное и социальное образуют неразрывное единство, роста убеждения в том, что дальнейшая судьба нации зависит от решения классового конфликта.

Караславов уже в 30-е годы в своем творчестве обращал внимание на социальные противоречия и идеологическую поляризацию сил в деревне. Однако до 1944 г. по цензурным условиям писатель был вынужден ограничиться критикой только моральных аспектов капиталистической действительности. Теперь же он выдвинул на первый план процесс политизации болгарских крестьян после первой мировой войны. Эта политизация проходит красной нитью через все шесть частей эпопеи и ставит на место прежних патриархальных обычаев и семейных связей новое чувство общности и солидарности. С этой целью Караславов должен был изменить функцию традиционного семейного романа: в ансамбле действующих лиц представлены почти все политические партии и группировки Болгарии того времени.

Полемизируя с распространенной в начале 50-х годов тенденцией наделять положительного героя идеальным характером и возвышать его, Караславов сознательно изображает «обыкновенных людей». Не исключительно способные и мужественные одиночки, а простые люди из народа, не отличающиеся выдающимися качествами, делают историю; они берут в свои руки судьбу нации и борются за лучшее будущее.

В своем эпическом изображении истории болгарского народа и его Коммунистической партии в период между 1914 и 1944 гг. Караславов использует значительный документальный материал²⁰; эта тенденция имеет большое значение для развития болгарской литературы в 60-е и 70-е годы.

В отличие от эпопей Талева и Караславова, которые в новых условиях становления социалистической национальной литературы органически продолжили реалистическую традицию, произведения двух других представителей «эпической волны», Д. Димова и Э. Станева, содержат элементы, свидетельствующие о ее прерывности; они явились во многих отношениях определяющими для последующего развития болгарской прозы.

Это относится в первую очередь к роману Д. Димова «Табак», который был опубликован одновременно с произведениями Талева и Караславова (конец 1951 г.) и вызвал в Болгарии важную литературную дискуссию начала 50-х годов. Место романа в «эпической волне» помогает объяснить творческая биография автора. Уже в своем первом романе «Поручик Бенц» (1938) Димов, один из немногих болгарских писателей того времени, раскрыл психологию современного городского жителя, испытывая при этом, как и Г. Райчев, влияние фрейдизма. Проявление скрытых механизмов человеческих поступков он искал исключительно в области подсознательного; отсутствие социальной основы поведения главных героев (немецкий военный врач и болгарка из среды крупной буржуазии, которая пробуждает в нем саморазрушающую страсть) привело к столкновению с реалистической традицией и поставило молодого автора в особое, изолированное положение в литературе.

В романе «Осужденные души» (1945) Димову удалось преодолеть абсолютизацию психологической манеры и объединить психологическое с социальным. В центре романа — также фатальная страсть: несчастная любовь богатой и эксцентричной Фанни Горн к священнику Эрредиа, развивающаяся на фоне гражданской войны в Испании. Богатая англичанка, сознающая паразитический характер своего существования, хочет в любви к Эрредиа обрести смысл жизни. Она сломлена, узнав, что за привлекающей ее недоступностью и «нравственностью» священника (ради которого она поставила на карту свою жизнь и пожертвовала состоянием), скрывается фанатическая ненависть к людям. Неспособность Фанни найти вне личной сферы возможность для самореализации, проявить интерес к социальным и политическим проблемам приводит ее к наркомании. Являясь представителем выморочной социальной среды, «осужденной душой», она, как и священник Эрредиа, организатор контрреволюционного путча против Испанской республики, обречена на гибель. Романом «Осужденные души» Димов ясно выразил свое отношение к основному конфликту эпохи. Новый тип прозы Димова отличается интеллектуально-аналитической манерой повествования, направленной на отражение действительности в индивидуальном сознании, тяготением к внутренне надломленным героям, вниманием к универсальным, общечеловеческим морально-философским проблемам, далеким от национальной замкнутости, отсутствием эпической дистанции, морально-этической оценкой действующих лиц в авторских комментариях. В этом проявляется отличие его

творчества от традиций болгарской реалистической прозы, которая после И. Вазова развивалась по пути все большей объективизации рассказчика (Элин Пелин — Йовков — Талев), концентрировалась исключительно на национальной истории и национальном характере, предпочитала описание внешних жизненных обстоятельств психологическому анализу (исключение составляет группа «психологических» реалистов 30-х годов), придерживалась патриархального иллюзорного идеала личности, пытающейся, несмотря на деформацию личности в капиталистическом обществе, сохранить свою человечность.

Модификация жанрово-специфических особенностей романа-эпопеи проявилась в национально-литературном феномене, каким явился роман Димова «Табак», замечательный художественный документ, свидетельствующий о закономерной гибели болгарской буржуазии.

В этом романе изображен любовный конфликт, однако Димов не ставит его в центр действия. Цель автора — критика системы, поэтому он не обращается, как Талев и Караславов, к семейному роману, а демонстрирует на истории табачного концерна «Никотиана» (символ отравления общества международным капиталом) общественно-политические процессы, в которых сталкиваются антагонистические интересы различных классов и слоев.

Вокруг табачного концерна Димов группирует ансамбль действующих лиц (более 100 человек) и распределяет их по различным сюжетным линиям, которые в совокупности дают читателю широкое полотно общественного развития Болгарии с начала 30-х годов до конца второй мировой войны. Главная идея произведения особенно наглядно выражена во взаимоотношениях между центральными героями — Борисом и Ириной: любое право на счастье и самовыражение индивидуума, основанное на приспособлении к капиталистическим общественным отношениям, иллюзорно, ибо оно покупается ценой отказа от гуманистических принципов и неизбежно ведет к разложению личности. Не самоизоляция, не беспомощность перед капиталистическими волчьими законами, а только борьба за благо народа, находящаяся в соответствии с объективными законами истории, дает возможность для реализации человеческой природы индивидуума. Роман «Табак» выделяется среди «политической» прозы, распространенной в то время, своим гуманистическим и морально-философским содержанием.

В создании образов Димов творчески использует опыт Достоевского, внося тем самым большой вклад в становле-

ние социалистической национальной литературы, несмотря на то, что наследие Достоевского и многих западноевропейских писателей, изображавших деформацию человека в условиях капитализма, незаслуженно отклонялось тогда болгарской критикой. «Больные души» у Димова — не проявление любви к нездоровому и дисгармоничному в жизни, как это приписывалось в то время Достоевскому и его последователям в XX в., а обвинительный документ, свидетельствующий о больных общественных отношениях, человеческий эквивалент этих отношений.

Роднит Бориса Морева с Раскольниковым представление о «сверхчеловеке», полное игнорирование жизни ради достижения собственных планов, страстное желание героя вырваться из безутешного мелкобуржуазного прозябания, которое не дает ему никаких шансов для раскрытия своих способностей. К этому стремятся также два брата Бориса. Но если те вступили на путь борьбы против социальной нужды, на путь солидарности с униженными и оскорбленными, то Борис использует свою силу и ум для того, чтобы добиться власти и богатства. Однако за все это ему приходится дорого платить. Он должен расстаться с Ириной и жениться на неизлечимо больной психически дочери шефа «Никотианы». Головокружительная карьера предпринимателя ведет его через кровавые столкновения с бастующими рабочими, беспощадную конкурентную борьбу и гибель младшего брата Стефана. В конце концов Борис терпит жизненный крах, так как он переоценил свои возможности. Гнетущая внутренняя пустота и одиночество приводят его к алкоголизму. Ирина тоже не может спасти его — «Никотиана» бесповоротно разрушила их отношения.

Образ Ирины построен иначе. Табачный концерн морально разлагает и эту интеллигентную женщину. Однако, в противоположность Борису, она сознает свою нравственную деградацию — следствие принадлежности к табачной олигархии, где за любыми отношениями кроется сделка или шантаж, где все продается и покупается. Сознание разрушения своей личности причиняет Ирине большие душевные муки, придает ей, по сравнению с более однозначно обрисованным Борисом, известное превосходство и силу, помогает частично сохранить достоинство и гуманизм (она врач по профессии). Это сближает ее с Фанни Горн, и, при всем критическом отношении к жизненному пути героини, читатель не может не воспринять логический конец ее жизни как потерю (физически и нервно измотанная Ирина не находит

в себе сил после 1944 г. начать новую жизнь и кончает с собой).

Образ Ирины принадлежит к значительным художественным достижениям Димова. В период господства догматических представлений о реализме и склонности к черно-белым краскам автор смог преодолеть шаблонное деление действующих лиц на прогрессивно-положительных и реакционно-отрицательных и придать воспитательное и мобилизующее воздействие такому трагически окрашенному типу героя, как Ирина. Все это свидетельствует о зрелости димовского понимания реализма и гуманизма.

Димов широко использует диалог и внутренний монолог. Это придает роману «драматическое» качество и делает возможным интенсивное изображение внутренней жизни героев. С экономным применением повествовательных элементов связано другое достижение Димова — создание в болгарской литературе новой эпической романной конструкции. Как уже говорилось, в соответствии с национально-литературными традициями в романе-эпопее проводилось разграничение между изображением реально-исторических событий и изображением жизни героев. Исторические события излагались большей частью хронологически и создавали рамки, в которых протекала повседневная жизнь героев. Такого построения, характерного для вазовской эпопеи, придерживались Талев и Караславов. Димов первым сделал попытку объединить оба плана — реально-исторические события и частную жизнь героев²¹.

Эта художественная интеграция большой истории и повседневного быта позволяет сравнить роман «Табак» с другим значительным произведением мировой социалистической литературы, которое появилось почти одновременно с ним, — с романом А. Зегерс «Мертвые остаются молодыми». Типологическая близость обоих произведений проявляется не только в их эпической структуре, она — и в самом проявлении эпического начала. Оба автора, изображая реальную действительность и героев, отказываются от множества деталей, которые придают большую пластичность эпическим произведениям, например Толстого и Шолохова. Они сознательно ограничиваются отдельными бытовыми подробностями, которые подчеркивают основную линию исторического развития, ее закономерность и политико-социальную типизацию героев. Исключение составляет образ Ирины, исполненный с шолоховской полнокровностью. Если задуматься о большой силе воздействия именно этого образа, то стано-

вится ясной диалектика приобретений и потерь в варианте эпического повествования у Димова и Зегерс.

Важным является вклад Димова в формирование интернационалистического плана в национальной литературе, в антифашистскую тему²². Тесные деловые связи «Никотинаны» с немецким сигаретным концерном заставили автора близко познакомиться с хозяйственной и политической экспансией гитлеровской Германии в Болгарии в 30-е годы и с сущностью национал-социализма. Художественно убедительно показал Димов бесцеремонную деятельность в Болгарии немецких табачных экспертов, дипломатов, агентов гестапо, военных.

Все эти фигуры — нацисты, и все они служат интересам немецкого империализма. Несмотря на это, ни один образ не похож на другой. Это живые люди, которые — в зависимости от их социального происхождения, духовного горизонта и индивидуального характера — по-разному ведут себя, по-разному относятся к фашизму как идеологии и практике. Если прусский офицер фон Гайер понимает фашизм и развязанную им мировую войну прежде всего как исторически-романтическое «самовоплощение немецкого духа» и с «германской верностью» фюреру и рейху до конца остается на своем посту, то его помощников, табачных экспертов барона фон Лихтенфельда и Прайбиша, отличает прагматическое отношение к делу. Для крестьянского сына Прайбиша фашизм идентичен с нацистской партией, которая предоставила ему хорошо оплачиваемый пост и гарантировала обеспеченную жизнь. Не раздумывая много, он дисциплинированно служит третьему рейху, испытывая внутреннее удовольствие от того, что национал-социализм не предоставляет никаких привилегий его дворянскому коллеге. Для обедневшего и воспитанного в кастовых представлениях барона, эгоцентричного и легкомысленного прожигателя жизни, фашизм — политическая и социальная болезнь, чума, с которой он связан до тех пор, пока тот силен. Накануне разгрома гитлеровской армии на Балканах он не гнушается никакими средствами, чтобы своевременно обеспечить себе безопасность.

Эти три образа свидетельствуют о том, как дифференцированно Димов подходил к немецкому фашизму. Он смог преодолеть ранние шаблонные представления, не ограничившись изображением насилия, культурного варварства и расизма, как это было принято в то время, а показав социальные и политические корни фашизма.

Роман-эпопея «Табак», значительный вклад болгарской литературы в художественное исследование эпохи, был сна-

чала решительно отвергнут литературной критикой. По своему построению и изобразительной манере роман не подходил ни под одну из схем того времени. Возражения критиков против романа в начале 1952 г. касались выбора писателем действующих лиц (главные герои — представители буржуазных классов), типизации образов (отказ от черно-белого изображения, сочетание общечеловеческого и национального в героях), манеры изображения (упреки в биологизме и психологизме) и приводили к выводу: что касается материала и идеи, то автор стремился к созданию произведения, которое можно только приветствовать, однако это стремление художественно не воплощено, ибо по методу роман представляет собой смесь критическо-реалистических, социалистическо-реалистических и антиреалистических элементов²³.

Эта оценка находилась в резком противоречии с небывалым успехом книги у читателей и была исправлена ЦК БКП. Роман «Табак» был признан большим художественным достижением; трудности литературной критики, не сумевшей по достоинству оценить произведение, объяснялись ее неспособностью правильно применять литературную теорию²⁴. И хотя эта критика на критику романа «Табак» не ответила на вопрос, каким именно художественным средствам и приемам обязан роман своим успехом и в каком отношении находятся субъективные ошибки критиков к объективному уровню тогдашней теории, она все же имела положительное воздействие на дальнейшее развитие Димова как социалистического писателя и на всю национальную литературную жизнь.

Корректировка эстетических критериев, действовавших после 1949 г., дала первый толчок процессу пересмотра в 1952—1954 гг. существовавших ранее концепций наследия. Важно, что литературная критика к этому времени уже обрела значительный опыт в установлении связей между литературной продукцией, читателями и литературной теорией, что привело после II съезда советских писателей в 1954 г. к широкому наступлению против схематизма и догматизма. Апрельский пленум ЦК БКП 1956 г., создавший благоприятные условия для подведения итогов развития литературной теории, сигнализировал о наступлении решающей фазы этого процесса, а не открывал его, как это часто утверждали.

Несмотря на то, что роман «Табак» следовал требованиям эпической целостности, в нем, по сравнению с романами-эпопеями Вазова, Талева, Караславова, содержались элементы, которые по отдельности едва ли имели какое-либо

существенное значение. Взятые же вместе, они не соответствовали тогдашнему канону эпического. Это — интеграция планов изображения реально-исторических событий и частной жизни героев, преодоление национальной ограниченности в изображении героев и их окружения, драматический характер образа Ирины (напряженный внутренний конфликт героини отличает ее от прежнего эпического героя, представляющего определенные исторические тенденции, а не единичный случай) и др.

Эти элементы сигнализировали уже в то время, когда «эпическая волна» переживала свой взлет, о необходимости освоения новых изобразительных возможностей и эпических структур, которые бы соответствовали сложным явлениям действительности.

Связь эпического со средствами и приемами, которые, казалось бы, чужды его сущности, нашли наиболее полное воплощение в произведении Э. Станева «Иван Кондарев» (1958—1964) и определили его среднее положение между традиционным романом-эпопеей и так называемым центростремительным (в Болгарии — лирическим) романом, в котором автор отказывается от позиции всезнающего повествователя и предоставляет большую свободу действий героям.

Становление и утверждение этого «центростремительного» типа романа или такой «лирической» прозы вообще, которая в 60-е годы в Болгарии вытеснила эпическую манеру изображения и имела решающее значение для литературного развития 70-х годов, тесно связано с окончанием переходного периода в конце 50-х годов и началом построения развитого социалистического общества. В этом выразилось новое отношение литературы к читателям и к изменившейся общественной действительности.

Примечания

- ¹ См.: *Ничев Б.* Съвременният български роман: Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. София, 1978, с. 78.
- ² *Жечев Т.* Девети септември и развитието на българския роман.— Литературна мисъл, 1974, № 4.
- ³ Работническо дело, 1948, 27.12, № 307.
- ⁴ Там же, 1948, 17.12, № 297.
- ⁵ *Зарев П.* Българската литература: (Проблеми на развитие-то ѝ). София, 1950, с. 497.
- ⁶ *Радевски Х.* Творчески постижения и недостатаци на литературата ни през 1949 година.— Литературен фронт, 1950, 15.06, № 41.
- ⁷ *Зарев П.* Op. cit., p. 527.
- ⁸ *Witschew D.* Vom «Grausamen Ring» zum «September».— In: Verteidigung der Menschheit: Antifaschistischer Kampf und Aufbau der sozialistischen Gesellschaft in der multinationalen Sowjetliteratur und in Literaturen europäischer sozialistischer Länder. B., 1975.

- ⁹ Жечев Т. Ор. cit., р. 12.
- ¹⁰ Жечев Т. Литература и общество. София, 1976, с. 63.
- ¹¹ Данчев П. Въпроси на литературата и изкуството. София, 1955, с. 143.
- ¹² Зарев П. Ор. cit., р. 842.
- ¹³ Цит. по: Колевски В. Литература на свободата. София, 1969, с. 144—145.
- ¹⁴ Литературен фронт, 1953, 26.11., № 46.
- ¹⁵ Там же, 1955, 05.01., № 1.
- ¹⁶ Данчев П. Най-важната тема.— Литературен фронт, 1951, 01.02., № 22.
- ¹⁷ Важным для «эпической волны» следует также считать опыт исторического романа С. Загорчинова «День последний, день господень» (1931), в котором были творчески использованы фольклорные мотивы.
- ¹⁸ Такое отношение Вазова к целям национально-освободительного движения и к социализму явилось причиной того, что значение его творческого наследия для социалистической литературы (несмотря на социально-критическое отношение Вазова к жизни в капиталистической Болгарии после освобождения от иностранного ига в 1878 г.) было признано и научно обосновано только в конце 30-х годов Т. Павловым. Следуя примеру ленинской статьи о Толстом, он оценил творчество Вазова как зеркало национально-освободительной борьбы и жизни нации.
- ¹⁹ Это относится прежде всего к первым трем частям произведения, которые вышли в свет до 1954 г. В последней части, завершенной в 1954 г., эпические черты уже не так явно выражены.
- ²⁰ По его собственному признанию, Караславов не только основательно изучил экономическое и политическое развитие Болгарии между мировыми войнами, но использовал и переработал богатый документальный материал и результаты опроса более 500 человек, которые были свидетелями изображенных им событий.
- ²¹ Часто употребляемая форма в романе «Табак» — включение реального события в диалог героев, реже в их размышления. Иногда герои принимают непосредственное участие в историческом событии, изображаемом с их точки зрения.
- ²² В романе «Табак» против немецких войск выступают не только болгарские партизаны. Димов включает в действие эпизоды, которые заставляют рассматривать события в Болгарии как часть международной борьбы против фашизма.
- ²³ Литературен фронт, 1952, 06.03., № 10.
- ²⁴ Работническо дело, 1952, 16.03., № 76.



Отношение к традиции
в процессе формирования венгерской
национальной
социалистической литературы
(1945 год — начало 60-х годов)

Была ли венгерская литература подготовлена к историческому рубежу 1945 г.? Начался ли ее новый этап с резкого перелома в творчестве писателей или преобладало стремление к сохранению и продолжению того, что было создано до 1945 г.? Как в конкретных случаях формировалось отношение к национально-литературным традициям?

Венгерское марксистское литературоведение вновь и вновь возвращается к подобным вопросам, в частности занималось оно этим совсем недавно в связи с разработкой проблем периодизации¹. По сравнению с прошлыми годами в характеристике литературного процесса в последнее время заметно преобладает стремление к более дифференцированным оценкам. Опираясь на результаты новейших исследований², сейчас уже можно вплотную подойти к решению вышеуказанного круга вопросов, например, на творчестве таких известных писателей, как Йожеф Дарваш, Дюла Ийеш, Ласло Немет, Пал Сабо, Петер Вереш, которые каждый посвоему в 20—30-е годы примыкали к течению «народных писателей». Это и является темой настоящей статьи.

В 1945 г. освобожденная Венгрия оказалась лицом к лицу с хозяйственной, политической и общественной отсталостью, доставшейся ей в наследство от прежних социально-экономических отношений. Перед страной встала необходимость критически разобраться в недавнем прошлом и найти ответ на проблемы, выдвигаемые ближайшим будущим. Эти вопросы очень остро стояли и в культурной области, ибо в предшествующие 25 лет режима Хорти обстановка для распространения прогрессивных идей была крайне неблагоприятной. Необходимо было с корнем вырвать остатки фашистской идеологии и бороться с националистическим и клерикальным мироощущением, характерным для значительной части интеллигенции. Сложность положения усугублялась и чрезвычайно низким уровнем образованности широких масс.

Подробно на этой проблеме остановился Дёрдь Лукач в своей работе «Демократия и культура» (1946). Он выступал здесь за принятие мер, направленных на подъем культурного уровня масс, указывал на тесную связь борьбы за новую культуру с классовой борьбой: «Борьба масс против реакции и за демократическое переустройство политики, хозяйства и культуры, плодотворное взаимодействие государственных и общественных организаций в деле восстановления — все это является лучшей школой для превращения демократии в мировоззрение, для разработки и осуществления культурной программы народной демократии»³.

Подобные высказывания, равно как и выдвинутые в 1948 г. на III съезде Коммунистической партии Венгрии требования «обновления всей культуры и системы образования в демократическом национальном духе»⁴, в годы существования коалиционного правительства (1945—1948) могли быть реализованы только частично. На том этапе, когда решался вопрос о буржуазно-демократическом либо социалистическом пути, культурная политика осуществлялась под знаком союза, который объединял Коммунистическую партию, социал-демократов, Национальную крестьянскую партию как представительницу интересов крестьянской бедноты и Партию мелких сельских хозяев как представительницу сельской буржуазии.

В искусстве и литературе были отеснены на задний план откровенно фашистские тенденции, но продолжали существовать различные мелкобуржуазные направления и только постепенно набирали силу социалистические тенденции. Если не считать нескольких правых и консервативных авторов, в литературной жизни тех лет были представлены почти все группировки, существовавшие в межвоенный период. Они в основном распределялись между тремя направлениями. Первое представляли писатели журнала «Нюгат» («Запад»), отстаивающие идеалы буржуазного гуманизма и в этом смысле — антифашизма. Вторым направлением было сформировавшееся в 20—30-е годы движение «народных писателей», политической программой которого была «аграрная демократия», т. е. такое преобразование венгерского общества, при котором его фундаментом стало бы крестьянство, а руководящим слоем — интеллигенция. В идеологическом плане «народные писатели» представляли разные тенденции, начиная от близких социализму левых и кончая пестрой школой правых. Левые писатели-пародники, такие, как Вереш, Дарваш, Ийеш, выступали с социографическими произведениями, изображавшими бедственное положение

ние венгерского крестьянства в хортистской Венгрии. К третьему направлению межвоенного периода относилось творчество представителей социалистической литературы: Аттилы Йожефа, лидера венгерского авангардизма Лайоша Кашшака, Тибора Дери, венгерских социалистических писателей-эмигрантов.

Как ни различны были политические платформы и эстетические позиции отдельных послевоенных течений, их объединяло стремление создать литературу, созвучную времени, т. е. демократическую и гуманистическую. Движение к социалистическим идеалам выявилось у многих авторов, и в этом плане в массе вновь возникших журналов, служивших рупорами различных литературных направлений, обозначились интеграционные тенденции.

Самой организационной силой в литературе после 1945 г. были авторы, связанные с движением «народных писателей» и нашедшие политическую базу в Национальной крестьянской партии. Своей подчеркнутой политической ангажированностью⁵ и литературными произведениями, созданными как до, так и после освобождения, Вереш, Сабо, Ийеш, Эрдеи и др. способствовали тому, что эта партия, несмотря на относительно небольшой членский состав, обладала сильным влиянием прежде всего на значительную часть венгерской интеллигенции. Однако самое существенное воздействие на процесс перестройки мышления венгерского общества оказывали коммунисты. Здесь надо отметить деятельность марксистских критиков и теоретиков Дёрдя Лукача и Йожефа Реваи, которые, используя опыт, полученный в эмиграции, участвовали в дискуссии о содержании понятия «народная демократия», в дискуссии с «народными писателями», в частности о содержании понятия «общественной ангажированности» и т. д.

Разгоревшиеся по этому поводу жаркие споры были в конечном счете отражением более широкой конфронтации позиций по вопросу о путях развития — социалистическом или буржуазном. В то же время в этой полемике в известной мере обнаружилось и исторически обусловленные слабости представлений Лукача о демократии. Когда в 1946 г. на международном симпозиуме в Женеве на тему «Новая Европа» Лукач заявлял, что «борьба между различными типами демократии происходит сегодня вокруг вопроса, должна ли демократия быть лишь государственно-политико-правовой формой или же превратиться в реальный образ жизни народа»⁶, он затронул тем самым одну из самых жгучих проблем тогдашнего венгерского общества. Последовательно про-

водимое Лукачем разграничение социалистической «реальной демократии» и буржуазной «формальной» было тем актуальнее, что лозунг демократии был тогда начертан даже на знамени венгерских реакционных группировок. В понимании буржуазных партий, буржуазно-демократические перемены уже и представляли собой искомую народную демократию. Этим представлениям Реваи и Лукач противопоставляли такое понимание демократии, которое предполагало «радикальную перестройку всех явлений общественной жизни в интересах реальной народной власти»⁷. Вместе с тем для Лукача народная демократия сама по себе еще не была формой социализма, а лишь содержала перспективу создания социалистического общества.

Эта концепция по существу и стала в те годы фундаментом политики народного фронта в литературе, целью которой был союз между различными идеологическими течениями. При этом основу единства Лукач усматривал в безоговорочном приятии новой демократии, в какой бы форме это приятие ни выступало, с какой бы критикой по отношению к отдельным явлениям оно ни было связано. Согласно Лукачу, речь отнюдь не шла о «механическом унифицировании» или «замазывании существующих противоречий»⁸, его представление о единстве литературы опиралось на признание различия направлений и писательских индивидуальностей. Этому соответствовало разнообразие литературно-эстетических тенденций, отразившихся в 1945—1948 гг. в творчестве венгерских писателей как старшего, так и младшего поколений. В это время были опубликованы такие произведения, как «Карпатская рапсодия» (1945) Белы Иллеша и трилогия «Дожа» (1945—1948) Шандора Гергея, представлявшие социалистическую литературу эмиграции, «Дневник, написанный в подвале» (1945) Лайоша Надя, «Неоконченная фраза» и сборник рассказов «Игры в преисподней» (1946—1947) Тибора Дери — представителей социалистической литературы периода хортистской Венгрии, а также романы Дюлы Ийеша «Гунны в Париже» (1946), Йожефа Дарваша «Город на трясине» (1945), Ласло Немета «Отвращение» (1947), поэтические произведения Лайоша Кашшака, Дюлы Ийеша, Лёринца Сабо, Ласло Бенъямина и др.

В большинстве этих произведений очевидна связь с творчеством их авторов до 1945 г., но, кроме расчета с давним и близким прошлым, в них сделана попытка найти ответ и на события сегодняшнего дня. В этих произведениях уже была ощутима тенденция к идейно-мировоззренческому

единству, а в публицистике тех лет не было недостатка в голосах, приветствовавших, как, например, Ййеш в статье «Радость писателя» (1946), сегодняшний день, однако мнения разделились по вопросу о том, на какой основе и какой ценой нужно добиваться желаемого литературного единства. Позиции были весьма различны: от сознательной устремленности к единению на антифашистско-демократической основе (орган последовательной левой ориентации «Форум», журнал второго и третьего поколений «Нюгата» — «Мадярок» («Венгры»), журнал «народных писателей» «Валас» («Ответ»), а также «Кортарш» («Современник») Лайоша Кашшака и рупор молодых «модернистов» «Уйхольд» («Новолуние»)) до прокламируемого буржуазно-мещанским, крайне радикальным журналом «Халадаш» («Прогресс») мнения о том, что достижение единства возможно только за счет устранения некоторых направлений. Именно идеология бывшего движения «народных писателей» послужила поводом для острой конфронтации взглядов.

В этих спорах речь шла в конечном счете о новом взаимоотношении литературы и общества, об ответственности и «общественной ангажированности» писателя, о реалистическом изображении действительности. Накалу дебатов способствовало новое обострение противоречий, которые уже в 30-е годы вели к столкновениям между «народными писателями» как представителями крестьянской ориентации и «урбанистами» как представителями городских традиций и культуры. Ревай и Лукач решительно выступили против аргументов «урбанистов», которые обвиняли «народных писателей» в крестьянском мистицизме и национализме, провозглашая себя единственными хранителями гуманистической культуры.

Анализ Ревай шел главным образом в политическом аспекте. Подчеркивая идею национального единства, он отмечал заслуги «народных писателей» в деле общественного прогресса до и после 1945 г. и резко выступал против аполитичных традиций журнала «Нюгат», упрекая группировавшихся вокруг него «урбанистов» в нежелании обращаться к общественной тематике⁹. Анализ в статье Лукача 1945 г. «Народные писатели на весах» намного дифференцированнее анализа Ревай, ибо Лукач критиковал правые элементы в идеологии «народных писателей» и вместе с тем не упускал из виду антифашистскую позицию «урбанистов». Лукач указывал на несостоятельность искусственно выпячиваемого противоречия между городом и деревней, между урбанизмом и крестьянской ориентацией и взвешивал как слабости и за-

блуждения, так и достижения обоих направлений. Он напоминал «урбанистам» об их «уходе в башню из слоновой кости и отрыве от масс»¹⁰ в период до 1945 г. и обращался к «народным писателям» с призывом двигаться совместно к подлинному единству венгерской литературы и ее расцвету. Призыв этот, впрочем, оказался эффективным лишь в некоторых случаях, в целом же он не мог изменить антагонистических позиций обоих направлений.

Тезис Лукача о литературном единстве включал в себя три основных пункта: признание необходимости творческой дискуссии, требование высокого эстетического качества литературы и освоение наследия великих реалистов XIX столетия. Последнему придавалось особенно большое значение в разработанной Лукачем в 30-е годы и возрожденной после 1945 г. концепции «большого реализма», которая в целом разделялась и Реваи. При таком подходе направления, ориентировавшиеся на иные источники традиций, например на авангардизм или пролетарско-революционную литературу, оттеснялись на задний план или принимались только условно. Однозначно отбрасывались Лукачем экстремистские левые и правые теории: и те, которые сводили искусство исключительно к пропаганде политических идей, и те, которые склонялись к буржуазному «чистому искусству». Этим воззрениям Лукач в своем докладе 1945 г. «Партийная поэзия» противопоставил свою так называемую партизанскую теорию, согласно которой «партийный поэт не является ни вождем, ни рядовым солдатом, он всегда — партизан»¹¹. Это означало, что писатель в первую очередь обязан служить гуманистической стратегии, а не повседневной тактике. Решающим оценочным критерием становилась степень сознательности писателя, ибо уже «благодаря тому факту, что он пишет, он вторгается в политику и становится партийно-ангажированным»¹². Этот критерий Лукач распространял на писателей прошлого и настоящего, указывая на Шелли, Гейне, Петефи и Ади как на образцы поэтов осознанно-политического типа и относя, например, Михая Бабича, невзирая на его «моральный» антифашизм 30-х годов, к категории писателей, которые занимались политикой против своей воли. Между тем именно к литературному наследию Бабича и Деже Костолани, двух крупных представителей движения «Нюгат» между двумя мировыми войнами, мастеров, отличавшихся разнообразием используемых форм, восходила в своих представлениях об искусстве часть «урбанистов». Лу-

кач считал себя обязанным выступить против них с острейшей критикой, ибо в их позиции он усматривал уход в «башню из слоновой кости», эстетизм, который он считал несовместимым с искусством и политическо-идеологическим сознанием в новом обществе.

Последовательное отрицание «искусства для искусства» выражалось и в негативном отношении Лукача к авангардистским тенденциям. Под лозунгом борьбы с «декадансом» он выступал против формальных экспериментов, например против защищаемого Тибором Дери и Иштваном Шётером синтеза реализма и сюрреализма¹³. Нельзя сказать, что Лукач просто отрицал авангардизм, ибо он указывал, чаще всего на примере Атили Йожефа, и на его продуктивность, однако в конечном счете он хотел, чтобы новые формы выражения, для восприятия которых в то время из-за художественной неразвитости масс отсутствовали условия, были преодолены в пользу классических форм. Эти взгляды в основном разделялись Коммунистической партией и нашли свое отражение в программе новой культурной политики, принятой в 1948 г. на объединительном съезде Коммунистической и Социал-демократической партий.

Лукач подчеркивал активную гражданскую позицию венгерского национального поэта, которая прослеживалась начиная с XVI в., в периоды наивысшей опасности для народа (например, борьба Миклоша Зрини как полководца, поэта и политика против турецкого ига). В статье «Ревизия венгерской литературной истории» (1948) Лукач говорил об идеале деятельного человека и ссылаясь на Петефи, Ади, Атилу Йожефа и Белу Бартока, как на главную опору в развитии венгерской литературы и искусства.

Как оценивались бывшие «народные писатели» в свете этой концепции наследия? «Народные писатели» не представляли единой группировки ни в смысле социального происхождения, образования, биографии, ни в смысле политической и литературной платформы. Вопрос о выборе традиции решался каждым из них непосредственно в процессе художественной практики. В произведениях Йеша и Немета, например, при бесспорном доминировании национально-литературного начала, всегда просматривалось влияние прогрессивного европейского искусства, а Вереш и Сабо опирались прежде всего на национальные литературные традиции. Большинство этих писателей происходило из сельскохозяйственного пролетариата, но некоторые и из средних слоев, из буржуазии, как Ласло Немет. В 30-е годы их объе-

диняло то обстоятельство, что они понимали и разоблачали тогдашние беды и отсталость своей страны, в частности тяжелое положение крестьян, как врожденные язвы тогдашней социальной системы. Для их творчества после освобождения страны был характерен постоянный интерес к разнообразным явлениям крестьянской жизни, стремление обеспечить классу крестьян надлежащее место внутри нации.

Все это отнюдь не означало, что бывшие «народные писатели» ограничивались ролью рупора крестьянства. Несмотря на идеологические, эстетические и иные разногласия, они понимали литературу как «совесть нации». Исходя из этой формулировки, принадлежащей Ади и вновь возрожденной Жигмондом Морицем, они внесли коррективы в свое литературное творчество. Вереш и Ийеш, например, четко сознавали, что в настоящее время писатель уже не может быть «пророком» и духовным вождем народа, как в эпоху буржуазных реформ и романтизма, но они хотели, чтобы литература была средством политического воздействия на общественность. Тесная связь с народом воплощалась для Вереша «не в происхождении, а в ангажированности»¹⁴ — принадлежность к нему, по мнению Ийеша, доказывалась не тем, «откуда ты пришел, а тем, куда идешь»¹⁵. Вереш и Дарваш на первых порах даже отодвигали литературное творчество на задний план в угоду широкой политической активности в различных сферах общественной жизни¹⁶. В отличие от них Сабо посвятил себя исключительно писательскому труду. Что касается Ийеша, то он искал самореализации в разные периоды в разных формах. В первые послевоенные годы он активно выступал как поэт, драматург и прозаик открыто политической направленности, находящийся в гуще общественной и литературной жизни, но позже этот писатель как бы ушел в себя, исполненный озабоченности и сомнений.

Наиболее сложным был путь Ласло Немета. Его включению в современную литературную жизнь мешали различные препятствия, которые в конечном счете восходили к теории 30-х годов о «глубинном» и «разбавленном» мадьярстве, о «качественном социализме», «о социализме без марксизма», на основе которой Немет хотел превратить Венгрию в страну мелких производителей. Хотя Немет и после 1945 г. не полностью отказался от своей идеалистической концепции, нельзя было, однако, не заметить его намечающегося поворота к подлинному социализму. Не случайно поэтому Лукач и Реван защищали его от атак со стороны буржуазно-

радикальных сил, группировавшихся вокруг журнала «Халадаш», которые наклеивали на Немета ярлык «правого». Насколько несправедливыми были такие гонения, показывает позитивное отношение Немета к земельной реформе и к национализации промышленности, а также его выступления в поддержку системы всеобщего образования. В ответ на переданную Лукачем в 1946 г. просьбу директора будапештского Национального театра он написал четыре пьесы и завершил две начатые еще в годы войны пьесы. Однако эти произведения, с 1947 г. квалифицировавшиеся как «неподходящие» для театра, стали достоянием общечеловеческой культуры лишь спустя годы. Более повезло Немету, удалившемуся в провинцию и работавшему педагогом, с начатым до 1945 г. и опубликованным в 1947 г. романом «Отвращение». В нем, как и в последовавшем за ним романе «Эстер Эгете», опубликованном в 1956 г., Немет косвенно продолжал линию, намеченную в его романах 30-х годов.

В развитии венгерской литературы эти произведения, охарактеризованные самим Неметом как «романы сознания»¹⁷, означали появление нового варианта психологического романа, где психологическая углубленность характеров соединяется с реалистическим изображением общества.

В романе «Отвращение» речь шла об изучении характеров, столкнувшихся в одном браке, о жизни в провинции, о бессмысленном существовании дворянских семей, а также о заносчивости кулачества, т. е. об обществе, которому суждено отмереть. В «Эстер Эгете» мы встречаемся с широко задуманным изображением средних слоев венгерского общества с начала столетия до 50-х годов. Очень велико в обоих романах значение образа главной героини. Как отмечал сам Немет, в поле зрения автора и читателя попадают все новые и новые области окружающей ее внешней среды¹⁸.

Эти романы являются как бы иллюстрацией и одновременно критикой философских взглядов их автора, ощущавшего свою связь с такими представителями европейской философии эпохи кризиса, как Шпенглер и Ортега-и-Гассет. Содержание романов опровергает постулаты Немета о том, что подлинная революция может совершаться только в индивидууме и что, преодолев капиталистическую и социалистическую общественные формы, можно найти некий третий путь. Для Немета бегство из общества, например, на остров, уже должно было служить гарантией свободного развития личности. То, что это была иллюзия, доказывает в негативном

плане образ главной героини первого романа — Нелли Карас, в позитивном — образ Эстер Эгете.

Мировоззрение писателя, сформировавшееся под воздействием двух представителей венгерской классической литературы — Даниэля Бержени (1776—1835) и Жигмонда Кемея (1814—1875), вступило в противоречие с последовательно соблюдаемыми Неметом принципами реализма морицевого толка. Это касалось как мечты Бержени о «венгерском эллинизме», так и представления Кемея о «третьем пути». Бержени мечтал о моральном и политическом обновлении нации посредством возрождения античной морали и былого героического патриотизма венгерского дворянства, прокламировал такие вечные добродетели, как моральная чистота и любовь к свободе и одновременно категорический отказ от любой связи искусства с актуальной действительностью. Кемень отвергал феодализм так же, как и революцию или радикальные реформы, и единственной возможностью считал третий путь — путь постепенного обуржуазивания и демократизации страны. Эта мысль декларировалась в его романах и перекликалась в основных пунктах с развивавшимся Неметом в 30-е годы положением о так называемом венгерском третьем пути.

Немет, выходящий из буржуазной среды, стоявший на позициях романтического антикапитализма и отвергавший марксизм, усматривал «третий путь» и в буржуазно-мещанской утопии. Он выступал за организацию мелких общин как способ обновления венгерского общества. Этому соответствовало и его стремление к «бегству на остров». Бегство от действительности, уход в себя характерны для главных героев романов Немета, вышедших до 1945 г. Психологический анализ в этих произведениях местами паминал специальные медицинские работы. Тот факт, что в послевоенные годы Немет пошел дальше рубежа Бержени и Кемея, следует рассматривать как результат прежде всего критического освоения наследия Морица. В новых книгах Немета критическое изображение действительности сочетается с психологически углубленным изображением характеров, с анализом поведения действующих лиц в тесной взаимосвязи со средой и реальными социальными отношениями.

Основной тип женских образов Немета восходит к Электре и Антигопе Софокла, в которых Немет видел символы, «чудесным образом»¹⁹ отражающие состоящие души. Первым среди критиков обратил на это внимание Иштван Шётер, который наряду «с вечно человеческим», по определению Немета — мифологическим, трактовал не только пси-

хологическую, по и социальную ситуацию Нелли Карас и Шани Такаро²⁰, отмечал успешность впервые предпринятой в венгерской литературе попытки показать общественные отношения и актуальные проблемы, используя возможности психологического метода изображения.

Наряду с позитивными оценками, созвучными оценкам Шётера, роман вызвал и отрицательные отклики. Наиболее категоричным был Лукач, который неверно истолковал обращение Немета к современной действительности и квалифицировал роман как «немой протест против новой демократии»²¹. Такой приговор значительному произведению новейшей венгерской прозы можно объяснить лишь особым отношением Лукача к венгерскому литературному развитию, его — как удачно выразился венгерский литературовед Золтан Кенереш — «теорией негативного инвентирования»²².

По аналогии со своими взглядами на историю, в которой после австро-венгерского соглашения 1867 г. Лукач отрицал наличие какой бы то ни было демократической общественной жизни, он и в венгерской литературе тех лет не видел условий для возникновения большого реалистического искусства. Вся венгерская духовная жизнь, по мнению Лукача, была опутана паутиной классового компромисса, и лишь Ади и Аттиле Йожефу удалось вырваться из этого лабиринта. Модель «высших достижений» — Петефи, Ади, Йожеф²³ — он несколько расширил, включив в нее отдельные произведения Яноша Араня (друга Петефи — мастера объективной и реалистической лирики) и Михая Бабича. Из современной литературы Лукач отнес к «высшим достижениям» творчество Ийеша и Дерп.

Хотя оба эти писателя в эстетическом и содержательном аспекте и выделяются среди своих коллег по ремеслу, иерархия Лукача была неправомерной абсолютизацией. В свете своей модели «большого реализма» Лукач рядом с произведениями Дерп и Ийеша не видел ни одной «достойной» современной драмы или романа, между тем как их вклад в обновление венгерской литературы следует рассматривать как часть достижений целой плеяды писателей, существенное место в которой наряду с другими занимал и Намет.

Несмотря на общую высокую оценку Ийеша, отношение к нему Лукача было достаточно критичным. В зажигательной, приветствующей сегодняшней день лирике Ийеша, в его принципиальном размежевании с недавним прошлым, в его общественной и литературной активности тех лет, позже уже не повторявшейся, Лукач видел подтверждение

правоты предпринятых им еще до 1945 г. попыток вступить в союз с левым крылом «народных писателей», тем более что Ийеш в своей программной статье в первом номере издаваемого им литературного журнала «Валас» признал, что «крестьянство сегодня союзник не буржуазии, а рабочего класса»²⁴. За это Ийеша высоко оценивала и коммунистическая критика, однако эта оценка сменилась на противоположную после выхода в 1946 г. его автобиографического романа «Гуины в Париже». Один и тот же критик, например, до выхода романа провозглашал Ийеша «величайшим из живущих поэтов»²⁵, а потом не исключал возможности его устранения из литературной жизни «в интересах актуальной политики»²⁶. Поводом для такой оценки послужило критическое изображение Ийешом его контактов с рабочим движением во время парижской эмиграции, а также то, что он рассказал не только о бескорыстной работе руководителей коммунистического молодежного движения, но и о догматически и сектантски мыслящих активистах, которые пытались навязать большинству свои предрассудки. Лукач тоже считал некоторую противоречивость отношения автора к изображению рабочего движения слабостью романа²⁷, однако у него не было и мысли пожертвовать Ийешем ради сиюминутной политической практики.

Роман «Гуины в Париже» представлял в творчестве Ийеша симбиоз хроники и репортажа, дневника и памфлета, разновидность современного «объективного романа развития»²⁸. Тон повествования, то ностальгический, то иронический, созвучен взглядам автора, опирающимся главным образом на две традиции: на буржуазно-интеллектуальное видение мира и на видение отчетливо крестьянское. Это синтез, в котором заметны связи с появившимся в 1936 г. социологическим романом Ийеша «Народ пусты» и который в столь же чистом виде можно будет снова встретить у него лишь в начале 60-х годов в небольшом романе «Обед в замке».

Дискуссия, которая велась вокруг Ийеша и его романа, уже несла на себе отпечаток намечающихся изменений в культурной политике, выражением которых стали и растущие разногласия между Лукачем и его догматически настроенными оппонентами. Если Ийеш после резкой критики в его адрес в конце 1947 г. уходит «в чисто литературную» сферу и выдвигает проблематичную теорию «независимой ангажированности», подразумевающей ангажированность за дело народа, независимую от каких бы то ни было партий,

то Лукач все больше и больше попадает под перекрестный огонь критики в духе пабиравшей сплу догматической культурной политики.

В 1948 г. происходит объединение Коммунистической и Социал-демократической партий в Венгерскую партию трудящихся, национализация школ и других культурных учреждений, а также фабрик с числом занятых более ста человек.

В области культуры в это время выдвигается требование социалистического реализма. Социалистический реализм понимался как реализация ленинского принципа партийности литературы, как изображение действительности под углом зрения развития и перспективы и показ «положительного» героя. Не в последнюю очередь акцентировалась воспитательная функция литературы. Однако тогдашние руководители культурной политики стремились проводить эти требования в жизнь с применением административных средств. Это и вступило в противоречие с концепцией Лукача, согласно которой не какие-то «распоряжения», «учреждения» или «органы», а «сами искусства способны определять направление развития, разумеется, в тесной взаимосвязи с изменениями в жизни и обществе»²⁹.

С этими взглядами Лукача, с его «партизанской» теорией и концепцией «большого реализма», с его представлениями, согласно которым капитализм в Венгрии еще длительное время будет главенствовать и народная демократия не является диктатурой пролетариата, резко полемизировали в так называемой дискуссии о Лукаче 1949 г. прежде всего ведущие идеологи и деятели культурной политики того времени Йозеф Реваи, Ласло Рудаш и Мартон Хорват.

Рудаш противопоставлял представлениям Лукача об отпосительной «автономности» искусства суженную догматическую концепцию и клеймил его как элемент антисоветский, антипатриотический и космополитический³⁰. Давая оценку взглядам Лукача на реализм, Рудаш высказывал, в частности, мнение о том, что буржуазный реализм не является союзником демократии, Хорват бросил Лукачу упрек, что он, мол, слишком мало изучал советскую литературу, что он не должен был ограничивать свой выбор такими произведениями, как «Тихий Дон», который-де не является характерным ни для советской жизни, ни для советского искусства, а обратиться вместо Шолохова к таким писателям, как Ажаев³¹. На фоне догматических и сектантских упреков и обвинений суждения Реваи отличались большей объективностью и меньшей предубежденностью. Он ссылаясь на разработанную Лукачем концепцию реализма и антиреализма, однако

в противоположность ей считал возможным идти на уступки в вопросе художественного уровня ради актуальной тематики. Реваи справедливо подчеркивал, что, даже если в венгерской литературе после 1945 г. еще не мог быть провозглашен боевой лозунг социалистического реализма, «нужно было лучше поддерживать — при всей критике — старых и новых пролетарских писателей»³². Лукач признал справедливость некоторых упрёков в свой адрес³³, однако после этих дискуссий он вообще отошел от активного участия в венгерской литературной жизни.

Одновременно с выдвинутым в 1949 г. требованием социалистического реализма был определен и круг национальных традиций, на которые следовало опираться в искусстве и литературе. В области литературы это было наследие плебейско-демократического революционера Ш. Петефи и критических реалистов К. Миксата и Ж. Морица, в изобразительном искусстве — реалиста М. Мункачи, в музыке — романтика Ф. Эркеля. Эти эталоны Реваи противопоставил наследию Э. Ади и А. Йожефа, в живописи — наследию Д. Дерковича, в музыке — Б. Бартока. При всем уважении к их творчеству он на II съезде Венгерской партии трудящихся в 1951 г. заявил: «Нашему развитию был бы нанесен ущерб, если бы мы не отпеслись критически к таким гигантам венгерской культуры, как Бела Барток, Эндре Ади и Дюла Деркович. Это относится и к части творчества Аттилы Йожефа»³⁴.

В начале 50-х годов революционная поэзия Ш. Петефи превозносилась как эталон, Э. Ади и А. Йожеф попадали в общественное сознание «профильтрованными» в духе практиковавшейся тогда культурной концепции, а писатели и произведения, не укладывавшиеся в эту концепцию, вообще оттеснялись на задний план. Первейшим критерием оценки современного искусства стал принцип общедоступности, что по существу нацеливало на упрощенное изображение действительности. В литературной жизни не осталось места для сложных «измов» XX в., произведения всей буржуазной литературы были огульно объявлены нежелательными. На II съезде Реваи начал свое выступление словами: «Несколько лет назад, еще в 1948 году, в нашей художественной жизни было много всякого буржуазного мусора... однако и в этой области произошел решительный поворот»³⁵. Это была неверная оценка положения вещей, ибо в 1945—1948 гг. созданы многие значительные произведения венгерской литературы.

Сформулированное в конце 40-х годов одним критиком в форме афоризма расхожее мнение: «что политически плохо, и в художественном отношении может быть только плохо»³⁶, — зачастую порождало в литературной критике несправедливые оценки. Стали появляться многочисленные схематические произведения в творчестве как молодых, так и опытных авторов. Среди этого потока отчетливо выделялись, однако, исторические драмы Ййеша, роман Дери «Ответ», трилогия Вереша «Три поколения» и роман Сабо «Новая земля».

Вереш и Сабо вновь обратились к теме, которая была знакома им с детства: к изображению крестьянской жизни, к проблеме труда. Эта тематика полностью соответствовала стоявшей на повестке дня задаче формирования новой действительности, за что их хвалили критики и даже сам Ревац³⁷. Похвала была заслуженной, ибо Сабо и Вереш успешно опирались на свой опыт, накопленный еще до войны, а для его воплощения использовали отчасти и новые литературно-эстетические формы. Но если Сабо представлял понимаемую в традиционном духе беллетристику и демонстрировал свою связь с романтическо-реалистической традицией повествования Мора Йокаи (1825—1904), то для стиля Вереша было характерно стремление к аутентичной передаче действительности вплоть до самых мелких деталей.

Появившийся в 1949 году роман Пала Сабо «Новая земля» является в венгерской прозе первой удавшейся попыткой отразить исторические преобразования в жизни деревни. По сравнению с произведениями Сабо, написанными до 1945 г., здесь было много нового. Это касается и содержания, и нового способа изображения персонажей, и композиции романов. Если в его довоенных вещах, например в трилогии «Свадьба», «Крестины», «Колыбель», звучал мотив «бескопечной отсталости» крестьян, а персонажи выступали носителями серой повседневности и были слабо индивидуализированы, то новый роман лишь условно можно считать продолжением ранее разрабатывавшейся тематики. Вместо относительно вольной конструкции ранних произведений с разнообразными вставными эпизодами здесь видно стремление к строгой и продуманной композиции, полностью подчиненной идее произведения. Персонажи теперь — действующие лица истории. Ласло Мезеи, например, являет собой тип бедного крестьянина, который не всегда ясно понимал взаимосвязи новой общественной реальности, но инстинктив-

но встал на путь социализма. В противоположность тем современникам, которые, обращаясь к проблемам городской жизни, схематично воспроизводили общественную реальность, Сабо удалось убедительно изобразить начальный этап новой жизни со всеми его трудностями.

Комплекс проблем, к которым в своих произведениях снова и снова возвращается Вереш, сфокусирован в вопросе соотношения действительности и морали. Это относится, в частности, к его произведению «У дороги» (1951), являющемуся по жанру симбиозом романа и повести, социографического анализа и автобиографического свидетельства. Избегая схематических клише, свойственных литературе того периода, автор рисует здесь жизнь бригады рельсоукладчиков. Вереш воспроизводит язык крестьян, изображает трудовой процесс и условия жизни рабочих столь же убедительно, сколь убедителен он в описании орудий труда и способов приготовления простой пищи. В рассказах главного героя, которые он ведет по вечерам у костра, дается конфронтация прошлого и настоящего с его трудностями и успехами, раскрывается новый характер труда, который решительным образом преобразует человеческую мораль, формирует новый образ жизни.

Реализм понимался Верешем в меньшей степени как эстетическая и литературно-историческая категория и в большей — как мировоззрение и тенденция, в какой бы языковой или структурной форме он ни воплощался. Реализм для него — это тотальность, т. е. одновременно овладение миропониманием целого народа и индивидуума в исторической перспективе и в настоящем времени. Вереш сам говорит о «реализме миропонимания»³⁸, подчеркивая, что и «маленькие правды жизни должны быть зафиксированы», чтобы через их призму виделись дальние перспективы. Для него решающее — не стиль автора, а вопрос, «станет ли то, что им написано, большим исторически значимым делом»³⁹.

Но как только Вереш и Сабо выходили за пределы своего личного опыта, связанного с недавним историческим прошлым, и пытались изображать действительность первой половины 50-х годов на примере городской и деревенской жизни, они, как и многие другие авторы, частично впадали в схематизм. Таким образом, провозглашенный Реваи на I съезде венгерских писателей в 1951 г. «фронтальный прорыв»⁴⁰ к качественно новой литературе был успешно осуществлен лишь в единичных случаях.

Опасности схематизма избежали, в частности, идеологические драмы Ийеша «Пример Озоры» (1952), «Пламя факела» (1953) и «Дёрдь Дожа» (1956). В соответствии со своей теорией «независимой ангажированности» он пытался в этих драмах не просто изобразить прошлое, но и поставить морально-философские вопросы, в том числе вопрос о взаимоотношениях народа и вождя.

Ориентируясь на наследие Катоны и критического реалиста Морица, но при этом — вслед за Мадачем — рассматривая героя как носителя отношений и идей, доминирующих в изображенную эпоху, Ийеш прокладывает новые пути венгерской драматургии. Критика и деятели культурной политики приветствовали драмы Ийеша как существенную коррекцию образов Петефи, Кошута и Дёрдя Дожи, которые искажались в период хортистской Венгрии. Однако на самом деле Ийеш только внешне соглашался с тогдашним официальным культом Петефи, в основе которого лежал дидактический образ поэта. Представления Ийеша о демократизме были противоположны догматическим взглядам тех лет. Красноречивым доказательством этого может служить пьеса «Пламя факела». В ней в драматически острых сценах противостоят друг другу перед последним решающим сражением освободительной войны 1848—1849 гг. губернатор страны Кошут и главнокомандующий армии Гергеи. В их споре решается вопрос, имеет ли смысл продолжение бесперспективной борьбы. Колеблющийся между дворянством и народом, Кошут только в час трагического краха начинает сознавать, что дело революции можно довести до победного конца лишь при опоре на народ. В этих взглядах отчетливо выявляется характер демократизма Ийеша, ибо по вопросу, — как сам автор говорит, — «с народом» или «руководя народом», ясно видно, идет ли речь о плебейском либо о буржуазном демократизме⁴¹.

Трактовка Ийешем образа Петефи представляла собой в определенном смысле полемику с имевшим в те годы хождение образом поэта. По мнению венгерского историка литературы П. Панди, в частности, три момента искажали тогда подлинное лицо Петефи: «чрезмерное выпячивание политической лирики в ущерб другим частям его поэзии; подчеркивание бесконфликтности его прямолинейного развития; схематичность в изображении его борьбы как поэта и политика за национальную независимость»⁴².

Такая упрощенная трактовка образа поэта и отсутствие глубокого марксистского анализа его биографии и творче-

ства, а также соответствующего восприятия этой фигуры общественным сознанием облегчили в 1956 г. лицемерное присвоение Петефи реакционными националистическими силами, что вело к искажению его действительного значения в общественной и политической борьбе, ибо, как констатировал Панди, революционный демократизм и демократический интернационализм Петефи были подменены «картинной националистического патриотизма»⁴³.

Хотя с середины 1953 г. концепция культуры Реваи начинает терять свою силу из-за растущего раскола внутри партийных писателей, а в литературной жизни сталкиваются непримиримые защитники схематизма и его противники, поворот в политике по вопросам наследия произошел только после разгрома контрреволюции 1956 г.

Новое понимание традиций включало в себя как всесторонний учет национальной венгерской пролетарско-революционной традиции, так и обращение к международному авангардизму. В литературную жизнь, кроме того, были включены все те, кто после 1945 г. стоял на демократическо-гуманистических позициях, но с 1949 г. практически был исключен из литературного процесса. Существенно уточнилось понятие социалистической литературы эмиграции, поскольку получила справедливую оценку Венгерская советская республика. Вследствие отказа от жесткого противопоставления социалистической литературы остальным направлениям XX в. неизмеримо расширился спектр разнообразных конструктивных инициатив.

В начале 60-х годов появляется большое количество высококачественных в литературно-эстетическом отношении произведений. Заметное место среди них занимает роман «Пьяный дождь» Йожефа Дарваша. Эта книга — расчет с недавним прошлым, к которому автора ведет чувство ответственности, экзамен, устроенный самому себе в поисках ответа на мучительные вопросы о причинах и ходе контрреволюционных событий 1956 г. в Венгрии. Теснящиеся в памяти главного героя картины прошлого и настоящего воссоздают жизненный путь и эволюцию поколения, к которому принадлежал сам Дарваш. Роман построен подобно монтажу сценария с использованием «драматургии повторения»⁴⁴, в нем исследуется поведение индивидуума в критические моменты истории (1944—1956). Новой постановкой проблем Дарваш начал откровенную дискуссию по вопросам личного участия человека в историческом процессе и личной ответственности за ход национальной истории как в давнем, так и в близком прошлом.

Вереш и Сабо, Ййеш и Немет в ходе борьбы с контрреволюцией 1956 г. в Венгрии много проявили для себя в идеологическом плане. В духе сформулированного Дарвашем в 1954 г. и ныне получившего возможность реализации положения о том, что писателю надо предоставить больше «личной инициативы и свободы в личных склонностях, свободы в мыслях и фантазии, в форме и содержании»⁴⁵, они подводили в своих новых произведениях итоги в форме критики и самокритики, концентрировали внимание в своих литературных и эссеистских работах 60-х годов на роли морально-этических факторов в межличностных отношениях, а также на проблемах власти и морали. Это позволило им включиться в национальный литературный процесс, на который, особенно с середины 50-х годов, влияли и возвратившийся в Венгрию из эмиграции Йожеф Лендел и дебютировавшие в это время представители нового писательского поколения, например Дёрдь Молдова, Эндре Фейеш, Эржебет Галгоци.

Произведения бывших «народных писателей» продолжали вызывать, как и в прошлые годы, то критику и возражения, то признание и высокую оценку, но по сравнению с культурно-политической практикой второй половины 40-х — начала 50-х годов подчеркнутое выделение «народных писателей» стало беспредметным. В настоящее время на повестке дня стоит задача дифференцированно определить вклад каждого из упоминавшихся авторов в процесс формирования национальной социалистической литературы.

Примечания

¹ *Tóth D.* A felszabadulás utáni magyar irodalomtörténet kézikönyvének szerkesztési kérdései.— In: *Tóth D.* *Elő hagyomány, élő irodalom.* Budapest, 1977; *Bodnár Gy.* *Elő irodalom.*— In: *Bodnár Gy.* *Törvénykeresők.* Budapest, 1976; *Agárdi P.* *Fejezetek a felszabadulás utáni magyar irodalomtörténetírás történetéből.*— *Literatúra,* 1975, 2.sz.

² *Bélađi M.* *Gondolatok negyedszázad irodalmáról.*— In: *Bélađi M.* *Érintkezési pontok.* Budapest, 1974; *Simon Z.* *Elő irodalom.*— In: *Simon Z.* *Változó világ, változó irodalom.* Budapest, 1976; *Idem.* *Történelmi jelen idő.*— *Látóhatár,* 1979, 10.sz.

³ *Lukács Gy.* *Magyar irodalom — magyar kultúra.* Budapest, 1970, 319.o.

⁴ *A népi demokrácia útja.* Budapest, 1946, 331.o.

⁵ Вереш принимал активное участие в проведении земельной реформы 1945 г., Ййеш был членом Национального собрания и редактором журнала «Валас» (1945—1948), Сабо — депутатом Национального собрания.

⁶ *Lukács Gy.* *Utam Marxhoz.* Budapest, 1971, 2.k., 96.o.

⁷ *Lukács Gy.* *Magyar irodalom — magyar kultúra,* 327.o.

⁸ *Ibid.*, p. 351.

⁹ *Révai J.* *Marxizmus és népieség.* Budapest, 1946, 7.o.

- ¹⁰ *Lukács Gy.* Magyar irodalom — magyar kultúra, 374.o.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 289, 304.
- ¹² *Ibid.*, p. 293.
- ¹³ *См.*: *Déry T.* Alvilági játékok (1946); *Sötér I.* Játék és valóság (1946), Bűnbeesés (1948), Profetikai esztétika (1949).
- ¹⁴ *Erdei F.* Veres Péter köszöntése.— *In*: Veres Péter koszorúja. Budapest, 1973, 126.o.
- ¹⁵ *См.*: *Illyés Gy.* An einem aus dem Volk.— *In*: Illyés Gy. Mein Fisch und mein Netz: Gedichte. B., 1973, S. 18.
- ¹⁶ Так, Дарваш занимал пост министра восстановления хозяйства (1947—1950), министра просвещения (1951—1953), председателя Союза венгерских писателей (1953—1956), Вереш был председателем Национальной крестьянской партии (1945—1948), министром обороны (1947—1948), затем входил в руководство Союза писателей.
- ¹⁷ *См.*: *Németh L.* Kiadatlan tanulmányok. Budapest, 1968, 2.k., 613.o.
- ¹⁸ *См.*: *Németh L.* Megmentett gondolatok. Budapest, 1975, 306.o.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 43.
- ²⁰ *См.*: *Sötér I.* Egy klasszikus regény.— *Válasz*, 1948, 5.—6.sz., 441—450.o.
- ²¹ *Lukács Gy.* Új magyar kultúráért, 122.o.
- ²² *Kenyeres Z.* Gondolkodó irodalom. Budapest, 1974, 71.o.
- ²³ *См.*: *Lukács Gy.* Magyar irodalom — magyar kultúra, 306.o.
- ²⁴ *Illyés Gy.* Az idő kérdései.— *Válasz*, 1946, 1.sz., 4.o.
- ²⁵ *Horváth M.* Illyés Gyula.— *Szabad Nép*, 1947, 9.sz., 9.o.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 10.
- ²⁷ *Lukács Gy.* Új magyar kultúráért, 124.o.
- ²⁸ *Illés L.* Eszmények és valóság keresztútján.— *In*: Illyés Gyula (Tanulmányok a költőről). Budapest, 1972, 56.o.
- ²⁹ *Lukács Gy.* Irodalom és demokrácia. Budapest, 1947, 158.o.
- ³⁰ *См.*: *Rudas L.* Irodalom és demokrácia.— *Társadalmi Szemle*, 1949, 6.—7.sz., 427.o.
- ³¹ *См.*: *Horváth M.* Lobogónk Petőfi. Budapest, 1950, 234.—242.o.
- ³² *Révai J.* Irodalmi tanulmányok. Budapest, 1950, 290.o.
- ³³ *См.*: *Lukács Gy.* Birálat és önbirálat.— *Társadalmi Szemle*, 1949, 8.—9.sz.
- ³⁴ *Révai J.* Kulturális forradalmunk kérdései, 24—25.o.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 18—19.
- ³⁶ *Molnár M.* Ha a nép szétnéz a saját szinpadán...— *Csillag*, 1948, 5.sz., 63.o.
- ³⁷ *См.*: *Révai J.* Kulturális forradalmunk kérdései, 61.—62.o.
- ³⁸ *Veres P.* "A kastély" ürrügén.— *In*: Veres P. Jelenidő. Budapest, 1968, 39.o.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 39.o.
- ⁴⁰ *Révai J.* Kulturális forradalmunk kérdései, 19.o.
- ⁴¹ *См.*: *Illyés Gy.* Victor Hugo védelme.— *In*: Illyés Gy. Iránytűvel. Budapest, 2.k., 61.o.
- ⁴² *См.*: *Pándi P.* Kritikus ponton. Budapest, 1972, 14.o.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 30.
- ⁴⁴ *См.*: *Szabó B. J.* Darvas József munkássága 1945 után.— *Jelenkor*, 1969, 1.sz., 119.o.
- ⁴⁵ *Darvas J.* Új népért, új kultúráért. Budapest, 1956, 170.o.



Дискуссии о реализме.

Формирование теории литературы в ГДР

В 70-е годы марксистская теория искусства в ГДР приступила к тщательному анализу категории реализма, в связи с чем были вновь рассмотрены концепции переходного периода. Тогда проблема реализма решалась иначе, чем в настоящее время, ибо стоял вопрос о выработке универсальной формулы художественного метода, определяющей отношения литературы с действительностью, с политикой, с читателями, с процессом развития искусства.

В переходный период считалось, что вся литература, создающаяся при социализме, должна быть социалистическим реализмом, а теория реализма воспринималась как синоним марксистского понимания искусства. В таком подходе были положительные моменты, но в то же время содержалось и много ошибочного. Недостаточно анализировалось социальное качество тех способов освоения действительности, которые выступали как прямое продолжение традиции «реалистического направления». С другой стороны, происходил отказ от марксистского анализа нереалистических течений XX в. По существу было просто принято — с отрицательной идеологической оценкой — их самопонимание как автономного незатронутого реальностью художественного мира.

Противопоставление реализма и модернизма было внешним проявлением более глубоких разногласий по вопросу о том, какими должны быть способы освоения искусством действительности, не отказывающиеся от ее классовой оценки и в то же время не сужающие возможности эстетического познания.

Именно с этого вопроса и начались дискуссии, разгоревшиеся после 1945 г. Проблемы, выдвинутые теорией и критикой в этой связи сегодня, заставляют нас вновь обратиться к фундаментальным вопросам марксистско-ленинской эстетики. Надо задуматься над тем, правомерно ли тогдашнее понимание реализма отождествляло себя с ленинской теорией отражения в искусстве? Что кроется за представлением о реалистическом направлении в истории искусства, каким образом взаимосвязаны генетические и системные аспекты реализма? Не является ли некий страх прикосновения к комплексу «модернизм» производным именно отсюда и не указывает ли это на некоторую недостаточность в самом опре-

делении сущности реализма? Коротче говоря, речь идет об объективном научном анализе системы представлений, созданной марксистскими теоретиками искусства на предыдущем этапе развития, и о внесении в нее необходимых коррективов.

В настоящей статье мы не стремимся к подробному описанию хода дискуссий о реализме со всеми обсуждавшимися проблемами. Здесь мы можем сослаться на ряд уже написанных серьезных работ¹. С историко-литературной точки зрения представляется актуальным сосредоточить внимание на связях общественно-политической обстановки и художественной практики, которые решающим образом влияли на действенность тех или иных идей и концепций.

В преддверии дискуссии о реализме. Во время антифашистско-демократического этапа революционной перестройки в ГДР (1945—1949) проблемы реализма были лишь одним из моментов внутри более широкой дискуссии об искусстве. Сам термин «реализм» обычно употреблялся тогда в смысле традиционного определения, которое в общей форме обозначало нацеленность литературы на действительность и чаще всего стихийно ассоциировалось с жизнеподобным изображением.

Возвращающиеся из эмиграции и подполья деятели искусства и культуры, критики, которые были знакомы с прежними дебатами о реализме, а нередко и являлись их активными участниками, в первые послевоенные годы воздерживались в своих высказываниях от продолжения споров. Характерным было скорее временное единство на основе согласия по некоторым общим вопросам. Хотя индивидуальные воззрения весьма сильно различались и пути многих деятелей в дальнейшем разошлись в разные, порой противоположные стороны, первое время между литературными теоретиками-марксистами и их союзниками не было полемики. В печати тех лет не отражены, например, разногласия между такими известными участниками предвоенных дискуссий, как Брехт и Лукач². Главные представители процесса формирования общественного мнения в области литературы и искусства — Александр Абуш, Иоганнес Р. Бехер, Альфред Канторович, Эрнст Блох, Пауль Рилла, Герберт Йерринг, Эрнст Никиш, Ганс Майер, Эрнст Фишер, Анна Зегерс, Бернгард Келлерман, Стефан Херmlin, Вольфганг Вайраух, Гюнтер Вайзенборн и др. — в силу объективной ситуации сознательно отказались на время от обсуждения нерешенных проблем и перенесли центр своих усилий на

пропаганду бесспорных истин. Что же касается темы «реализм», то на первом плане оказались вопросы связи искусства и литературы с действительностью и отношений между литературой и политикой.

Отстаивание тезиса о включенности литературы в общественную действительность (тогда это обозначалось весьма расплывчатым понятием «близость к времени») было направлено прежде всего против существовавших в немецкой литературе тенденций бегства от действительности как первой стихийной реакции на поражение в войне. У многих писателей и у большинства читателей робость перед новой реальностью выразилась либо в уходе в замкнутый мир субъекта, либо в погоне за развлечениями. Распространенная прежде тяга к религиозному мистицизму и другим иррациональным формам вытеснения действительности заставляла специально подчеркивать связь между такими основополагающими понятиями, как «гуманизм» и «демократия», и активным воздействием человека на историю. По отношению к активизировавшемуся после 1945 г. на Западе иррационализму упор на разум, на общественную сущность человека, на возможность его воспитания явился необходимой составной частью элементарной политической грамотности.

Учитывая эту ситуацию, нельзя считать случайностью, что ключевую роль в области литературной теории и эстетики вскоре стал играть такой теоретик, как Дёрдь Лукач. Его книги «Литература в эпоху империализма» и «Прогресс и реакция в немецкой литературе» уже после 1945 г. вышли несколькими изданиями. Отрывки из его эстетических и культурно-политических работ перепечатывались в ведущих журналах и в центральных газетах. Преподаватели литературы опирались на публикуемые в журнале «Преподавание немецкого языка и литературы» его интерпретации произведений и литературные портреты писателей. Философско-эстетические статьи Лукача давали студентам первое представление о марксистском подходе к литературе.

А. Абуш в 1958 г., вспоминая прошлое, говорил о своеобразном монопольном положении венгерского теоретика в те годы. Причины этого, скорее всего, кроются в том, что в работах Лукача с редкой убедительностью выступала взаимосвязь политических, философских и эстетических аспектов марксизма. Лукач реально помог немецкому читателю первых послевоенных лет осознать связь литературного изображения, исторического процесса и индивидуальной или национальной судьбы.

Немаловажным был и тот факт, что с Лукачем на литературную сцену пришел критик нового типа. Лукач соответствовал выдвинутому им самим требованию о критике-философе, который рассматривает искусство в системной связи со всеми другими явлениями действительности, анализируя отдельное произведение, не упускает из виду всю систему философско-эстетических ценностей.

Это можно показать на примере подробной рецензии Лукача на одно из самых важных произведений немецкой литературы первых послевоенных лет, на роман Томаса Манна «Доктор Фаустус». Опубликованная в 1948 г. в культурно-политическом журнале «Ауфбау» через несколько месяцев после выхода в свет романа, она одновременно с интерпретацией этого литературного произведения была и выражением теоретического кредо Лукача. Знаменательно, что в том же 1948 г. в издательстве «Ауфбау» публикуются его «Эссе о реализме» — статьи периода дискуссии о реализме 30-х годов.

В романе Т. Манна Лукач увидел художественное воплощение своих собственных воззрений. Он интерпретировал его как «трагедию немецкого народа в эпоху империализма», как «критический эпилог национального развития после 1848 года». Осуществление этого замысла он увидел прежде всего в изображенной Т. Манном «трагедии модернистского искусства»³. Большое реалистическое достижение Т. Манна, с точки зрения критика, заключается в показе самоуничтожения позднебуржуазного художника, которое разрушает и классический мотив Фауста. В этом пункте оценка Лукача отличалась от оценок романа Т. Манна другими современниками. Он затрагивает здесь проблему, вокруг которой в послевоенное время многократно разгорались политические и художественные споры.

С выходом в свет романа «Доктор Фаустус» снова всплыл на поверхность упрек в адрес эмигранта Т. Манна в том, что он некомпетентен в политической оценке фашизма, были повторены тезисы дискуссии 1945 г. о «внутренней» и «внешней» эмиграции. Присущее Т. Манну соединение интеллектуально-художественных проблем с проблематикой «эпохи» при опоре на немецкую классику было многими критиками воспринято явно отрицательно. Т. Манна упрекали в отказе от гуманизма, утверждали, что он сам якобы символизировал «эпоху разложения, упадка крупной буржуазии»⁴. Как представитель антинационального декаданса, он-де не мог не исказить символ Германии: «Фауст без выбора, без любви, Фауст без стремления к познанию. Что

же осталось? Картина отвратительной пфёкции, нечто медицинское, патологическое, и попытка создать новый символ»⁵.

За этими упреками скрывалась позиция, которую С. Херmlin в 1948 г. метко обозначил как «фасад Гёте». Это было стремление в поисках алиби укрыться за абстрактный гуманизм классической традиции, чтобы избежать политической ответственности. Такого рода лицемерное отношение к немецкой классике, по сути дела, было, как писал Херmlin, «фразерством верноподданного о народе поэтов и мыслителей, об олимпийце, о геройстве духа, в котором, как известно, никто не может с нами сравниться»⁶. Это фразерство использовалось и для прикрытия пережитков шовинистического варварства в области культуры, определившего фашистское прочтение «Фауста» как воплощения экспансионистской жажды деятельности и элитарных претензий на власть. Подчеркивая безжалостность самоанализа у Т. Манна, Лукач, напротив, способствовал своей интерпретацией тому, чтобы немецкий читатель был защищен от самодовольства поверхностной идентификации с героизирующими иллюзиями немецкой идеалистической философии. Выявляя в «Докторе Фаустусе» связь с действительностью и актуальное политическое содержание, Лукач акцентировал те темы, обратившись к которым литература могла бы снова сблизиться с общественной жизнью.

С другой стороны, само по себе справедливое выступление за адекватное прочтение «Фаустуса» Лукач использовал для утверждения своего специфического понимания реализма. Убедительная историко-философская аргументация не позволяла сразу обнаружить заключенный в позиции Лукача теоретический изъян. Но его можно выявить в следующей, например, формулировке. Т. Манн, по словам Лукача, «изображает только то, что реально существует в немецкой действительности, а не в виде постулатов — и эту реальность показывает вплоть до самых ее корней, не привнося в изображение предвидения будущего. В этом и заключается большая реалистическая сила Томаса Манна»⁷.

Направленность полемики обозначена ясно: Лукач выступает против волюнтаристского привнесения перспективы в в еще нерешенные противоречия настоящего. По сути дела, здесь содержался упрек в адрес советской теории социалистического реализма, который Лукач четко сформулирует на IV съезде писателей ГДР в 1956 г. Ссылка Лукача на объективность действительности не должна для нас закрывать того факта, что он мыслит историю без исторического субъекта. Его трактовка реализма основывается на понима-

нии действительности, производном от объективного идеализма. Общественное развитие рассматривается им как самодвижение действительности: ее как бы телеологически предопределенные закономерности только реализуются соответствующими прогрессивными классовыми силами. Познание объективной действительности для Лукача означает познание ее философской сущности — в отличие от описания поверхности явлений. Заслуга реалистов, по его концепции, состоит в «познании тех тенденций, которые побеждают в объективном развитии». Рабочий класс также является субъектом истории только постольку, поскольку он в состоянии познать общественную необходимость и стать носителем преобразования. Этим еще ничего не сказано о характере преобразования, его целью может (а по Лукачу даже должна) стать демократическая диктатура. В романе Т. Манна может отсутствовать историческая альтернатива империализму и все же реалистически может быть показана сущность эпохи (что не имеет ничего общего с требованием ее прямого присутствия в произведении). Философский космос абстрактно понимаемой действительности находит свое художественное отражение в замкнутом эпическом содержании реалистического романа, таким образом выявляя тотальность мира. В этом смысле реализм понимается Лукачем как «правильное отражение» — ссылаясь на ленинскую теорию отражения призвана скрыть то, что на самом-то деле здесь речь идет об отражении идеалистически упрощенной сути истории. Участие субъекта сводится к пассивному зеркальному отображению бытия. Лукач высоко ценит в Т. Манне, что он как бы держится в стороне от действительности, ощущаемой как хаос, и в лице рассказчика Серенуса Цейтблома ставит между собой и историей Леверкюна отвлеченного медиума.

Попытка Лукача доказать «традиционную», антиавангардистскую структуру романа уже сама по себе несостоятельна, а с задачей марксистского анализа заложенной в романе «трагедии искусства модернизма» Лукач, на наш взгляд, совсем не справился. В судьбе Адриана Леверкюна для критика заключена «типичная трагедия модернистского буржуазного искусства и мышления», так как упадок модернизма, по его мнению, подтверждает духовное разложение немецкой буржуазии после Ницше. Политическая реакция, идеологическое декадентство и отказ от традиционного художественного языка были для Лукача явлениями равнозначными по своей сути, т. е. не противоречащими друг другу. В попытке Леверкюна разработать новый принцип музыкальной компо-

зиции, по мнению критика, выразилась «присущая модернистскому искусству как формальному синтезу связь с реакционными мировоззрениями времени»⁸. То есть и в негативном плане искусство для него есть всего лишь выражение заранее данной философской сути. Таким образом, Лукач — в чем его еще в 1938 г. в ходе дискуссии о реализме упрекал Эрнст Блох — «отождествляет процесс разложения и его результат»⁹.

Наконец, в 1948 г. свое мнение высказывает Ганс Эйслер, один из участников предвоенной дискуссии, хотя на этот раз отсутствует прямая конфронтация позиций. За два года до окончательного переселения Эйслера в ГДР в газете «Теглицхе Рундschau» была напечатана его статья «Истинное искусство, или Искусство как товар», часть его пражского доклада о «Главных общественных вопросах современной музыки», который в том же году был полностью опубликован в журнале «Ауфbau». Эйслер анализирует упадок искусства при империализме, ссылаясь на свой опыт, приобретенный в эмиграции. Как и Лукач, он видит конечный пункт развития современной буржуазной музыки в композициях А. Шенберга и И. Стравинского, но не отрицает специфической художественной правдивости этих произведений. Эйслер связывает свое понимание правдивости искусства не с повторением мировоззренческих дилемм, а с тем, насколько музыке удастся выразить действительность. Если для Лукача «тенденции обезчеловечивания искусства в эпоху империализма» приводят к тому, что для гармонического и мелодичного «остается только мир банальности и общих фраз», а диссонансы, напротив, являются выражением серьезности и величия¹⁰, то Эйслер оценивает разрушение общепринятого музыкального языка как позитивный вклад искусства модернизма, а обилие диссонансов всего лишь как его внешний признак. Лукач видит в новом музыкальном принципе идеологическую параллель формальному порядку фашистской системы господства. Эйслер же говорит о Шенберге: «Он лирик газовых камер Освенцима, концентрационных лагерей Дахау, бессильного отчаяния маленького человека под гнетом фашизма. В этом его гуманность... Что бы ни говорили против него, он не лгал»¹¹. Коммунист Ганс Эйслер увидел в своем учителе Шенберге потенциального союзника. Его искусство для Эйслера — не просто результат неверного мировоззрения. Напротив, Шенберг только тогда частично «реалистичен», когда он не отображает идеи, а в музыке преподносит миру зеркало.

Три года спустя, под впечатлением смерти Шенберга, Эйслер вновь вернется к этой мысли. В своих «Заметках о Докторе Фаустусе» он говорит о нем: «К сожалению, он обладал этой жаждой новации, страстью поиска, стремления, познания только в области своего искусства, музыки... Если бы он перенес это глубокое понимание, эту классическую позицию устремленности, удивления — „почему это не делается лучше“ — и на область общественных отношений, он бы стал марксистом»¹².

Эйслер признает относительную художественную прогрессивность модернистского искусства, а упадок культуры при империализме для него наиболее отчетливо выражен в монополизированной «индустрии культуры», прикрытой фасадом доступности. Видимость жизненности этого искусства, по его мнению, достигается путем сознательного увековечения художественной безграмотности масс, иллюзорной «демократизацией» культурной жизни, когда из искусства изгоняется истинная связь с действительностью и оно подчиняется идеологии, охраняющей стабильность системы. Об этой стороне «близкого к народу» декаданса Эйслер заметил в 1948 г.: «Индустрия культуры не имеет духовных сложностей. Она вполне оптимистична. Она обладает оптимизмом коммивояжера, торговца, уверенного, что ему удастся распродать свой хлам и обмануть своих покупателей. Она любит народ по-своему: как потребителей, или как мясник телят... Она нивелировала, стандартизировала, организовывала... Она превратила истинное искусство в товар»¹³.

В отличие от Лукача Эйслер связывает идеологическую целенаправленность искусства при империализме с институциональными формами его распространения и таким образом соотносит взаимосвязи между художественным производством, распространением и восприятием искусства с господствующими производственными отношениями. Эйслер не просто учитывает, что в XX в. возникла целая индустрия, которая на фундаменте ложного сознания производит суррогат искусства; благодаря такому подходу он оказывается в состоянии отличать функциональную связь искусства с определенными классовыми интересами от его способности отражать реальность. Сложность понимания искусства модернизма, его недоступность для широкой аудитории нельзя объяснить только преднамеренной таинственностью или, тем более, отказом от изображения действительности. Эти качества находят свое марксистское объяснение в процессе разделения труда и специализации, одним из социальных последствий которого является нарушение коммуникации.

Эйслер, как и другие выдающиеся представители художественного авангарда, перешедшие на позиции рабочего класса, убежден что в связи с изменением действительности художественные формы должны заново доказывать свою способность к ее отражению. Преобразование и новообразование форм в действительно значительных достижениях позднебуржуазного модернистского искусства — это отнюдь не пустая игра формами. Новые художественные средства делают возможным отражение таких областей действительности, которые остаются закрытыми для традиционных средств.

Объясняя неприемлемость буржуазного авангарда для фашизма, Эйслер писал в 1935 г.: «Он <модернистский стиль> по своей сути капиталистический и поэтому действительно современен, так как отражает запутанность капиталистических порядков, не приукрашивая, но и не критикуя их. Чем выше мастерство современного композитора, тем отчетливее это отражение»¹⁴. Обосновывая эту способность искусства к отражению, Эйслер опирается на понятие «работа», на котором здесь нет возможности остановиться подробнее¹⁵. В дальнейшем такой подход будет использован для определения специфической сущности художественного познания¹⁶, однако в те годы, о которых мы говорим, побеждает упрощенное решение проблемы, предложенное Лукачем: на протяжении всего переходного периода понятие реализма отождествляется с абстрактным пониманием познания.

Реализм и формализм. В начале 50-х годов дискуссии о реализме приобретают иной характер, нежели дебаты предыдущих лет. Образование ГДР открывает этап социалистического строительства в стране. В этих условиях теория искусства получает новое программное значение, становится инструментом культурной политики в руках господствующего рабочего класса. Вместе с тем с конца 40-х годов меняется само направление классовой борьбы в области идеологии: на первый план выдвигается разоблачение не фашистского прошлого, а современного империализма.

Антикоммунистический поворот западноевропейской политики, распространение борьбы против социализма на область культуры определили политические условия процесса формирования литературной теории. Теория проверяется теперь прежде всего тем, способствует ли она культурной практике, ведущей к социализму, и, с другой стороны, помогает ли бороться с духовной манипуляцией массами в мире империализма. Под этим углом зрения проблемный комплекс

«модернизм» получает иное осмысление, чем в первые послевоенные годы. Если фашизм отказывался от модернизма как «выродившегося искусства» прежде всего из-за его антибуржуазного афронта, то теперь именно это использовалось на Западе для включения модернизма в официальную культурную политику, которая тем самым смогла придать себе видимость преодоления прошлого. Самопонимание модернизма как автономной сферы использовалось теперь для завуалирования его интеграции в идеологическую надстройку империализма и для создания иллюзорного ощущения художественной свободы.

Воинствующая антикоммунистическая направленность этого процесса отчетливо проявилась в ориентации литературной жизни ФРГ на концепции Готфрида Бенна, которые стали исходными для целого поколения молодых писателей¹⁷. Уже в «Берлинском письме», опубликованном в 1948 г., Бенн, анализируя ситуацию после второй мировой войны, пришел к отказу от любой политической ангажированности. По убеждению Бенна, Европа терпит крах не из-за форм политического угнетения или материального обнищания, «а из-за собачьего унижения ее интеллигенции перед политическими понятиями. „Zoon politikon“ — это греческий промах, это балканская идея — в ней зародыш происходящей гибели»¹⁸.

Сочетая «абсолютную поэзию» как поэтическое кредо с воинствующе-реакционной политической позицией, Бенн идеальным образом выполнял функцию эстетической легитимации модернистского искусства в его реакционной политической служебности. Таким образом, в политических целях могли быть использованы негативные черты этого искусства — эстетизм, изолированность, непонятность, — и одновременно писателям предоставлялось право созавать себя авангардом. Бенн ссылаясь на всю модернистскую поэзию — Малларме, Рембо, Бодлера, Валери, сюрреалистов — тем самым эта линия традиции получила политически одностороннее осмысление. Непоколебимым было основное качество поэтики Бенна — враждебность по отношению к действительности и познанию. Понятие реализма было дискредитировано в ФРГ на протяжении всех 50-х годов — о «действительности» говорилось только в деструктивных формулировках, как о «разрушении действительности», «деформации действительности», «редукции действительности». Любая ориентация литературы на социально-историческую действительность оказывалась под подозрением. Представители «литературной революции» «выступили в общественных вопросах —

сознательно или нет — за сохранение и консервацию существующего порядка собственности и власти»¹⁹. В этом заложена одна из объективных причин антимодернистской ориентации социалистической концепции искусства в 50-е годы. Однако недостаточно диалектическое понимание связи между функционально-политическими и эстетическими критериями привело к повторению на новом уровне некоторых ошибок 30-х годов.

На ранней стадии развития ГДР в программных документах отчетливо проявлялась функциональная нацеленность теории и художественной практики на коренное изменение общественных способов освоения литературы и искусства. Необходимо было не только теоретически осмыслить текущий литературный процесс, но и утвердить качественно новый способ обращения с художественной культурой. Начатое планирование в сфере культуры касалось как самого творчества, так и его распространения и восприятия. Поэтому результаты этого планирования следует искать не только в художественных произведениях, но и в том, каким образом определенные теоретические представления путем их организованного распространения (через систему образования, массовые средства коммуникации, культурные организации и т. д.) влияли на отношение общества к искусству, на выработку критериев. В этом смысле было логично, что на III съезде СЕПГ, первом съезде после образования ГДР, роль литературы и искусства определялась в свете ее общественного воздействия: «В области культурной политики основная задача состоит в создании новой демократической немецкой культуры, которая, опосредуясь на великом немецком классическом наследии, поможет всему трудящемуся народу вступить на путь к миру, к прогрессивному развитию и демократическому единству Германии, она даст трудящимся вдохновение, мужество и оптимистическую уверенность в этой борьбе»²⁰.

Знаменательно, что, в отличие от четких формулировок о создании социалистических производственных отношений, в области идеологической надстройки вплоть до 1952 г., т. е. до провозглашения программы строительства социализма использовались такие общие понятия, как «прогресс» и «демократия». Переход от антифашистско-демократического к социалистическому содержанию культурной революции в ГДР, в отличие от других социалистических стран, происходил без особых контрастов. Существовала концепция общенационального объединения, предполагавшая возможность социалистической перспективы для всей Германии.

Поэтому сохранялись некоторые эстетические модели, выходящие за рамки искусства собственно социалистического общества. Этим объясняется относительно долгий срок действия эстетики Лукача, которая, хотя и дополнялась другими концепциями, однако сохраняла свой политический смысл вплоть до 1956 г. Другой причиной подчеркивания общедемократических целей искусства была политика широкого союза различных слоев общества как гарантии массовой базы социалистической революции. Но при этом термины «прогрессивный» и «демократический» часто употреблялись и для обозначения социалистического содержания.

В этом смысле V пленум ЦК СЕПГ в марте 1951 г. конкретизировал роль литературы и искусства. В связи с ориентацией искусства на новую действительность, т. е. на участие в революционной практике, меняющей действительность, новую функцию приобрело и понятие «реализм». К тому времени уже был создан ряд литературных произведений, в которых изображалось начало социалистического строительства. В их числе такие романы, как «Глубокие борозды» О. Готше, «О тех, кто с нами» Э. Клаудиуса, репортаж В. Бределя «50 дней», рассказ А. Зегерс «Человек и его имя», поэтический сборник И. Р. Бехера «Счастье далеко близко», «Воспитание проса» Б. Брехта, «Мансфельдская оратория» С. Хермлина. Характерно, однако, что критика не пыталась подойти к этим произведениям с критериями реализма. Понятие «социалистический реализм» не применялось ни к ним, ни, например, к произведениям тех же авторов, созданным в антифашистской эмиграции. До середины 50-х годов социалистический реализм в ГДР считали методом советского искусства и литературы. Принятие в 1952 г. (одновременно с ориентацией на социалистическое строительство) программы социалистического реализма в качестве «творческого метода» подкреплялась ссылкой на «принципы и закономерности, разработанные под руководством КПСС»²¹, тезисами о предстоящем «переходе» от критического к социалистическому реализму²², об «использовании» опыта советских писателей²³. Замечание Абуша, что социалистический реализм в ГДР имеет свои корни и в собственной пролетарско-революционной и социалистической литературе²⁴, не оказало в то время влияния на теоретические построения. Обращение к интернациональным традициям социалистического реализма произошло лишь после 1956 г.

Уже с 1948 г. обращение к тематике новой действительности воспринималось как главная предпосылка создания литературы, связанной с общественной жизнью. Однако по-

пачалу функція літературного произведения чересчур прямолинейно выводилась из его темы, тезис о воспитательной и мобилизующей роли литературы интерпретировался только в плане ориентации писателей на изображение сферы индустриального и сельскохозяйственного производства, а также образцового поведения активистов и целых бригад. С этой точки зрения дальнейшая разработка темы войны и фашизма, например, выглядела как увязание в проблемах прошлого. Распространенный упрек в «отставании» литературы от жизни подчас содержал в себе вульгарно-социологический подход к этой проблеме, но надо заметить, что такой подход уже в те годы вызывал к себе критическое отношение. Так, А. Абуш в 1949 г. резко выступил против сектантских суждений. Полемизуя со статьей «Писатели на ничейной земле», в которой приписались заслуги антифашистской немецкой литературы по сравнению с книгами о современности, он осудил пренебрежительное отношение к специфическим законам литературного творчества. Абуш назвал подобную точку зрения «политически неверной». «Только наши враги,— писал он,— могут придумать, будто кому-нибудь в Социалистической единой партии Германии придет в голову идея оценивать литературную продукцию как потребительский товар с помощью таких понятий, как „невыполненная норма“»²⁵.

Выдающиеся деятели искусства и литературы А. Зегерс, Б. Брехт, И. Р. Бехер и др. также занимали в этом вопросе достаточно гибкие позиции и в своих новых произведениях отражали взаимопроникновение исторических и современных проблем. В конце 40-х и в первой половине 50-х годов были созданы произведения, вошедшие в мировую литературу, среди них «Дни Коммуны» Брехта, «Мертвые остаются молодыми» Зегерс, «Сыновья» и «Внуки» Бределя, «Шаг середины века» Бехера и др. Такие театры, как «Берлинер ансамбль» и «Комическая опера» заложили в те годы основы своей мировой славы. Такие деятели изобразительного искусства, как О. Нагель, Гапс и Леа Грундиг, Фриц Кример, нашли новые художественные решения темы фашизма. Возникли значительные симфонии, оратории, музыка к пьесам Ганса Эйслера, Пауля Дессау, Эрнста-Германа Майера.

Культурно-политическая программа V пленума СЕПГ также не абсолютизировала изображение современности. В центре дискуссий о теоретических и практических проблемах искусства в последующие годы оказалась не эта проблематика, а противопоставление реализма и формализма.

В качестве основных причин «отставания искусства от требований эпохи» на пленуме были названы «господство формализма в искусстве» и «неясности в понимании путей и методов художественного творчества в Германской Демократической Республике»²⁶. Такой вывод нельзя было сделать на основе анализа тогдашнего художественного творчества. К нему пришли, с одной стороны, исходя из необходимости отграничения от буржуазных концепций искусства, с другой — в результате отождествления модернистских художественных средств с тенденциями, враждебными познанию. В материалах пленума было записано: «Так как формалистическое искусство не способствует познанию мира, разъединяет искусство и народ и ведет к абстракции, оно объективно служит империализму»²⁷. Упрек в формализме был адресован не только буржуазным деятелям искусства (к примеру, Э. Барлах), но и таким новым произведениям социалистического искусства, как, например, опера «Осуждение Лукулла» Брехта и Дессау или эскиз памятника в Бухенвальде Ф. Кремера.

Упрощенный подход к теоретическим проблемам искусства проявился и в дискуссии на V пленуме, в частности по вопросу, надо ли заботиться о самостоятельном развитии эстетической теории или достаточно просто перенять уже готовые формулы. Х. Родеберг, например, ссылаясь на серию статей Г. Недошвица «Об отношении искусства к действительности», утверждал, что, поскольку существует советская эстетика, «нам нужно только ее изучить, уточнить и применить к нашей ситуации»²⁸.

Острота политической ситуации накладывала отпечаток на все теоретические споры. Так, на замечание А. Цвейга, что для художественного новаторства требуется время и здесь следует проявлять терпеливость, Ф. Элснер отвечал: «Товарищ Цвейг! Угроза войны не станет ждать десять лет, я еще раз подчеркиваю, что борьба за прогрессивное искусство есть часть нашей борьбы за мир. Мы не можем в этой области пустить вещи на самотек, это было бы уступкой вражескому влиянию, без преодоления которого мы не продвинемся вперед»²⁹.

В. Краус, заложивший в 1949 г. своим докладом «История литературы как историческое задание» основы марксистского литературоведения ГДР, в начале 50-х годов следующим образом характеризовал положение вещей в области искусства: «Наша немецкая ситуация сегодня такова, что мы не можем отдать приоритета чисто теоретической работе, но, с другой стороны, нельзя допустить и теорети-

чески неосвещенную практику... В какой-то мере мы слова приблизились к тому, что отражено в формулировке Маркса о „заложении основ“. Не в том смысле, конечно, будто марксистский фундамент нуждался бы в изменении или смене! Однако требуется гигантская теоретическая работа, чтобы внедрить учение исторического материализма в обществе, разорвавшем все исторические традиции. Социализм в Германии должен снова повторить годы учения, но ему не отпущено время на спокойное вызревание и не даны привилегии на заблуждение. Если бы дело действительно обстояло так, что решительно все надо было бы обдумать и сделать заново, мы бы находились в безвыходном положении»³⁰.

Все это относилось и к теории искусства. Требование создания марксистской эстетики совпало по времени с началом широкого освоения марксизма-ленинизма как мировоззренческой основы новой социалистической практики. Недостаточное знание диалектического и исторического материализма делало особенно актуальным изучение теории познания и общих вопросов марксистского понимания искусства. Статьи Недошивина, например, были хорошо восприняты именно потому, что эстетические проблемы были им непосредственно связаны с ответом на основной вопрос философии: «Если основным вопросом, разделяющим философию на два лагеря, является вопрос об отношении мышления к бытию, то основной проблемой эстетики как науки можно назвать вопрос об отношении искусства к действительности»³¹.

Как и у Лукача, отношение «бытие — сознание» приравнивается у Недошивина к отношению «действительность — искусство», а художественное отражение понимается как субъективное осмысление существующего вне зависимости от сознания «внешнего мира». Обе концепции различаются, однако, по тому, что принимается за содержание мышления. У Лукача это было объективное «самодвижение истории», у Недошивина это «идейное содержание» как субстрат определенной политико-идеологической интерпретации действительности — представление, за которым скрывается характерное для того времени отождествление марксистской философии и марксистского мировоззрения³². В любом случае основой образа считается художественное выражение изъятой из действительности идеи, а не моделированная в художественном материале эмпирическая действительность, выполняющая и идеологические функции. За этим стояла — как в большинстве механических суждений — не только эстетическая ошибка, но и идеологическая трактовка важ-

ных основополагающих вопросов марксизма. Социалистическое сознание понималось как жесткая доктрина, а не как идеальная форма действительного движения и функция практики. В применении к эстетике это приводило к тому, что образцами для художественного обобщения считались абстрагированные от реальности типические черты действительности. Для теории тех лет была характерна упрощенная трактовка принципа партийности, который сводился к требованию отражать идеализированную действительность, дающую читателям и зрителям эталоны поведения. Благодаря такому фильтру, поставленному на пути освоения действительности, искусство могло стать простой иллюстрацией заранее установленных истин, а тема современности была сужена и схематизирована. Активность восприятия искусства была ограничена, акт коммуникации сведен к акту потребления. «Новый предмет» литературы конструировался таким образом, что он как бы через сито пропускал только очищенные, желаемые черты действительности: возникло отражение, не совпадающее с действительным положением.

В 1976 г. Ф. Кремер следующим образом писал о такого рода ошибке, размышляя о созданном им в 50-е годы скульптурном портрете активиста Франца Франека: «Когда вы упоминаете Франека, я сразу волнуюсь, так как не сделал того, что я действительно мог бы и должен был бы сделать: изобразить человека, идущего на тяжелую физическую работу, изобразить так, чтобы это усилие и понимание этого усилия стали бы очевидными. Однако я сделал этот портрет в то время... Я должен был создать героя — вы понимаете? Вот я и сделал героя. Но я должен был бы показать в портрете, как этот человек выглядел на самом деле, засыная у меня на глазах сидя, как он терял силы, как он упал на стол, на котором сидел. Это был бы герой, понимаете, так надо было бы мне его показать, именно такой был нам нужен. Не тот герой, которого я потом сделал»³³.

В литературе о современности господствовал схожий принцип: в репортажах 50-х годов, романах о строительстве и в поллитической поэзии хотя и осваивался новый предмет литературы, однако даже в тогдашней критике отмечалась односторонность образов так называемых положительных героев: «Остаются странные призрачные люди, различные олицетворения „идей“ рабочего сегодняшнего времени»³⁴. Знаменательно при этом, что эта оговорка относилась к одному из самых значительных произведений 50-х годов, роману «Чугун» Галса Мархвицы.

Неосознанным результатом упрощенной теории было, помимо идеализации действительности, ограничение специфических возможностей художественного познания. Наряду с требованием «реализма», понимаемого как иллюзия действительности, как выбор средств и техники в зависимости от идеи³⁵, рекомендовался также «принцип нехудожественности». Упрек в формализме хотя и связывался с употреблением определенных средств, но в конечном счете означал вообще отказ от новых способов изображения, с помощью которых творцы и реципиенты искусства ведут диалог о действительности. Это одна из причин, почему в те годы отвергались предложения социалистических художников, принадлежавших к авангарду. Между тем на практике в переходный период устремления этих художников состояли как раз в том, чтобы сделать новые средства отображения пригодными для новой общественной функции искусства. Бертольт Брехт в своей театральной деятельности оповывался на манере, которая побуждала зрителя самого выявить связь искусства с реальностью. Его техника очуждения служила тому, чтобы выйти за рамки обычной связи значений, чтобы вместо привычных выявить новые истины. Действительность у Брехта была не существующим независимо от сознания «внешним миром», а сознательно сформированной жизненной деятельностью, и в этой форме, как человеческая практика, служила критерием правдивости искусства. Брехт определял реализм как практическое общественное поведение во всех областях жизни и видел формализм всюду там, где для нового содержания предлагались старые формы. В 1953 г. он критиковал попытки прямо связать политические требования с эстетическими нормами как опасность ограничения именно сферы социального воздействия социалистическо-реалистического искусства: «Борьба против формализма не может быть рассмотрена только как политическая задача, она должна быть наполнена политическим содержанием. Это часть пролетарской борьбы за правильные решения, и поэтому против мнимых решений в искусстве надо бороться как против социально мнимых решений, а не как против эстетических ошибок. Некоторых политиков это может удивить, но язык политики большинству художников более понятен нежели наспех составленный эстетический словарь, предлагающий категорические утверждения весьма туманного характера»³⁶. Брехт справедливо указал здесь на ошибочность тогдашней теории «формализма», которая в дальнейшем подверглась корректировке.

Поиски верного решения. Процесс прояснения начался в 1956 г. с критического пересмотра суженного толкования социалистического реализма. А. Зегерс выступила на IV съезде писателей ГДР против «схематизма» и «схоластической манеры письма» в изображении современности. Брехт указал на то, что политическому требованию граждански-активного искусства более соответствуют «малые, подвижные, боевые формы», традиции агитаторского искусства, чем ссылка на классические образцы. В том же году работами Г. Коха и В. Хайзе началось критическое осмысление взглядов Д. Лукача.

В последующие годы не обошлось и без односторонней абсолютизации некоторых полемических суждений, что в отдельных случаях вело к ревизионизму: от реабилитации модернизма как общеевропейского явления у Г. Майера³⁷ линия идет к тезису Гароди о «реализме без берегов», к идее об общем «спаде культуры» у Сартра, к отождествлению социализма и капитализма как одинаково «отчужденных» обществ в некоторых выступлениях на конференции о Ф. Кафке в 1963 г.

Для дальнейшего развития марксистской теории искусства решающими стали наряду с самокритичным анализом допущенных ошибок несколько моментов. Началось изучение интернациональных корней социалистической литературы, в том числе и традиций «социалистического авангарда», творчества таких авторов, как Маяковский, Арагон, Неруда, Элюар, Лорка, Незвал, Брехт, Йожеф, а также освоение собственного национального наследия пролетарско-революционной литературы. Важной была реальная опора новой литературы на опыт социалистической действительности — процесс, связанный в начале 60-х годов с выступлением нового поколения писателей, таких, как Г. Кант, К. Вольф, Б. Рейманц, Г. де Бройн и др. Очень важен был, наконец, и отход теории от абстрактных тезисов, ее возвращение к анализу конкретных процессов действительности.

Исторический обзор позволяет выделить две качественно различающиеся ступени в дальнейшем развитии теории реализма. После того, как в конце 50-х годов была осознана ограниченность нормативной теории и были сделаны первые шаги для ее преодоления, встал в международном масштабе вопрос о расширении понятия «реализм», о выходе за слишком узкие рамки — в смысле требования многообразия форм, возрождения забытых традиций и более четкой ориентации на новую литературную практику. Однако выдвижение всех этих проблем означало лишь то, что теория догнала прак-

тическое развитие искусства. На глубинные вопросы о соотношении литературы и действительности, о месте теории реализма внутри марксистского понимания искусства ответ еще не был найден. Только в 70-е годы происходит новое обращение к фундаментальным основам теории. Здесь тот исторический момент, когда вновь были поставлены упомянутые вначале системные проблемы, началось исследование концепций 30—50-х годов, стали возможными историко-литературный подход к литературно-теоретическому мышлению переходного периода и объективная научная оценка его достижений и ошибок.

Чтобы реализм сохранял свою действенность как эстетическая категория, было необходимо по-новому, т. е. более дифференцированно и с полным учетом специфики искусства ответить на коренные вопросы эстетики, например о характере отражения в литературе, о ее функциональных и коммуникативных связях. Согласно сегодняшнему, разумеется, еще только предварительному уровню знаний, все, связанные с понятием «реализм», проблемы в первую очередь относятся не к тому, каким образом искусство и литература отражают жизнь, а к их «функциональному горизонту» в контексте «революционного понимания истории и общества»³⁸. Таким образом, реализму как «генетически-функциональной категории»³⁹, как ценностному определению искусства и литературы с точки зрения классовых интересов пролетариата, нет необходимости утверждать свою правомерность путем ответа на основной вопрос философии. Становится возможным разграничение между теорией реализма и марксистской теорией искусства в целом. Заметим, что социалистические художники, принадлежавшие к «авангарду» (Брехт, Эйслер), понимали реализм как форму социального поведения в искусстве. Но, с другой стороны, новое понимание реализма дает возможность объяснить, почему такие различные художники, как Брехт и Кафка, Эйслер и Шенберг, Пикассо и Капдинский, внесли вклад в прогресс искусства XX в. Сегодня литературовед Р. Вайман констатирует: «Марксистское признание больших достижений буржуазного модернистского искусства весьма запоздало... однако это признание не означает отказа от того, чтобы видеть установленные самими писателями-модернистами границы изоляции, напротив, исследуя поэтическое самопонимание модернизма, следует радикализировать критику буржуазного индивидуализма на основе знания действительных идеологических и коммуникативных процессов...»⁴⁰

Отождествление художественной новизны, идеологического декаданса и политической реакции не дает возможности вскрыть внутреннюю противоречивость политики, идеологии и искусства при империализме. Исключение модернистского искусства из прогресса искусства XX в. игнорировало реальную синхронность разнородных революционных процессов в нашу эпоху. Во время дискуссии о реализме Брехт критиковал Лукача за то, что он не видит связи между упадком буржуазной и подъемом пролетарской литератур. «На деле, — писал Брехт, — упадок буржуазии виден в бедственном извращении ее формально все еще реалистической литературы, а такие произведения, как романы Дос-Пассоса, показывают, несмотря на разрушение реалистических форм — и именно в этом, — порыв нового реализма, возможного благодаря подъему пролетариата»⁴¹.

Идея использовать понятие «реализм» для обозначения социального качества способов освоения действительности отражает одну общую черту современного литературоведения. Р. Шобер, например, предлагает употребить понятие «реализм» и по отношению к восприятию⁴². Подобным образом П. Вайс в книге «Эстетика Сопротивления» описывает возможное видение картины Пикассо «Герника» рабочими. Кажущаяся недоступность картины — из-за непривычного художественного языка воспринимается рабочими как призыв к развитию собственной способности восприятия в соответствии с расширившимися способностями выражения у художника. Именно потому, что «внешний слой действительности... был снят», «угнетение и насилие, классовое сознание и партийность, ужас смерти и героическое мужество» предстали перед зрителями объединенными в новую целостность, которая «противопоставляла врагу сокрушительный отпор»⁴³. Эта «новая целостность», посредством включения активности восприятия возникавшая в головах зрителей, гарантировала силу воздействия искусства.

Соответствие между актуальными научными подходами, поэтологическими раздумьями современных писателей и «забытыми» импульсами «социалистического авангарда» освещает важный аспект формирования теории на различных этапах развития социализма. Теоретическая работа, идущая внутри потока исторического развития, постоянно требует проверки собственных предпосылок. В этом смысле теоретические и программные искания переходного периода не остались последним словом эстетического мышления. Напротив: так как литература и искусство первоначально сознательно подчинились формированию общественного сознания

и организации политической способности к действию, они сами создали предпосылки для отмены способа их функционирования, связанного с переходом от капитализма к социализму. Новое положение литературы и искусства как органов коллективного самоосмысления в развитом социалистическом обществе только и возможно на основе изменившихся условий, в создании которых они сами когда-то участвовали.

С другой стороны, в переходный период было выдвинуто множество идей и функциональных образцов, которые могут быть использованы и в будущем развитии. Рассматриваемый с большего исторического расстояния переходный период является временем, когда, с одной стороны, на практике проверялись функциональные представления, воспринятые по наследству от предшествующего социалистического литературного движения, а с другой стороны, имели место попытки установить жесткие связи между общественными и художественными процессами. Однако тенденции, которые тогда были отодвинуты в сторону, тем самым еще не были зачеркнуты вообще. На более поздних этапах они могли быть вновь включены в процесс развития искусства, решения, казавшиеся окончательными, могли стать предметом нового обсуждения. Требование осмыслить в эстетической теории все богатство наследия, в том числе раскрыть секрет действительности литературного «авангарда», требование по-новому поставить вопрос об отражающей и функциональной связи литературы с действительностью — это признаки того, что общественная и художественная практика постоянно побуждают теорию к поиску новых решений.

Примечания

- ¹ Ср.: Рожновский С. В. Дискуссия о социалистическом реализме в печати ГДР (1945—1960).— Вестн. МГУ. Сер. 9, Филология, 1963, вып. 5; Zur Theorie des sozialistischen Realismus. В., 1974; Kritik in der Zeit. Halle, 1970; Hannemann J., Zschuckelt L. Schriftsteller in der Diskussion: Zur Literaturentwicklung der 50er Jahre. В., 1979; Reinhold U. Humanismus und Realismus in der Diskussion.— In: Literarisches Leben in der DDR, 1945—1960.
- ² Mittenzwei W. Der Realismus-
- Streit um Brecht: Grundriß der Brecht-Rezeption in der DDR. В., 1978.
- ³ Lukács G. Die Tragödie der modernen Kunst.— In: Thomas Mann. В., 1949.
- ⁴ Lüth P. Über das Werk Thomas Manns.— Das goldene Tor, Jg. 2. (1947), H. 8/9, S. 750 f.
- ⁵ Boehlich W. Thomas Manns "Doktor Faustus".— Merkur, Jg. 2. (1948), H. 10, S. 593 f.
- ⁶ Tägliche Rundschau, 1948, 8.8., S. 4.
- ⁷ Lukács G. Op. cit., p. 62.
- ⁸ Ibid., p. 77.

- ⁹ Bloch E. Der Expressionismus, jetzt erblickt (1937).— In: Bloch E. Erbschaft dieser Zeit. (Werkausgabe BD 4). Frankfurt a. M., 1977, S. 271.
- ¹⁰ Lukács G. Op. cit., p. 78.
- ¹¹ Tägliche Rundschau, 1948, 22.8.
- ¹² Eisler H. Materialien zu einer Dialektik der Musik. Leipzig, 1973, S. 207.
- ¹³ Tägliche Rundschau, 1948, 28.8.
- ¹⁴ Eisler H. Einiges über das Verhalten der Arbeitersänger und Musiker in Deutschland.— In: Eisler H. Musik und Politik: Schriften, 1924—1948. Leipzig, 1973, S. 255.
- ¹⁵ См. в настоящем сборнике статью Х. Ольшовского «Писать для двенадцати — писать для всех».
- ¹⁶ Cp.: Mayer G. Materialtheorie bei Eisler.— In: Mayer G. Weltbild-Notenbild: Zur Dialektik des musikalischen Materials. Leipzig, 1978.
- ¹⁷ Cp.: Schuhmann K. Weltbild und Poetik: Zur Wirklichkeitsdarstellung in der Lyrik der BRD bis zur Mitte der siebziger Jahre. B.; Weimar, 1979, S. 17 f.
- ¹⁸ Benn G. Autobiographische und vermischte Schriften. Wiesbaden, 1964, S. 280.
- ¹⁹ Schuhmann K. Op. cit., p. 13.
- ²⁰ Protokoll des III. Parteitagcs der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. B., 1951, Bd. 2, S. 261.
- ²¹ Cp.: Beiträge zum sozialistischen Realismus: Grundsätzliches über Kunst und Literatur. Vorwort. B., 1953, S. 11.
- ²² Protokoll der Verhandlungen des Ersten Kulturtagcs der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. B., 1948, S. 64.
- ²³ Orlow N. Wege und Irrwege der modernen Kunst.— Tägliche Rundschau, 1951, 21.1., S. 4.
- ²⁴ Abusch A. Literatur und Wirklichkeit. B., 1953, S. 312.
- ²⁵ Abusch A.— In: Kritik in der Zeit. Halle, 1978, S. 85.
- ²⁶ Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur: Entschließung des ZK auf der Tagung vom 15.—17. März 1951. B., 1951, S. 151.
- ²⁷ Ibid., p. 154.
- ²⁸ Ibid., p. 132.
- ²⁹ Ibid., p. 52.
- ³⁰ Krauss W. Lenins «Materialismus und Empiriokritizismus» und das Ende bürgerlichen Philosophie: Unveröff. Man., S. 23 f.
- ³¹ Nedoshiwin G. Über die Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit.— In: Beiträge zum sozialistischen Realismus, S. 88.
- ³² Geschichte der marxistisch-leninistischen Philosophie in der DDR. B., 1979, S. 216.
- ³³ Sinn und Form, 1976, N 5, S. 912.
- ³⁴ Schmidt H. H. Sprödes «Roh-eisen».— Neue deutsche Literatur, 1965, N 5, S. 139. Cp.: Klatt A. Proletarisch-revolutionären Erbe als Angebot.— In: Literarisches Leben in der DDR, 1945—1960.
- ³⁵ Nedoshiwin G. Op. cit., p. 105.
- ³⁶ Brecht B. Schriften zur Literatur und Kunst. B.; Weimar, 1966, Bd. 2, S. 354.
- ³⁷ Mayer H. Zur Gegenwartslage unserer Literatur.— Sonntag, 1956, 2.12, S. 4.
- ³⁸ Heise W. Zur Grundlegung der Realismustheorie durch Marx und Engels.— Weimarer Beiträge, 1976, N 2, S. 99 f.
- ³⁹ Weimann R. Literaturwissenschaft und historisch-materialistische Theorie.— Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1981, N 1, S. 28.
- ⁴⁰ Ibid., p. 24.
- ⁴¹ Brecht B. Op. cit., p. 49.
- ⁴² Weimarer Beiträge, 1980, N 7, S. 19.
- ⁴³ Weiss P. Ästhetik des Widerstands. Frankfurt a. M., 1975, S. 334 f.



Тема войны и борьбы с фашизмом в литературе ГДР 50-х годов

Осмысление проблематики борьбы с фашизмом и войны было и остается по вполне понятным причинам определяющей доминантой в ходе становления и развития социалистической немецкой национальной литературы. С 1945 г. и до сегодняшнего дня это всегда ощущалось не только как задача, но и как внутренняя обязывающая потребность литературы, даже несмотря на то, что сам материал иногда и не получал соответствующего художественного преломления. В осознании, разработке и восприятии этой темы выделяются исторически вполне определенные фазы обостренного внимания и в то же время моменты необычайной сдержанности, почти полной утраты интереса к ней. Можно отметить три этапа наиболее интенсивного освоения названной тематики. Аналитическая литература, создававшаяся непосредственно в период господства фашизма и во время войны; горькие размышления по горячим следам событий в 40-е годы; затем новое обращение к теме примерно с середины 50-х годов, продолжающееся вплоть до 60-х, и, наконец, принципиально важное возвращение к этой проблематике в 70-е годы, сопровождающееся качественно новым подходом к объекту изображения и новыми художественными решениями¹⁻².

Читатель и критик с различной степенью интенсивности реагируют на обращение к историческому материалу в литературе, кино и телевидении. Многочисленные общественно-литературные дискуссии последнего времени показали, что эта тема вновь обрела актуальность. Причем сегодня литература с полным основанием исходит из того, что читатель располагает основными сведениями о фашизме как форме империалистического классового господства. Тем самым она освобождается от чисто просветительских задач, от необходимости подробного изображения исторического хода событий. Такие авторы, как Г. Кант, К. Вольф, М. В. Шульц, Ф. Фюман и др., в своих произведениях стремятся сегодня завязать активный диалог с читателем, втянуть его в совместную проверку поступков и убеждений героев. Их книги предоставляют широкий простор для работы читательской мысли, побуждают заново задумываться над причинами распространения фашизма в стране, над способами его проникновения в массовое сознание. Многих в ГДР, и прежде

всего молодых читателей, волнует вопрос, как сложился, каким был тот механизм манипулирования умами, в результате воздействия которого бóльшая часть немецкого народа попала и находилась под влиянием фашизма вплоть до освобождения? Как сегодня бороться с неонафашизмом, который подымает голову пусть даже за пределами нашей страны? Вот почему стремления многих современных авторов направлены к тому, чтобы вместе с читателем поразмышлять о мере ответственности личности, так или иначе участвующей в историческом событии, перед обществом. Такой подход к истории нацеливает на «пристрастный диалог каждого со своим личным прошлым, с тем, что он делал или думал, за что не может переложить ответственность на других и в чем не может оправдаться перед самим собой ссылками на множество людей, которые делали то же самое, если не худшее. Здесь бессильны социология, статистика. Здесь речь идет о личной и общественной морали и об условиях, в которых они отмирают»³.

В своей книге «22 дня, или Половина жизни» Ф. Фюман, размышляя о собственной биографии, обрисовал длительный и мучительный процесс прозрения, который он, как и большинство людей его поколения, должен был претерпеть, постепенно превращаясь из попутчика фашизма в честного социалиста⁴.

Этот процесс самопознания и преобразования личности, его социально-психологические детерминанты по-новому исследовала литература ГДР 70-х годов. К. Вольф, Ф. Фюман и многие другие авторы как старшего, так и последующих поколений внесли эти проблемы в литературу, конечно, с учетом предварительной подготовки. Они опирались на значительные общественные и эстетические достижения предшественников⁵. Г. Кант справедливо ссылается на раннюю литературу ГДР о войне и фашизме, которая послужила необходимым фундаментом для того, чтобы позднее стала возможной постановка новых проблем. В этой связи он определяет литературу как процесс взаимовыручки и взаимодействия, когда «учишься на книгах других», — пусть даже большей частью кажущихся «несовершенными, потому что хочется сделать иначе и лучше»⁶. Наша сегодняшняя литература — это, таким образом, и результат уже написанного, изображенного, осмысленного раньше, т. е. сама по себе кусок истории.

Настоящая работа ставит своей целью наметить изменения, происходившие в освещении художественной прозой тематического комплекса, связанного с фашизмом и

войной, и — на примере меняющихся литературных концепций изображения человека, преобразования личности — проследить за эволюцией идейного содержания, трансформацией приемов повествования и общего — эпического — подхода к материалу. Очевидно, что в первую очередь следует проанализировать ту часть литературы ГДР, которая создавалась авторами, личные мировоззренческие позиции которых были до освобождения далеки от активного противостояния фашизму. С учетом последующей эволюции темы необходимо по-новому исследовать литературную продукцию, возникшую на основе трагического опыта участия в войне или приобщения к фашистской идеологии, рассмотреть книги, авторам которых еще только предстояло пережить процесс собственного обновления, духовного и практического освобождения от фашизма. В какой же обстановке, в какой культурной среде начинали после войны представители этого поколения, точнее писатели подобного социально-политического происхождения, свою литературную работу?

Говоря об исторических достижениях литературы, посвященной теме фашизма и войны, нельзя ограничиваться лишь анализом ее эстетических особенностей, поскольку с первого дня после освобождения эта литература была призвана оказывать практическую помощь в деле преодоления фашистского прошлого в сознании немецкого народа. Литература переходного периода вообще была неотъемлемой частью программы идеологического воспитания широких слоев населения, которому шаг за шагом предстояло преодолевать национал-социалистские идеи и обретать демократические, а затем и социалистические убеждения. Такая перестройка сознания происходила к тому же в условиях постоянной борьбы с прямым влиянием империалистической буржуазной идеологии. Вытекающие из этой ситуации специфические национальные особенности отличают литературу ГДР от литератур других братских социалистических стран, в которых тема фашизма, войны и освобождения также играла решающую роль в литературном процессе, естественно, с учетом иных условий⁷.

Июньское (1945 г.) воззвание Коммунистической партии Германии к народу, совещание КПП по вопросам культуры в феврале 1946 г., совещание СЕПГ по вопросам культуры в 1948 г. и резолюция первой партийной конференции в феврале 1949 г. знаменуют важные этапы выработки национальной культурной программы, в рамках которой литературе отводилась ответственная просветительская и воспита-

тельная функция. Поставленные задачи были обращены тогда прежде всего к коммунистическим и демократическим писателям, вернувшимся из эмиграции, а их выполнение должно было быть облегчено организацией массового распространения литературы других братских стран, прежде всего советской.

В это время еще в советской оккупационной зоне впервые стали широко публиковаться на немецком языке книги эмигрировавших в 30-е годы немецких писателей-антифашистов, которые принимали активное участие в борьбе против гитлеровской Германии. Такие авторы, как Брехт, Зегерс, Бредель, Бехер, Вольф, восприятие творчества которых началось с различной степенью интенсивности сразу же после 1945 г., изображали с наиболее прогрессивных мировоззренческих позиций события недавнего прошлого, внося важный вклад в дело воспитания нового сознания немецкого народа. В их произведениях открывалась читателям героическая борьба немецких антифашистов.

«Седьмой крест» А. Зегерс был включен в учебные школьные программы. Такие рассказы, как «Время общности» С. Хермлина (1949), посвященные интернациональному братству борцов движения Сопротивления, стояли в одном ряду с произведениями об антифашистской борьбе в Испании. Массовыми тиражами издавались и имели большой успех у широкой читательской аудитории произведения Томаса и Генриха Маннов, А. Дёблина, Л. Фейхтвангера. Выходили в свет и книги писателей из лагеря «внутренней эмиграции» (Келлермана, Фаллады, Хухея, Вейзенборна, Гомстена), в которых находила отражение тема личного расчета с войной. Активно переиздавалась и пацифистская литература, возникшая после первой мировой войны: «На западном фронте без перемен» Ремарка, «Долой оружие!» Берты фон Зутнер, «Три солдата» Дос Пассоса. Широкий общественный резонанс получали и распространяемые большими тиражами произведения, созданные в Советском Союзе и народно-демократических странах, где литература активно включилась в освободительную войну и внесла значительный вклад в мобилизацию масс на борьбу с фашизмом.

Многие немецкие авторы широко использовали публицистические и эссеистские формы, которые наилучшим образом отвечали требованиям, предъявляемым в тот момент к литературе: быть социально активной, развивать просветительскую и воспитательную работу в массах⁸. «Для того, чтобы знать, куда идти Германии, ныне важно уяснить, откуда вышла Германия Гитлера», — писал в 1946 г. А. Абуш

в историческом эссе «Ложный путь одной нации». Со всей остротой он полемизировал с широко распространенным буржуазными идеологами экзистенциалистским толкованием проблемы вины, которую они либо всецело перекладывали на плечи отдельного индивидуума, либо, на обобщенном уровне, растворяли в рассуждениях о фатальной неизбежности западноевропейской катастрофы⁹. Публицистические произведения не могли и не претендовали на то, чтобы заменить собой литературу, призванную запечатлеть в художественной форме сложный и болезненный опыт войны.

Между тем большинство молодых авторов, выросших при фашизме и испытавших на себе его идеологическое влияние, должны были сначала обрести себя в новых социально-экономических условиях. Нельзя забывать, что они были поставлены перед фактом стремительно реставрируемых капиталистических порядков в западной части Германии. У себя в стране им предстояло соотнести свое творчество с реальными достижениями литературы, созданной писателями-эмигрантами¹⁰.

Проблема коллективной вины, война как символ заката человечества, проблематика возвращения на родину, мотив «танца смерти» были определяющими в первых литературных раздумьях молодых писателей, таких, как Г. Шпрангер («Смерть между битвами»), Е. Р. Гройлих («Помилован к героической смерти»), М. Лангер («Последний бастион»). В вышедшей в 1946 г. книге Вольфганга Парта «Последние дни» говорится: «Велико было число мужчин и юношей, которые в эту ночь, впились ногтями в землю, навеки закрыли глаза, но немало осталось и тех, кому последняя свирепая судорога смертоносной войны раскрыла глаза на бессмысленность жертв вокруг; им стало ясно, что битва, происходящая в нескольких километрах от столицы рейха, не только не может спасти, но и окончательно губит отечество. Они поняли всю чудовищность конца: поздно, слишком поздно...»¹¹.

Поисками гуманистических ценностей определяются сюжеты многих из первых романов молодых авторов, опубликованных вскоре после окончания войны. «Время волков» — так называлась вышедшая в 1949 г. книга Курта Тюрке, характерная для целого поколения, к которому принадлежат Давид, Вейс, Шлинг, Крак, Раухфус, Випп. Все они в своих субъективно искренних произведениях стремятся прежде всего выразить осуждение варварских методов фашистской войны, поскорее обрести внутреннюю дистанцию по отношению к пережитому.

Герой книги «Время волков» — двадцатитрехлетний унтер-офицер Хагеман — появляется в романе как смертельно уставший от войны солдат. Незадолго до окончательного разгрома фашистского вермахта он на свой страх и риск кончает с войной, ужасы которой не может больше выносить ни физически, ни психически. Дезертиром он и встречается в своей родной деревне Красную Армию. Не раздумывая, Хагеман приписывается за мирную восстановительную работу. Развитие главного героя, его переход от зла к добру, тесно связанный с происходящими событиями, прямолинеен и беспроблемен. Герой и авторское «я» почти идентичны. В рамках такой схемы преобразование личности непосредственно совпадает с линией необходимых общественных перемен. Мирный труд — одновременно и искупление, и возможность начать новую жизнь. Такая трактовка характерна и для большинства других произведений, в центре которых не переход, а скорее уже завершившийся, обрисованный с позиций развивающейся социалистической действительности, нравственный переворот личности: из обманутого попутчика фашизма герой стремительно превращается в деятельного участника мирного строительства. Таков связист Петр Ганзен из книги Рудольфа Вейса «... и по ту сторону они поют». В короткое время из политически не слишком сведущего человека он превращается в сознательного героя, который отказывается верить фашистской демагогии и добровольно сдается в советский плен. В этих первых литературных опытах процесс познания и самосознания изображается довольно дидактично, большей частью он передан через разговоры и рассуждения. Упрощенный катарсис снимал основную проблему, с которой приходилось иметь дело большинству немцев: преодоление внутренней пассивности, идущей от психосоциальной унификации, характерной для «общества единения»¹². Писатели испытывали момент эстетической, и прежде всего идеологической «перегрузки» перед лицом ожиданий, что они «покажут в побежденных — завтрашних победителей, в убитых — непобедимых»¹³. Повторяющаяся в многочисленных романах и фильмах сюжетная схема морального преодоления фашизма выполняла, разумеется, свою важную функцию в процессе перевоспитания широких масс. Эти произведения способствовали развенчанию остаточных иллюзий о «национальной солидарности», якобы спланивавшей всех немцев в годы войны. С другой стороны, такая литература практически освобождала читателей от необходимости сопоставлять и анализировать собственное историческое прошлое.

Особое место в этом потоке книг молодых авторов занимают, пожалуй, лишь романы «Сталинград» Т. Пливье и «Финал — Берлин» Г. Рейна. За период с 1945 по 1947 г. эти произведения вышли общим тиражом около 400 тыс. экземпляров, что свидетельствует об их исключительном успехе у читателей. Оба романа отличает отчетливый антимилитаризм, они свободны от иллюзий псевдотоварищества, проявившихся в некоторых других книгах. Сочетание лично пережитого с документальным и аутентичным материалом⁴⁴⁻⁴⁵ придает действию пластическую достоверность. Авторы ведут рассказ о решающих сражениях проигранной войны — битве под Сталинградом, освобождении Берлина Красной Армией, общем крахе фашистского господства, апокалиптически воспринятом миллионами людей. Рейн и Пливье идут, однако, дальше простой констатации общей вины немцев. В широко нарисованной общественной панораме они пытаются вскрыть истоки и движущие силы фашистской разбойничьей войны. Воссоздание документально точных ситуаций, отбор реального материала, верное изображение типичных деталей и фактов в сочетании с элементами вымысла позволяют читателю и сегодня, спустя более 30 лет, ощутить в этих книгах дыхание исторической правды.

Для Рейна и Пливье характерно сознательное стремление отмежеваться от довольно распространенных концепций бесплодного сочувствия к человеку или утрированного подчеркивания его беспомощности. В противоположность представлениям о «беспроблемном» духовном преодолении фашистского прошлого в книгах делается попытка активизировать читателя, побудить его к сопоставлению и обогащению представленного материала собственным опытом. К этому располагает и позиция авторов — они не поучают, они просто делятся с читателем своим опытом участников событий.

При общем положительном отношении критики к этим популярным книгам вскоре, однако, начали раздаваться голоса, упрекавшие авторов в недостаточно убедительном отображении исторической перспективы в романе «Финал — Берлин» и антифашистской борьбы в «Сталинграде». Некоторые возражения были не лишены оснований, учитывая сложность исторической ситуации и характер новых задач. Однако и сегодня можно поставить в заслугу авторам, что уже в то время они внесли в литературу подлинные чувства и переживания, которые соответствовали жизненному опыту большинства участников событий недавнего прошлого. Их концепция была рассчитана на действенность: только беспощадный самоанализ, критическое осмысление опыта соб-

ственного участия в войне на стороне фашистской Германии могли привести к постепенному прозрению, к новому пониманию истории¹⁶.

Если до 1948 г. процесс литературного творчества протекал еще относительно стихийно, то достигнутая консолидация на антифашистской демократической основе и вступление молодой Германской Демократической Республики на путь строительства социализма потребовали более четкого практического определения дальнейших путей развития общественной жизни. Вторая партийная конференция 1952 г. приняла программу, в которой были ясно сформулированы и задачи искусства и литературы, подчеркнута значимость их воспитательного воздействия и ответственность, лежащая на них в деле строительства основ социализма. Выполнение планов в области экономики непосредственно связывалось с определенной направленностью и организующей воспитательной ролью новой литературы. Ее функция, таким образом, сводилась по преимуществу к ориентации читателя на будущее социалистическое общество.

С этого момента предмет и возможности литературы были прямо, а порой слишком односторонне, механически подчинены задаче выявления собственно социалистического содержания. От художников требовалось, чтобы «они изображали не только героических борцов против фашизма и реакции, но и не менее героических труженников у доменных печей и в шахтах...»¹⁷. Героизму восстановления должна была соответствовать «героическая поэзия труда», главный акцент переносился на показ новой реальности в ее исторической перспективе. Общее требование, предъявляемое к литературе, — «помочь в решении жизненных проблем народа»¹⁸, прежде всего путем оптимистического изображения настоящего и будущего, — закономерно повлекло за собой то, что проблематика нелегкого расчета с недавним прошлым была как бы отодвинута на второй план. Анализ издательской продукции свидетельствует о результатах такой культурно-политической установки: в 1952 и 1953 гг. в ГДР не появлялось книг, посвященных непосредственно теме войны и фашизма. В 1954 г. было опубликовано два, а в 1955 г. три таких произведения¹⁹. Столь резкий отход от интенсивного обсуждения недавнего прошлого в литературе основывался на предположении, будто частое обращение к подобным темам ведет к «депрессии и апатии»²⁰. Публикуемые опросы читателей поддерживали новую ориентацию: большинство читателей хотело иметь оптимистическую литературу и не выражало желания «копаться в военных переживаниях»²¹.

В анкете «Какие романы Вы предпочитаете, и какие романы Вы хотели бы прочесть?» говорится: «Война и бедствия позади, мы не хотим больше слушать истории об ужасах и бедствиях, нам нужно что-нибудь оптимистическое»²². Возможно, именно такие суждения побудили Брехта в 1953 г. написать следующее: «Мы слишком рано повернулись спиной к недавнему прошлому, стремясь как можно быстрее повернуться лицом к будущему. Будущее же зависит от преодоления прошлого»²³.

С образованием НАТО и последующим оформлением Варшавского Договора в 1955 г. произошло включение обоих немецких государств в общественно противоположные системы. Их положение на переднем крае острой идеологической борьбы окончательно определило разделение Германии. Проблемы войны и фашизма все настойчивее выдвигались в центр внимания; они позволяли извлечь уроки из прошлого и одновременно показать различную направленность общественного развития в обоих немецких государствах после разгрома гитлеризма. С начала 50-х годов целый поток восхваляющей войну литературы сопровождал все более открытую кампанию за перевооружение и милитаризацию западной части Германии, а в 1955 г. около 30 издательств ФРГ выпустили в свет 7000 реваншистских и милитаристских произведений общим тиражом в 3 млн. экземпляров²⁴. Лишь в реалистических произведениях таких авторов, как Г. Бёлль, В. Кёппен, Г. Вейзенборн, З. Ленц и др., сложная проблематика военных лет получала трезвое, ответственное отображение.

Последовательный курс на искоренение наследия фашизма в экономике первого социалистического немецкого государства, на общее осознание его эффективности способствовал тому, что и борьбу с идеологическими реликтами фашизма стали одно время рассматривать как типично западногерманскую проблему. Однако начиная с 1955 г. как политическое руководство, так и писатели вновь усиленно обращаются к проблеме идеологического воспитания. Стало ясно, что поведение и психология людей не меняются автоматически с национализацией крупной промышленности. В своей речи на IV съезде писателей в 1956 г. А. Зегерс, подводя итоги литературного развития в ГДР, указывала на то, что «процесс очищения» внутреннего мира многих — в условиях раскола страны и постоянного давления буржуазной идеологии — происходит медленнее, чем это предполагалось в конце 40-х — начале 50-х годов. Она, в частности, отметила явное неблагополучие в разработке литературой тематики

войны и фашизма, назвав это «пробелом в воспитании сознания людей»²⁵.

Здесь следует иметь в виду, что спустя десять лет после окончания войны структура населения в ГДР существенно изменилась. Выросло поколение, чей жизненный опыт формировался в значительной степени уже в обстановке коренных перемен, происходивших после 1945 г. У этой молодой аудитории формировались свои запросы, на которые надо было ответить. Необходимо сказать, что и во многих европейских литературах как раз в середине 50-х годов замечаются новые тенденции, среди которых проблематика осмысления последствий войны и фашизма приобретает особое значение²⁶. В литературе ГДР остро ощущался длительный перерыв в разработке этой темы. Не было и единства мнений по поводу того, какой должна быть функция новой литературы о войне. В частности, высказывались опасения, не приведет ли актуализация этой темы к обесцениванию десятилетнего опыта политического и экономического преодоления фашизма, не обернется ли этот новый поворот к анализу прошлого «регрессом нашей литературы, застоєм, уходом от современной тематики»²⁷. Большинство, однако, склонялось к тому, что в данном случае речь идет не о каком-то «паверстывании упущенного», тем более не о «бегстве от современности», а о более глубоком «преодолении прошлого во имя того, чтобы лучше служить настоящему»²⁸. Особое беспокойство проявляли писатели старшего поколения, сетовавшие на медлительность, на творческую скованность молодых авторов. Причины могли быть разные. Не без оснований говорилось, в частности, о том, что сдержанное отношение молодых к военной теме могло быть вызвано «здоровым чувством стыда»²⁹ тех авторов, которые принимали непосредственное участие в войне на стороне фашистской армии. К. Вольф и Л. Ренп были склонны, однако, видеть основную причину в предшествующей культурно-политической ориентации, отдававшей явное предпочтение «узко понятой современности перед военной тематикой»³⁰.

С середины 1956 г. в общей литературной продукции ГДР заметно повышается удельный вес произведений, посвященных теме фашизма, войны, освобождения. Если в 1945 г. вышли в свет две, а в 1955 г. три такие книги, написанные молодыми авторами ГДР, то в 1956 г. было опубликовано уже шесть, а в 1957 г. в общей сложности пятнадцать произведений, — прежде всего романы, рассказы и повести³¹. В большинстве из них, построенных на автобиографическом

материале, центральное место отводится анализу разрушительного воздействия войны на человека и процессам начинающегося преобразования личности, связанным, как правило, с пребыванием в советском плену. Документальное начало, столь характерное для первых книг о войне, отходит теперь на задний план, уступая место социально-аналитическим мотивировкам, порождаемым авторскими раздумьями и новыми оценками исторических событий.

Ф. Фюман, который в своей лирической поэме «Посэдка в Сталинград» (1953) сделал попытку обобщенно выразить душевный разлад своего поколения, пережившего «чудовищный ужас и сознание личной вины перед трагедией Освенцима»³², открыл новеллой «Однополчане», опубликованной в 1955 г., новый этап в разработке темы войны и фашизма. Фюман исследует реально пережитое и стремится уловить первые, психологически мотивированные внутренние проблески самосознания у изображаемых им героев. Здесь впервые в литературе ГДР освещаются такие факты, как переход через линию фронта, дезертирство, прямо и без утайки осмысливается проблема фронтового товарищества, соотношения коллективной и индивидуальной вины, т. е. то, что впоследствии получит продолжение в «романах развития» начала 60-х годов³³. Важным для Фюмана является не столько мотив оправдания героя или сведения счетов с войной, не само по себе выяснение степени личной вины и ответственности, а прежде всего анализ внутреннего перехода на новые исторические позиции.

Три «однополчанина», молодых солдата, совершив непреднамеренное убийство дочери своего майора, скрывают этот факт. Поскольку поблизости от расположения их части находится советская граница, смерть девушки приписывается «большевистским представителям низшей расы». После нападения Германии на Советский Союз падругагельства над русскими девушками выдаются за акт справедливого возмездия. Когда один из трех солдат оказывается перед необходимостью разделить ответственность за новое преступление, он отказывается молчать и раскрывает истину. Таким образом, рушится легенда о боевом соратничестве, о «чести» и «верности», разоблачается извращение фашистами этих этических понятий. Фюман облек историю в художественно выразительную форму. Он мастерски использовал средства ретроспекции, смещения временных пластов, внутренний монолог. Локализация действия, сама исключительность ситуации также имели целью более точно выразить основную авторскую идею — через конкретное раскры-

тие «крайних» душевных состояний героев подвести их (и читателя) к необходимости критического самоанализа. Таким образом, прошлое в новеллах и рассказах Фюмана — не просто воспоминания о былом. От этого прошлого, составляющего неотъемлемую часть биографии самого автора и читателей, к которым он обращается, протягиваются существенные нити к настоящему как точке пересечения прошлого и будущего.

Новелла Фюмана в художественном отношении выделяется на фоне книг о войне, вышедших в конце 50-х годов. Особо следует отметить также роман Бруно Аница «Голый среди волков». Он вышел в 1958 г. невысоким тиражом в 5000 экземпляров, но вскоре оказал огромное воздействие на массовую аудиторию. Рассказ о том, как в бесчеловечных условиях может быть мобилизована человечность, глубоко затронул миллионы людей.

Показательным для большинства книг, опубликованных в это время, является сходство мотивов, аналогии в выборе материала и концептуальных решений судеб героев. Характерен в этом смысле роман Герберта Отто «Ложь», вышедший в свет в 1956 г. Это произведение вызвало взволнованный отклик у читателей и одновременно — чрезвычайно противоречивые суждения в критике. Первый тираж в 20 000 экземпляров в течение нескольких недель разошелся. «„Ложь“ принадлежит к лучшим книгам, которые были созданы у нас после 1945 г.», — писали одни³⁴, другие, при общей положительной оценке романа, отмечали разные недостатки; третьи же прямо утверждали, что Г. Отто в своей книге «не нашел в себе мужества, чтобы пробиться к правде»³⁵. Большинство рецензий сходилось, впрочем, на том, что в судьбе героя Альфреда Хаверкорна отразилось пережитое десятками тысяч. В центре романа — сложный путь нравственного пробуждения немецкого солдата, оказавшегося в советском плену. Героя тяготит вина за причастность к казни советских партизан незадолго до конца войны. Попав в плен, он из страха быть расстрелянным, старается подальше упрятать свои воспоминания от себя и других. Возникшее чувство доверия к немецкому коммунисту Вейсу и советскому коменданту лагеря Захарову еще больше усугубляет душевные муки Хаверкорна, боящегося сказать правду. Лишь острый конфликт с бывшим майором Кребсом, типичным фашистским выкормышем, побуждает его к откровенному признанию. Этот момент является ключевым, позволяя надеяться на духовное возрождение личности.

То, что автор хотел показать читателю, — менее всего история исследования вины, это скорее размышление о моральных последствиях лжи. Альфред Хаверкорн — герой, который, в сущности, встречается в большинстве книг этого времени. Мотивы сомнений и отчаяния простых солдат, которые зачастую отнюдь не были завязаны фашистами, но на которых оставалось клеймо невольных сообщников, характерны для произведений таких авторов, как К. Давид, В. Штейнберг, М. Мюллер, Э. Гюнтер, отображающих процесс нравственного пробуждения как необходимое звено общих мировоззренческих сдвигов. Все эти авторы стремятся запечатлеть в индивидуальных судьбах типичную судьбу целого поколения, ставя в центр действия колеблющихся, ищущих выхода из нравственного тупика персонажей. При этом степень конкретного влияния на них фашистской идеологии почти не раскрывается. Во многих книгах этого времени повторяется одна и та же исходная коллизия: становясь солдатами агрессивной армии, люди начинают инстинктивно чувствовать чудовищную антигуманность всей фашистской системы. Тем самым возможность для нравственного преобразования личности как бы предусматривается с самого начала. Добровольная сдача в плен становится центральным мотивом фронтовых биографий, причем нередко представители советской стороны выглядят цинично. Автор выступает обыкновенно в роли рассказчика-обвинителя, который со своим героем как бы заново переживает весь процесс нравственного преобразования, — они вместе идут по его ступеням. Иногда эта разъяснительная работа — в качестве своеобразного комментария к действию — перекладывается на плечи «старого коммуниста», как, например, в романе Давида «Совращенные» или Мюллера «Сверхсрочник».

В романе Эгона Гюнтера «Критская война», опубликованном в 1957 г., мы находим другую характерную черту эпического осмысления данной проблематики. В книге нет дистанции между главным героем и рассказчиком, а мировоззренческая дискуссия по существу заменяет действие. Во время фашистского нападения на остров Крит в 1941 г. получивший ранение воздушный десантник Тим и военный корреспондент Грант попадают в сложную ситуацию. Оказавшись за линией фронта, они сначала прячутся в горах, потом в отдаленной деревне, пока незадолго до окончания военных действий не попадают в плен к англичанам. Именно в этих условиях и ведется в романе внутренняя дискуссия, спор на морально-идеологические темы. Образ убежденного фашиста Гранта дан наиболее рельефно. Во что бы то ни

стало он хочет выжить. Это его цель, и потому он инициативен, энергичен, для него все средства хороши. Тем вскоре начинает ощущать всю несовместимость их позиций, но не в состоянии противопоставить Гранту ничего реального. Он даже не смог объяснить встреченному ими греческому патриоту, что немцы бывают разные. В романе постоянно чувствуется разрыв между статичной обстановкой и развитием сознания личности. Действие как таковое не дает достаточной опоры для убедительного раскрытия процесса прозрения героя, поэтому рядом с ним вынужден появиться всезнающий автор, заставляющий героя произносить монологи, которые выполняют роль своеобразного комментария. Автор по существу берет на себя функцию воспитателя, прежде всего по отношению к читателю. Тем самым пугливое воздействие произведения как бы предопределяется заранее.

Большинство писателей для того, чтобы отобразить этапы постепенной духовной эволюции героя, прибегают к форме традиционного романа-воспитания с запрограммированной концовкой, призванной внушить уверенность в том, что в новом обществе герой достигнет желаемой цели³⁶. При этом ложность исходной позиции героя, колебания, помощь ему со стороны сознательных персонажей, поставленная здесь являются неизменными композиционными компонентами произведения. Изображение совращенного фашизмом индивидуума доминирует над осмыслением социальных и психологических констант, в которых происходило формирование личности в период фашизма.

Лишь немногие авторы вспоминают о своей юности, которая пришлась на годы существования нацистской Германии. И это не случайно. По всей вероятности, большинство молодых писателей должно было освободиться от некоего морального бремени, переноса на страницы своих произведений прежде всего весь ужас военных переживаний и тотальное развенчание иллюзий³⁷. Причем в изображении конфликта и выборе героев, в попытке создать целостную картину они нередко ориентировались на известные литературные образцы³⁸. «Это мог быть тип Дон Кихота или Гамлета, возможно, даже Гипериона, Йозефа К. или Швейка,— пишет Гюнтер де Бройн, говоря о работе над своей книгой „Овраг“.— Я же выбрал Вильгельма Мейстера. Так как я позволил внушить себе, что роман должен быть непременно романом развития, иметь положительный конец и давать целостную картину мира»³⁹.

Почти все без исключения книги на тему войны и фашизма отвечали концепции, в силу которой литература долж-

на была наставлять, воспитывать и прежде всего создавать образцы, демонстрировать соответствующие нормы поведения. Этой задаче отвечает такое изображение действующих лиц, где положительный герой движется в заранее обусловленных рамках типических обстоятельств, показанных в укороченной перспективе, чаще всего с упором на исторически передовое, прогрессивное. При этом герою оставлена лишь ограниченная возможность для подлинного преодоления существующих внутренних противоречий.

Другая тематическая линия литературы о войне продолжает документально-описательную манеру изображения, присутствующую многим произведениям начала 50-х годов. Причем в построении сюжета и выборе конфликта авторы сознательно ориентируются на современную американскую литературу.

Здесь прежде всего следует назвать такие романы, как «В саду королевы» Хорста Безелера, «Любим до конца» Хорста Барча, «Пещера Бэби Дойль» Ганса Пфейфера и в особенности «Час мертвых глаз» Гарри Тюрка. Сразу же после выхода в свет они оказались в центре оживленных дискуссий и споров. Война предстает в них с позиции «обманутого солдата» как ужасный и прожорливый, кровавый молох. Для изображения массовой трагедии смерти традиционные формы повествования многим авторам виделись мало пригодными. В поисках соответствующих средств они обращаются к стилистике Хэмингуэя. А роман Тюрка, в частности, напоминает по своей направленности и общей тональности «Нагих и мертвых» Нормана Мейлера.

Строго придерживаясь исторических фактов, автор «Часа мертвых глаз» подробно рассказывает о действиях группы диверсантов, которая зимой 1944 г. была заброшена в советский тыл в районе польских Мазур с целью затруднить продвижение частей Красной Армии⁴⁰. Члены группы Биндиг и Цадо сознают разбойничий характер и полную безнадежность всего предприятия. Психологически точно рисует автор внутренний мир фашистского солдата, деморализованного муштрой и абсолютным послушанием. Немалое место в романе занимает описание ужасов войны, смертных казней. Но в центре его — проблема моральной опустошенности личности, обреченной на несвободу действий и поступков.

Критика довольно единодушно усмотрела в этих романах «возврат к ремарковской традиции», подражание американскому «жесткому» стилю, оперируя в своих оценках такими категориями, как «натуралистическое и объективистское изображение действительности»⁴¹. У читателей, однако, эти книги вызвали большой интерес, о чем свидетельствует высокий

процент выдачи их библиотеками. Наряду с не совсем обычным для литературы ГДР взглядом на войну, который, впрочем, в определенной мере отвечал массовому опыту ее рядовых участников, книги этих писателей несомненно привлекали читателей и остротой фабулы. Кроме того, они вносили в современную литературу более реалистическое изображение «противоположной» стороны, частично корректируя и установившуюся «схему» положительного героя. Появление этих книг породило довольно оживленную дискуссию, в ходе которой критика импортированного «жесткого» стиля переросла в общие широкие размышления о творческой индивидуальности писателя, о связи идеологической платформы автора и формы произведения.

К началу 60-х годов, когда окрепли социалистические производственные отношения в ГДР, идеологическая дискуссия о войне и фашизме стала постепенно утрачивать злободневность звучания. По мере утверждения социализма все более отчетливо вырисовывалась долговременная перспектива постепенного изменения сознания масс, в рамках которой отношение к недавнему прошлому все очевиднее становилось неотъемлемой составной частью социалистической концепции общества и литературы. На смену романам, посвященным исключительно военной тематике, в начале 60-х годов приходят такие книги, как «Чудодей» Э. Штритматтера, «Найденьш» и «Воспитанник» Г. Йобста, «Гимназист» Ю. Брезана, которые можно считать прямыми предшественниками нового подхода к этой теме.

Автобиографическое осмысление материала уступает место историко-синтетической трактовке, которая позволяет включить проблему фашизма и войны в более развернутый исторический контекст. В рамках широко разработанной концепции развития героя картины военных переживаний постепенно отходят на задний план. Действие охватывает уже значительно больший отрезок времени, включая в себя самые различные жизненные ситуации и широкий спектр социальных отношений. Жизнеописание героев ведется последовательно, продолжаясь и после 1945 г. Сами произведения состоят, как правило, из нескольких частей, разрастаясь в дилогии, трилогии... Тем самым авторам удается, иногда в комическо-сатирической манере, как это делают, например, в своих романах Йобст и Штритматтер, изобразить прощание героя с горьким прошлым.

Романы начала 60-х годов обнаруживают, таким образом, некоторые общие черты, проявившиеся в отборе материала и принципах изображения героев, по сравнению с лите-

ратурными образцами 50-х годов. Следуя традиции романа развития, ярким примером которого является произведение А. Зегерс «Мертвые остаются молодыми», такие писатели, как Д. Нолль, М. В. Шульц и др., обстоятельно прослеживают логику развития характеров, процесс формирования социалистических убеждений. За всем этим вырисовывалась совершенно определенная концепция реализма, согласно которой собственные переживания должны были стать лишь опорой для произведения, призванного по-своему, «на конкретно избранном материале дать представление о целостной картине мира»⁴². Повышенный интерес к мировоззренческим проблемам и широкое распространение жанра романа развития отчетливо соотносятся с гносеологической по преимуществу трактовкой реализма. Произведение как бы побуждает читателя к идентификации с судьбой героя, и отмежевание от фашизма означает в этом случае отказ от старого и признание нового развивающегося социалистического общества. Судьба индивидуума и социальная действительность даются в слитном потоке жизни по примеру классического романа воспитания типа «Вильгельма Мейстера». Субъективный материал используется дедуктивно: биография отдельного человека обретает типический общезначимый смысл. Процесс становления личности в романах «Приключения Вернера Хольта» или «Мы не пыль на ветру», хотя и тесно связан с действительными историческими событиями, представляет собой, однако, скорее результат длительной работы сознания, прошедшего различные стадии формирования нового мировоззрения. Традиционный по форме роман Нолля, задуманный как трилогия, построен на принципе хронологического жизнеописания главного героя, довольно типичного для поколения, которое без особых идейных раздумий отправилось на войну и полностью лишённое иллюзий очутилось на пороге новой жизни. Приключения — это синопсис исканий личности в пору строительства послевоенного мира. Дистанция между автором, главным героем и рассказчиком незначительна, и читатель видит все перипетии, происходящие с героем, не столько глазами Хольта, сколько глазами незримого рассказчика, который гораздо точнее фиксирует дистанцию между уже достигнутым и желаемым уравнем развития героя.

Можно согласиться с советским литературоведом Д. Затонским, отметившим в одном из своих эссе, что все значительные художники ГДР, пишущие о современности, изображают в романах воспитания начала 60-х годов «прежде всего становление характеров, а не обстоятельства»⁴³. Затонский подчеркивает особое место жанра романа развития в литера-

туре ГДР по сравнению с литературами других социалистических стран, указывая на национальное своеобразие взаимосвязи истории и рождающегося нового социалистического немецкого государства. «Индивидуум должен в известной мере сам создавать благоприятные условия для своего развития... Так как естественные отношения между индивидуальным и общественным были разрушены, то их восстановление требует особо пристального внимания»⁴⁴.

В заключение остается добавить, что общественная ситуация, сложившаяся к середине 50-х годов, побуждала литературу как один из инструментов формирования человеческого сознания уже не столько к выработке, сколько к эмоциональному обоснованию сложившегося рационального взгляда на историю. Свою общественную миссию в этих условиях литература могла выполнить лишь при таком уровне освоения материала: партийность не исчерпывалась рационально правильными высказываниями, она требовала от писателей и занятия эмоционально верной позиции. Как раз в этом последнем пункте у многих и возникали трудности при изображении правды истории, поскольку вряд ли еще какая-нибудь сфера литературы обнаруживала бы столь отчетливую связь между мировоззренческой позицией писателя и выбором материала, конфликта, центрального героя.

Иными словами, общественное предназначение большинства публиковавшихся в 1955—1959 гг. романов о войне определялось потребностями широчайшего процесса самосознания формирующегося социалистического общества. Это означало, что литература должна была, с одной стороны, помочь выявить истинные объективные причины второй мировой войны, тщательно маскируемые империалистической пропагандой, с другой стороны, побудить читателей к честному расчету с собственным прошлым, к беспощадному и суровому суду совести, к тому, чтобы каждый сам осознал свою личную роль в последней войне. «Наши книги,— призывала К. Вольф,— не должны оставлять ни одной лазейки для обывателя: они должны действительно задеть за живое нашего современника»⁴⁵. Это была установка прежде всего на самовоспитание автора. Характерно, что именно литература как никакая другая форма идеологии смогла в это время убедительно представить облик и поведение тех, кто с самого начала сумел разглядеть сквозь милитаристский угар угрозу войны, направленной против социализма, и кто сумел найти путь к антифашистской освободительной борьбе. Между тем представителями молодого поколения в литературе еще только предстояло совершить подобный переход от антифашист-

ско-демократических к социалистическим позициям. Большинство из них едва ли было к этому готово. Причем дело было не только в неполноте их личного опыта. Ведь в силу относительной краткости исторической дистанции весь процесс возрождения классового сознания в широких массах происходил еще достаточно медленно. Многие молодые авторы в это время так или иначе тяготели к прогрессивной ориентации, но чтобы выработать в себе прочные социалистические убеждения, им предстояло пройти школу активного, сознательного участия в строительстве новой жизни. В этом, думается, общий источник того, что в произведениях представителей молодого поколения, появившихся в конце 50-х годов, прошлое существует как бы само по себе, почти не ощущается как проблема настоящего. Многие романы — это скорее экскурсии в историю, чем ее сознательное преодоление. В результате денацификации и осповательного выкорчевывания всяческих корней фашизма были раз и навсегда ликвидированы социально-экономические предпосылки для его восстановления. Однако взгляд на новое осуществлялся порой без учета предыстории, современный аспект слишком резко отделялся от моментов его становления.

С последующим изменением общих условий восприятия искусства и литературы наши писатели, обращаясь к этому материалу, начали уделять более пристальное внимание философскому осмыслению проблематики. Взгляд на многие явления стал более дифференцированным, авторы, естественно, учитывали и перемены, происходившие в среде читателей, подавляющее большинство которых знакомо ныне с общей системой исторических фактов, связей, закономерностей. Таким образом, знание истории и более глубокие представления о человеке, приобретенные уже в развитом социалистическом обществе, способствуют не только выявлению новых, еще не прочитанных страниц прошлого, но и побуждают к еще более глубокому анализу отношения прошлого к настоящему.

Не случайно вторая мировая война рассматривается в современной советской литературе и литературах других европейских социалистических стран как решающий рубеж, поворотный пункт, а тем самым и как важнейшее поле проверки и самопроверки исторического процесса⁴⁶. Углубленное исследование поведения человека в экстремальных условиях военного времени, критическое испытание на прочность характеров и идеалов в «крайних ситуациях» выбора между честью и бесчестьем, жизнью и смертью — к этому драматическому опыту войны литература обращается постоянно, напоминая новым поколениям о той высочайшей цене, кото-

рой оплачено для ныне живущих мирное существование на земле. Военная тема в литературе тем самым выполняет антивоенное назначение.

Настойчивое обращение к опыту прошлого теснейшим образом связано, таким образом, с заботой о перспективах дальнейшего строительства социалистического и коммунистического общества, со все более углубляющимся критическим анализом исторических, социально-психологических, и прежде всего индивидуальных, предпосылок, необходимых для успешного развития общества и каждого из его членов. История — это часть жизни, она не мертва. Нам нужна ее память, чтобы сохранять ясным наше сознание⁴⁷.

Примечания

- ¹⁻² Обновление художественной изобразительности отвечает современной потребности в более сильном чувственном воздействии и покоится на дифференцированном изображении недавнего прошлого на примере судеб отдельных людей. Индивидуализированное и многогранное изображение доминирует сегодня также в живописи, изобразительном искусстве и музыке, особенно в опере, которая в лице таких видных представителей, как Дессау, Маттус, Кохан, Кунад и Майер, внесла весомый вклад в идеологическую борьбу против войны, фашизма и его последствий.
- ³ Diskussion mit Christa Wolf. — Sinn und Form, 1976, N 4, S. 865.
- ⁴ Fühmann F. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens. Rostock, 1973, S. 92—94, 181—183.
- ⁵ См. соответствующие оценки художественных произведений, созданных на тему войны и фашизма, в систематизированном по периодам обзоре в т. XI «Истории немецкой литературы» (Literatur der DDR. В., 1976, S. 167—173, 265—272, 328—344).
- ⁶ Из беседы с Германом Кантом в Академии искусств ГДР в июне 1977 г.
- ⁷ Hiersche A., Kowalski E., Richter L. Internationale sozialistische Literaturtradition: Von der Verantwortung sozialistischer Literaturen in unserer Epoche. — Weimarer Beiträge, 1976, N 2, S. 17 f.
- ⁸ Особое значение имели сочинения П. Р. Бехера «Немецкая повесть» (1947), А. Абуша «Ложный путь одной нации» (1946), Т. Манна «Германия и немцы» (1945). Исходя из послевоенной ситуации, эти работы по-новому освещали важнейшие этапы немецкой истории, рассматривая их в связи с периодом фашистского господства.
- ⁹ Сам Абуш отвечает на подобные вопросы, исходя исключительно из историко-политического контекста Германии. Фашизм рассматривается здесь прежде всего в связи с несостоятельностью немецкой буржуазии как таковой, без учета общих тенденций загнивания мирового империализма.
- ¹⁰ Batt K. Widerspruch und Ueberkunft. Leipzig, 1978, S. 326 f.
- ¹¹ Parth W. Die letzten Tage. В., 1946, S. 74.
- ¹² Olschowski H. Tua res agitur. — Weimarer Beiträge, 1976, N 2, S. 44.
- ¹³ Müller H. Die Unbesiegten. — Neue deutsche Literatur, 1953, N 5, S. 198.

¹⁴⁻¹⁵ Й. Р. Бехер назвал роман «Сталинград» «великолепным репортажем» (*Becher J. R. Tagebuch* 1950. Eintragungen 1951. В., 1955, S. 112).

¹⁶ Оперативность и действительность, заложенные в этом смысле в обоих книгах, в дальнейшем не были развиты их авторами, покинувшими в начале 50-х годов ГДР. Г. Рейн в дальнейшем не достиг сколько-нибудь заметных успехов в литературе; Т. Пливье в последующих произведениях постепенно скатился в лагерь ренегатов и антикоммунистов.

¹⁷ *Grotewohl O.* Die geistige Situation der Gegenwart und der Marxismus.— In: Protokoll der 1. Kulturtagung der SED. В., 1951, S. 64.

¹⁸ *Ulbricht W.* Rede auf der II. Parteikonferenz.— In: Protokoll der II. Parteikonferenz der SED. В., 1952, S. 126.

¹⁹ Deutsche Literatur der Gegenwart: Eine Übersicht über das literarische Schaffen in der DDR, 1949—1957. В., 1958.

²⁰ *Ulbricht W.* Zur Geschichte der neuesten Zeit. В., 1955, Bd. 1/1, S. 61.

²¹ *Giese G., Mühlberg D.* Rundfrage zweier Berliner Studenten.— Neue deutsche Literatur, 1954, N 7.

²² Ibid.

²³ *Brecht B.* Schriften zur Literatur und Kunst. В.; Weimar, 1966, Bd. 2, S. 355.

²⁴ Imperialismus und Kultur. В., 1975, S. 143.

²⁵ IV. Schriftstellerkongress: Beiträge zur Gegenwartsliteratur. В., 1956, Bd. 1, S. 50.

²⁶ См. статьи по другим литературам в настоящей книге.

²⁷ Neue deutsche Literatur, 1957, N 3, S. 119.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., 1957, N 12, p. 119.

³⁰ Л. Ренн писал по этому поводу в 1956 г.: «С первого взгляда обращает на себя внимание тот странный факт, что в нашей де-

мократической литературе основное событие в жизни целого поколения — вторая мировая война — хотя изредка и присутствует как исторический фон, почти не встречается в качестве непосредственной фабулы самого повествования... Разве может реалистическая литература обойтись без осмысления этой составной части общественной действительности, делать вид, будто ее вовсе не существует? Где причины подобной уклончивости? Не идет ли это от того, что вопросы, которые влечет за собой тема войны, в нашем сознании зачастую еще совсем не ясны?... Разве можно наложить на войну табу и затем пасовать перед подобной реальностью?» (*Neue deutsche Literatur*, 1956, N 1, S. 126).

³¹ Статистика не учитывает издаваемые большими тиражами серии брошюр издательств «Национальная оборона» и «Новая жизнь».

³² Sonntag, 1971, N 2.

³³ *Töpelmann S.* Autoren — Figuren — Entwicklungen, В., 1975, S. 25 f.

³⁴ *Schmidt K.* Lüge oder Schuld? — Neue deutsche Literatur, 1956, N 11, S. 141.

³⁵ *Kant H., Wagner F.* Die große Abrechnung: Probleme der Darstellung des Krieges in der deutschen Gegenwartsliteratur.— Neue deutsche Literatur, 1957, N 3, S. 127.

³⁶ Многие романы, по всей вероятности, с самого начала задумывались как первые тома диалогий или трилогий; в большинстве случаев, однако, дело ограничилось одним томом, повествование обрывалось последними днями войны.

³⁷ См.: Sinn und Form, 1977, N 1, S. 75.

³⁸ *Bruyn G. de.* Der Holzweg.— In: Eröffnungen: Schriftsteller über ihr Erstlingswerk. В.; Weimar, 1974, S. 142.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ В примечании к первому изданию своей книги «Час мертвых глаз» (Берлин, 1958) автор подчеркивает аутентичность изображаемых событий.

⁴¹ Auer A. Über einige notwendige Unterscheidungen: Was ist mit dem "harten Stil"? — Junge Kunst, 1959, N 6, S. 13 f.

⁴² Alfred Kurella in der Rede auf der Konferenz des Schriftstellerverbandes. — Neue deutsche Literatur, 1957, N 12, S. 122.

⁴³ Satonski D. Stimmen über den Roman der DDR aus Moskau, Paris und Tbilissi. — Sinn und Form, 1976, N 1, S. 148.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Sinn und Form, 1976, N 4, S. 865.

⁴⁶ Аналитические работы можно найти в сборнике «Защита человечества» (Verteidigung der Menschheit. В., 1975).

⁴⁷ Kant H. Das erklärbare Wunder. — Neues Deutschland, 1974, 26.10.



Х. Ольшовский

«Писать для двенадцати — писать для всех»

(О традиции Краковского авангарда
в польской поэзии 1945—1965 гг.)

Поэзия осуществляется путем возвышения других до уровня изобретателей.

(Ю. Пшибось. *Больше чем манифест*)

Отправным пунктом при выборе темы данной статьи было убеждение, что исследование отношения социалистической литературы к традиции является весьма важным для понимания изменений ее функций и расширения ее общественных возможностей. Кардинальная перестройка общества в процессе пародно-демократической и социалистической революции после 1945 г. придала проблематике традиций двойную актуальность: она, с одной стороны, укрепила потребность преемственности в области культуры, с другой — обострила сознание необходимости перелома и начала нового пути.

Предметом анализа в настоящей статье избран один из многих существенных аспектов проблемы традиций, аспект сложный, научная разработка которого уже давно назрела, а именно — вопрос об отношении к поэтическому авангарду 20—30-х годов. Автор ставит целью исследовать отношение

в переходный период к традициям Краковского авангарда, группы, которая между 1923 и 1927 гг. объединилась вокруг журнала «Звотница» и к которой принадлежали поэты Т. Пайпер (1891—1969), Ю. Пшибось (1901—1970), Я. Курек (1904—1983) и др. Опыт польской поэзии 1945—1965 гг. не является в этом плане исключением, аналогичные вопросы решались и в других национальных литературах. Следует иметь в виду и опыт других литературных родов и видов искусства (например, живописи), активно участвовавших в эстетических спорах.

Концентрация на данном вопросе вынуждает автора отказаться от освещения других существовавших в то время в польской поэзии продуктивных поэтических традиций: революционно-пролетарской лирики, группы «Скамандр», так называемых «катастрофистов» и отдельных поэтов, стоявших вне группировок. Это отвлечение представляется возможным, кроме всего прочего, потому, что данная проблематика уже многократно была предметом научного изучения, в частности автор настоящей работы подробно занимался ею в своей книге «Польская лирика XX века. Структура и традиции» (Берлин, 1979). Но само собой разумеется, что сосредоточенность на вопросе о традициях авангарда ни в коей мере не означает недооценку всех других поэтических достижений.

Представлялось особенно важным, не сбрасывая со счетов значение субъективных индивидуальных позиций, уяснить в первую очередь объективные возможности использования культурного наследия с тем, чтобы показать необоснованность и сегодня еще существующих предубеждений участников прежних течений, а также опровергнуть легенды буржуазной критики о якобы «извечной» несоединимости социалистической программы искусства и художественной оригинальности.

Концепция Краковского авангарда представляла собой литературный вариант конструктивизма и имела тесную теоретическую и практическую связь с представителями этого направления в изобразительном искусстве. Из всех польских авангардистских течений именно Краковский авангард обладал наиболее цельной программой, в которой поэтологические и культурно-теоретические положения связывались с левыми общественными взглядами.

Для того, чтобы с сегодняшних позиций можно было исторически верно оценить все перипетии отношения к авангарду после 1945 г., необходимы определенные методо-

логические рамки, которые воспрепятствовали бы простому воспроизведению всех «за» и «против», зависящих от того или иного исторического контекста. Такие рамки определяют в данной статье, с одной стороны, историческая категория переходного периода, на различных этапах которого литература по-разному трактовалась социалистическим обществом и его учреждениями, и, с другой стороны, эстетическая теория о диалектической связи художественного материала и функций литературы.

Поставим вначале вопрос, насколько традиции авангарда были важны для литературы, которой после 1945 г. предстояло определить свое место в процессе революционного преобразования общества? Для краткости приведем оценку марксистского критика И. Фика (1904—1942), который в конце 30-х годов исследовал проблематику авангарда с исторической и теоретической точки зрения. Фик подвел итоги историко-литературным достижениям Краковского авангарда в период 1918—1938 гг., критикуя при этом его ориентацию на узкую читательскую аудиторию («писать для двенадцати»), отказ от непосредственности поэтического выражения и чрезмерную метафоризацию. Однако эти отрицательные черты, по его мнению, искупались многими, главным образом формальными изобретениями, которые могут получить более широкое распространение, и постулатами, которые могут быть пригодны для дальнейшего развития литературы: активное отношение к современности, рационалистический взгляд на мир без пусто-пустого пафоса, мистики и сентиментальности, принцип функциональной художественной конструкции, обоснование художественных норм (и изменения норм) в зависимости от условий жизни, обращение к новым тематическим пластам, особенно — к темам города и труда. Резюмируя, критик наметил возможности, предоставляемые этой концепцией: «Без этого наследия немислима новая социальная поэзия... В целом авангард заложил основы новой эстетики, соответствующей динамике структуры общества и психике человека будущего. Урбанистический характер этой эстетики может оказаться особенно пригодным для пролетарской поэзии... Синтез формального художественного авангарда с общественным социалистическим авангардом может создать условия для великой литературной эпохи»¹.

Фик давал и методологические указания для трактовки авангарда. Он рассматривал его появление диалектически: как признак крушения действующих до сих пор и ставших

теперь непригодными культурных норм и ценностей, крушения, происходящего в периоды общественных кризисов, и одновременно как необходимое явление «во времена борьбы за новое пространство». Критик проводил различия между идеологически индифферентным резервуаром определенных художественных средств и приемов, порождаемых цивилизационными процессами, и мировоззренчески окрашенным синтезом, решающим образом влияющим на характер «культуры». Этот вывод об относительной независимости художественных приемов от мировоззрения объединяет Фика, например, с Брехтом и Эйслером. Как и они, Фик видел возможность существования авангардистских течений различной идеологической ориентации. По его мнению, «при принципиально различном идеологическом содержании» общим для них является современная форма, «профессиональное» знание современности, владение новейшими средствами анализа и экспрессии².

В ГДР в последние годы опубликованы литературоведческие и искусствоведческие работы, развивающие подобные соображения, таких деятелей искусства, как Брехт, Эйслер, Пискатор, Хартфильд. В них разработаны в теоретическом плане понятия материала и техники в соотношении с категорией функции³. В литературоведении такой методологический подход и такая терминология не новы. Они подтверждают разработанные русской формальной школой, Я. Мукаржовским и структуралистской поэтикой положения о художественном языковом материале литературы и частично распространяют их на другие области искусства. Добытые из опыта искусства XX в., они безусловно пригодны для дифференцированного описания авангардистских художественных поисков.

Вопросы теории материала. Особенно показательным и в некоторой степени прокладывающим новые пути оказался вклад Г. Эйслера в разработку диалектической теории музыкального (и художественного вообще) материала, значение которой для марксистской эстетики убедительно обосновал Г. Майер. Приведем вслед за Майером некоторые существенные положения теории материала. Понятие материала выводится из представления, что произведение искусства создается в процессе умственного труда, которому присущи все моменты любого процесса труда: материал труда, средства труда и живая работа.

Художественная техника как метод обращения с материалом употребляется не в производственном значении это-

го понятия, а в смысле уровня мышления: в этом отношении техника является трансмиссией между работой отдельного художника и научными, философскими и эстетическими способами мышления или другими исторически конкретными культурными формами коммуникации. Понятие материала может быть конкретизировано исторически определенным состоянием (или уровнем) материала и разделением на области материала. Состояние материала характеризует, кроме его структуры, переданной определенной техникой, еще шкала исторически конкретных целей и значений данной музыкальной (или художественной) конфигурации в общественном контексте. «Исторический уровень материала является отражением и действующей силой исторического состояния общества»⁴. Диалектическое рассмотрение развития материала позволяет раскрыть в художественном произведении общественное содержание со стороны техники композиции и техники письма. Эйслер допускает для комплекса материала и техники, понимаемых как «музыкально-технические производительные силы», относительное самодвижение. Развитие материала происходит, например, путем возникающих между областями материала противоречий, требующих разрешения, причем здесь действует диалектика прогресса и понятийного движения. «Чтобы развить один элемент, на второй план должны отойти другие элементы музыки. Этот процесс мы наблюдаем в истории нередко. Это противоречивый процесс, который должен быть осмыслен нами»⁵.

Важным в этой связи является разграничение между «прогрессивными» по отношению к техническому уровню «типами музыки», которые производили «домысливание назревших внутримзыкальных проблем»⁶, иными словами, революцию в области материала, — и мировоззренческим или политическим прогрессом. Дифференцирующий подход позволяет разграничить при анализе художественных произведений разные, не совпадающие аспекты прогресса (художественного, мировоззренческого, идеологического, политического, общественного).

Высокую степень обобщения для развития искусства в XX в. имеет и вывод Эйслера о том, что в музыке в настоящее время (приблизительно с 1912 г.) достигнут такой этап, «на котором расходятся материал и способ его обработки, в том смысле, что материал становится относительно нейтральным по отношению к способу...»⁷. Это означает, что материал освобождается от определяемого мировоззрением принуждения к конкретному стилю и, вне зависимости от

своего происхождения, находится в распоряжении всего современного композиционного опыта.

Если сделать теперь попытку, исходя из охарактеризованной теории, применить музыковедческое понятие материала к литературе, а точнее — к поэзии, то в первую очередь следует учесть реальное различие между видами искусства. Музыка и изобразительное искусство, безусловно, обладают более развитым осознанием материала, чем литература, так как литературный материал никогда не имеет природного характера или чистых материальных структур. Он имеет языковую природу и поэтому уже в мельчайшей частице семантически определен. Кроме того, это понятие следовало бы последовательно применить и к художественно-языковому материалу⁸.

Применяя категорию материала к литературе в XX в., следует учесть последствия того, что Эйслер назвал расхождением материала и способа; отношение материала к мировоззрению, с одной стороны, и к действительности — с другой стороны. Определенные идеологические решения или общественные потребности могут вызвать изменения материала. Однако изменившийся таким образом материал способен обслужить не только какую-то одну функцию, он открыт и для многих других. Мировоззрение определяет не сам материал, а способ его употребления. Если же говорить о прогрессивном и отсталом уровне материала, то имеется в виду тесная связь материала с действительностью, с общественным способом организации умственного и практического производства данного времени. К нему материал относится более или менее адекватно, отсюда, однако, нельзя прямолинейно вывести заключение о его идеологическом качестве.

Для нашего обзора из этого вытекают следующие вопросы, взаимосвязь которых следует прояснить: каким образом общественное отношение к литературе после 1945 г. влияло на поэзию и развитие материала? И как общество может использовать имеющийся в наличии высококачественный поэтический материал?

Нововведения авангарда. Поэты 20-х годов должны были определить свое собственное лицо по отношению ко все еще авторитетной модели поэзии так называемой Молодой Польши. Там господствовало понимание поэзии как частного вероисповедания. Поэт считался созерцающим и возвышенным существом, которому придает значение не его языковая деятельность, а особый характер его переживаний —

священный акт, ставящий поэта «над миром», который разгадать может только он. Таким образом, и лирический субъект понимался исходя из психологии и биографии поэта как непосредственное выражение личности автора. Абсолютизация авторской психологии приводила к композиционному несоответствию между лирической декларацией и предметной образностью; отражение и выражение распадаются на картины действительности и субъективное пояснение. Размываются и внешние детерминанты лирической ситуации, так как исповедь как бы поглощает объективность поэтического образа, на долю которого выпадают лишь украшающие и создающие настроение задачи.

Эта практика ограничивала познавательные возможности поэзии и вела к упадку ее выразительных форм. Функционально она характеризовалась отказом от национально-утилитаристских целей буржуазного общества до 1918 г. и была символом ухода от всяких общественных стремлений.

Попытки преодоления этой аморфной композиционной структуры путем создания нового конструктивного единства предпринимались поэтами, творчество которых своими корнями уходило еще в младопольскую формацию, — такими, как Л. Стафф (1878—1957), М. Павликовская-Ясножевская (1893—1945) и, прежде всего, выдающимся символистом Б. Лесьмяном (1878—1937). Их попытки справиться с противоречиями поэтического материала служили авангарду отправной точкой для выработки собственной концепции. В 1922 г. Т. Пайпер признавал, что сердцевина его поэтики, антимиметическая «метафора современности», содержит «кое-что из символистской эстетики»⁹. Высказывания Ю. Пшибося точнее указывают на то, что признавалось, а что отрицалось в символизме: «Как известно, символизм уничтожил в поэзии описательный рассказ на тему и тем самым очистил ее... Более того, со времен Саффо символисты совершили первый действительно новый шаг. Впервые в истории они стали улавливать в тонкую сеть своих стихотворений чувства в их зарождающемся виде, не готовые, уже сформированные чувства, а момент их возникновения... С тех пор стало сложнее пересказывать стихотворение, определять, какое конкретно чувство выразил в нем поэт. Выразил? Нет — стихотворение порождает...»¹⁰.

Последняя фраза в цитате из Пшибося обозначает тот рубеж, где авангард выходит за рамки символистского уровня материала; с аспекта выражения центр тяжести переносится на аспект производства. Речь идет не о том, чтобы как можно точнее выразить тонкие ощущения поэта, а о

том, чтобы организовать новые ощущения у читателя. «Сегодня уже недостаточно „откровенное“, непосредственное излияние сердца, исходной точкой становится внимание к произведению искусства, желание, чтобы оно в совершенстве организовывало бы чувства читателя... Этот сдвиг вдохновения, т. е. творческих усилий с субъекта на объект, является основной революцией современного ощущения»¹¹. Добавим, что это революция поэтического материала, которая опирается не на тему, а на конструкцию, не на отражение, а на воспроизведение. Поэтические инновации Краковского авангарда были включены в его общую концепцию роли литературы в обществе. Основной идеей было обновление функции. Восстановление собственного государства в 1918 г. создало необходимые предпосылки для этого и отодвинуло в историю доминировавшую до той поры функциональную модель служения поэзии задаче национального освобождения, с повестки дня не только не была снята, а напротив, выдвинулась на первый план задача участия литературы в борьбе за новый социальный строй, эту борьбу сделала своим лозунгом пролетарская литература. Авангардисты же, основываясь на убеждении, что невозможно остановить прогрессирующее разделение труда в обществе, подчеркивали самостоятельность литературы как эффективного способа для того, чтобы соответственно требованиям времени выполнить задачи, делающие ее незаменимой для общества. Понимание этой задачи авангардом содержало в себе утопический элемент: радикальное изменение поэтического материала и задач поэзии должно было способствовать, по мнению авангардистов, изменению поведения человека в обществе. Соответственно требованиям времени это означало ориентацию на некоторые новые черты действительности и использование достижений искусства европейского поэтического авангарда. Краковский авангард покончил с мифом о национально замкнутом искусстве, ограничивающимся только истолкованием национального характера, и поэтому подвергался нападкам, особенно со стороны националистов.

В отличие от «Молодой Польши» автономия и общественная ангажированность литературы воспринимались уже не как несоместимое противоречие, а как дополняющие друг друга части функционального целого, при условии, что литература оставалась верной своей эстетической сути, а ангажированность не понималась как «удовлетворение той или иной утилитарной потребности»¹².

Члены Краковского авангарда принадлежали перед войной к левым кругам польской литературы, находившимся под воздействием коммунистических, социалистических или же радикально-демократических идей, и, прежде всего, исходя из идеологических побуждений, мечтали о действенной силе новых художественных форм, которые оказались бы «противоядием по отношению к общественной инерции», непозойливо влияли бы на общественную психологию и подготавливали бы ее для социальных преобразований. При этом принималось в расчет, что новые формы чаще всего малодоступны адресату. Ограниченность аудитории противоречила, однако, заинтересованности авангарда в демократизации литературной коммуникации, так как он видел в появлении массовой публики не опасность, а благоприятные возможности, из которых поэзии необходимо извлечь положительные следствия. Вывод из намечающегося конфликта авангардисты видели в лозунге: вначале следует «писать для двенадцати». Это понималось отнюдь не как элитарное обособление, а как фиксация отправной точки; стремящаяся к высокому мастерству и поэтому сложная, поэзия должна быть «кормилицей кормильцев», чтобы она смогла таким образом доказать свою общественную необходимость, чтобы ее двенадцать читателей когда-нибудь превратились в двенадцать миллионов.

Когда авангард говорил об «идеальном адресате», имелась в виду эстетически-коммуникативная величина, новая восприимчивость читателя, присущая разным социальным слоям и направленная против господствующего художественного канона, а значит, и против буржуазной системы культуры. «Идеальный адресат» должен был быть обучен на лучших традиционных образцах и одновременно быть способным понимать новые художественные средства, новый поэтический смысл. Возможность развития такой восприимчивости в широком общественном масштабе авангард связывал с социалистическим обществом и его программой культурной революции. Пайпер в статье «Искусство и пролетариат» возлагал надежды на социалистическое будущее, рассматривая социализм как общество, в котором свободно проявится автономная сущность искусства и тем самым будет реабилитирован авангард, оттесненный в сторону на буржуазном рынке искусства.

Место авангарда в культурной революции. Как после войны, в условиях социалистического развития, обстояло дело с возможностью достичь синтеза, намеченного Фиком?

В условиях начала культурного строительства в Польше

после 1945 г. концепции авангарда встречали как бы естественное сопротивление. События войны разрушили веру в разум и гуманизирующее действие технических изобретений. После войны был воспринят преобладавший в военные годы и отвечавший потребностям национально-освободительной антифашистской борьбы принцип прямого использования литературы как инструмента общественного воздействия, требовавший в первую очередь от поэзии выполнения непосредственных агитационно-мобилизующих задач. Наконец, перелом, наступивший в жизни нации, вызвал усиление внимания к ее истории и тем способствовал обращению к традиции. Реальность народно-демократической революции отчетливо выявила утопический характер некоторых авангардистских идей. Так, например, понимание социализма у Пайпера сформировалось под влиянием представлений о рационалистической гармонии совершенного состояния общества. А мероприятия народной власти в области культурной революции были подчинены таким элементарным задачам, как ликвидация безграмотности, демократическая реформа системы образования, восстановление и деконмерциализация разрушенной сети культурных учреждений.

Политическая задача создания отношения доверия со стороны творческой интеллигенции побудила деятелей культуры Польской рабочей партии (позже ПОРП) к решительному отказу от изобиловавшей сектантскими ошибками позиции довоенной КПП по отношению к национальной культуре. Все исключенные до сих пор из культуры слои населения должны были быть включены в среду ее действия. Центр усилий, следовательно, перекладывался на распространение культуры: обыкновенно под этим понимался канон представительных достижений искусства прошлого. В целом культурная политика рабочей партии в период 1945—1948 гг. была сосредоточена на организационных мероприятиях и в общей форме подтверждала важность общегосударственных задач, которым искусство должно было подчинить свои возможности, направленные на формирование и воспитание человека.

Более точное определение того, что в художественном плане было необходимо и возможно, происходило в продуктивной, острой и открыто проводимой дискуссии о характере строящейся социалистической культуры. В этом споре участвовали все виды искусства, однако важнейшие вопросы решались на примере литературы на писательских съездах и на страницах газет. Общепризнанное понимание

писательских задач выражалось в формуле, что литература должна содействовать «идейной реставрации» народа (Е. Путрамент). Для прозы вырисовывалась программа широко понятого реализма, полученная из анализа опыта польской литературы XX в. (К. Выка) или образцов английского и французского буржуазного романа «школы классиков» XVIII и XIX вв. Обсуждаемое тогда понятие «реализм» не содержало жестких формальных критериев, а скорее относилось к литературе, которая была бы в состоянии осознать войну и народно-демократическую революцию в исторических (а не в метафизических или психологических) категориях. Однако наметившееся употребление этого понятия в разных смыслах стирало его контуры и делало его незащищенным от схематических интерпретаций.

Проблемы поэзии в 1945—1948 гг. явно находились в тени дискуссии о реализме в прозе. Почти не разрабатывались ее собственные категории и понятия, критики ограничивались указанием на «новый гуманизм», который должен был подчеркнуть преимущество исторических, нравственных, человеческих компонентов по сравнению с эстетическими.

Какое место в изменившихся литературных условиях критика отводила авангарду? В марксистском журнале «Кузница», в рецензии на сборник стихов Ю. Пшибося «Место на земле», был решительно поставлен вопрос о том, какую роль мог бы выполнить авангард в социалистической культурной революции. Поэзия Пшибося, по мнению журнала, пока является единственным конструктивным выходом из символизма; это наиболее прогрессивное достижение в области литературной техники с последовательно левых идейных позиций. Как таковая она обладает объективными предпосылками, чтобы стать кристаллизационным центром прогрессивного движения молодых поэтов. Однако в народно-демократическом государстве поэзия должна выражать живые потребности народа и быть доступной всем, кто подключается к культуре. Шансы, чтобы эта сложная поэзия была понята массовым читателем, казались поэтому малы. Хотя рецензент и сам склонялся больше к другой модели поэзии, он считал намечающееся противоречие между художественно и идеологически прогрессивной позицией и недостаточной в данный момент читательской реакцией одной из самых неотложных проблем, которые предстояло решить критикам и деятелям культуры. Без решения «дела Пшибося» не может быть движения вперед. А условием для этого должно быть: «Обе стороны проблемы нужно решать

во взаимосвязи»¹³. Выступать только за новейшую поэтику означало бы нарушить принципы социалистической литературной программтики; защита поэзии «для масс», понятой как поверхностная традиционалистская риторика, привела бы к доктринерству. Передовая критика, развивая взгляды И. Фика, выдвигала авангард не просто как образец. Его актуальное значение она видела скорее в том, что авангард помогал в новых условиях литературной жизни решать собственно литературные практические вопросы, связанные с основным требованием культурной политики: необходимо было перевести противоречие между высоким эстетическим уровнем искусства и широкой демократической коммуникацией, между революционной идеологией и художественной революцией материала из области утопических предложений в практические организационные формы.

Данная постановка вопроса давала возможность в принципе определить место тех художественных явлений, о которых говорил министр культуры Л. Кручковский в 1946 г.: «Следует поставить ясно и отчетливо такой вопрос: не в интересах культурного развития пренебрегать или вообще отрицать все те творческие усилия, которые кажутся на первый взгляд оторванными от жизни, от актуальной, непосредственно переживаемой общественной действительности... Но несмотря на кажущуюся асоциальность, они имеют глубокий общественный смысл как лаборатория новых форм и средств художественного выражения»¹⁴.

По-иному авангард оценивали те исследователи, для которых не задачи культурной революции, а скорее переживания военных лет стали краеугольным камнем их подхода к литературе. Общепринятым было мнение, что главное в области культуры после войны — не нововведения и эксперименты, а воссоздание действительности и продолжение традиций. Однако К. Выка, например, проводил различия между отдельными течениями, которые в довоенной литературе стремились к новшествам, и, учитывая определенную потребность наверстать упущенное в польском культурном развитии, приписывал конструктивистскому направлению еще нереализованную продуктивность¹⁵.

Авторы, которые до 1939 г. идейно или эстетически находились в кругу неосимволистского (М. Яструн) или сюрреалистского (А. Важик) вдохновения, резко повернули в сторону исторически обоснованного гуманизма и выступали за поэзию, верную традиции. Авангард в их глазах выглядел как некое абстрактное явление, презиращее традицию, жаждущее прежде всего экспериментов, и, что

показательно, как признак иррационального отказа от познания.

В оценке авангарда отразились представления критиков о новой литературе; ей рекомендовали «возвращение к действительности» и от нее ожидали, что она покажет, «каким выглядит мир в действительности». Однозначность, с которой при этом определялись традиции, содержала иллюзию, будто «большой реализм» прошлого даст авторам возможность показать действительность XX в. такой, какая она есть.

Какую позицию занимали в этой дискуссии авангардистские художники?

Пшибось, как самый активный представитель литературного авангарда, с большим вдохновением участвовал в строительстве демократической культурной жизни, в том числе в качестве первого председателя созданного в 1944 г. в освобожденном Люблине союза писателей; по различным поводам он включался в дискуссию. Учитывая общее стремление к сохранению преемственности в области культуры (которую резко нарушила война), Пшибось корректировал свое более раннее понимание традиций. В очерках о Мицкевиче в 1945—1950 гг. он преодолел свою резкую враждебность 20-х годов к романтизму и пришел к продуктивному, дифференцирующему подходу. Осталось убеждение, что только «творческая позиция, в значительной мере ориентированная на современность», дает гарантию для не эпигонского, а критико-познавательного отношения к прошлому¹⁶.

Пшибось принимал положение о том, что реализм означает «возвращение к действительности», однако объяснял его как усиленное внимание к «общественному утверждению лирического я», потому что современность на самом деле ожидает от поэзии движения чувства не чудака-одиночки, а общественного человека¹⁷. Он резко выступил, однако, против того, чтобы понимать это «возвращение» как отход от достижений поэтической техники, так как последствиями были бы разложение формы, сужение представлений о действительности до политической темы на злобу дня и, наконец, — рифмованная передовая статья вместо стихов. Решающим моментом была для него коммуникативность. Пшибось считал, что выдвинутое тогда требование «писать для всех» могло быть лишь стимулом, однако не должно было означать, что исключительно от доступности стихотворений зависит их ценность и политическая оценка. Даже в политическом смысле долг поэта — стремление к самому

высокому художественному уровню, так как высокое искусство по своей сути всегда является и носителем прогрессивных идей. Поэзию, одержимую честолюбивым стремлением преодолеть старые шаблоны, следует мерить не по отношению к преодолённому канону, а по отношению к «новой впечатлительности», которую она создает и утверждению которой способствует¹⁸. Пшибось при этом не забывал, что «идеальный адресат», который имел в виду авангард, далеко не совпадал с новыми социальными слоями читателей. Однако он спорил с каждым, кто рассматривал коммуникативную связь как статическое «или — или». Его предложение исходило из реальной ситуации и учитывало долгосрочное действие программы культурной революции. В развитых социалистических условиях, которые воспитывают и компетентного читателя, писал он, коммуникативность может уже быть делом только автора. В настоящее же время при существующих различиях в образовании и уровне культуры между узким слоем и массами надо действовать на двух фронтах. Школьная реформа должна способствовать поднятию уровня общего образования, а «разумная критика» — эстетической квалификации читателя¹⁹.

Какую роль играл Краковский авангард в поэтической практике? Облик послевоенной поэзии определяли опытные поэты различной художественной ориентации — такие, как В. Броневский, Ю. Тувим или К. И. Галчинский, которые, однако, не формулировали столь определенно свою эстетическую программу. Поколение молодых, которое обрело личную и политическую зрелость в годы войны, прежде всего искало соответствующего выражения для исключительности своих переживаний. Для них авангард практически оказался самой влиятельной моделью, одновременно они, однако, критиковали все ранее установленные эстетические правила, оценивая их как не пригодные для послевоенной действительности. Примером может служить полемика Т. Ружевица с Краковским авангардом. Он понимал свою задачу как свидетеля: он должен был, как оставшийся в живых, рассказать о судьбе своего поколения, понесшего в годы войны и гитлеровской оккупации Польши огромные потери. Вся художественно-языковая оригинальность подчинялась поэтому моральной и политической достоверности. Это требовало переориентации всего поэтического материала авангарда. Оригинальная и многозначная метафорика уступает место нравственно обоснованной однозначности слова. Вместо равномерности семантических напряжений в стихотворении Ружевиц вводит контраст (с отчетливым смыслом)

как принцип организации словесного материала и как средство для выражения нравственного потрясения.

В то же время Ружевич воспринимает убеждение авангарда о соответствии между общественной ситуацией и поэтической формой, принципы функционального (вместо орнаментального) построения стиха, эмоциональной дисциплины и смыслового деления произведения. Как показывает пример Ружевича, продуктивное продолжение авангардистских образцов предполагало их новое самостоятельное осмысление.

Выявленное в критике противоречие между высоким эстетическим уровнем и массовой доступностью стало одной из важнейших и сложнейших проблем дальнейшего развития искусства и литературы. Не только авангард выступал в защиту высокого художественного уровня литературы, его настойчиво требовали выдающиеся писатели самых разных эстетических убеждений, такие, как З. Налковская или Я. Ивашкевич. Но такое восприятие литературы, какое требовалось для продуктивного использования достигнутого авангардом уровня поэтического материала, в массовом масштабе в 1945—1948 гг. было невозможно. Однако уже само участие авангарда в дискуссии обращало внимание культурной общественности на необходимость заботиться о качественном уровне художественной литературы и способе ее функционирования в обществе. В той мере, в какой менялось понимание подчиненности литературы задачам политического воспитания, изменялись и акценты в культурно-политическом подходе к этому противоречию. Все более нетерпеливо звучало требование, чтобы вся литература быстро, сразу достигла нового массового читателя, но это означало движение вспять от достигнутого уровня художественного материала, стремление с помощью простых, привычных форм превратить литературу в более действенный инструмент идеологической мобилизации. В 30-е годы авангардистские попытки выявить идеологическую тенденцию формальной структуры привели к упрощенному приравниванию прогресса материала и общественного прогресса. Такого рода упрощение способствовало тому, что после 1948 г. новые поэтические формы схематично ассоциировались с реакционной идеологией. Так, например, опущение союза «как» в метафоре «птица как человек» считалось симптомом формализма. Поскольку формализм и реализм отождествлялись соответственно с политической реакцией и прогрессом, то авангардистская техника метафор критиковалась как идеологически ущербная. В другом случае — под дав-

лением теории эпического «большого реализма» — отдельная поэтическая форма прямолинейно связывалась с политическим содержанием культуры: «социалистическая культура», считали некоторые критики, «требует лирической поэмы с эпическими элементами».

Политическая задача и эстетическая норма. Программой социалистического реализма съезд писателей в январе 1949 г. открыл переход к новому этапу. Этот рубеж соответствовал большим переменам в общественной жизни (персональные изменения в партийном руководстве, объединительный съезд партии, завершение трехлетнего плана восстановления народного хозяйства 1947—1949 гг. и начало шестилетнего плана социалистической индустриализации 1950—1955 гг.). Вместе с тем это было время, когда под влиянием культа личности наблюдалась догматизация марксистских идей.

Переход к новому этапу был подготовлен суждениями, которые были направлены на то, чтобы как можно скорее снять обрисованное выше противоречие. Вначале любая высокотребовательная поэтика отождествлялась с западным «герметичным искусством» и тем, кто высоко ценил литературное мастерство, приписывался «комплекс Запада». Для преодоления противоречия в сфере культуры стремились не к воспитанию публики, а прежде всего к воспитанию писателей и критиков: «Пришло время для нормативной, постулирующей критики»²⁰.

Е. Бореиша размышлял об историко-литературной стороне этой же проблемы и утверждал, что разрыв между зрелой культурой элиты и культурой народных масс преодолим только путем пересмотра отношения к довоенной литературе, путем «отрезания пуповины, связывающей нас с периодом зрелой культуры привилегированных классов»²¹.

Примером последовательного осуществления этой точки зрения на практике была изданная в 1951 г. антология «Стихотворения, которые мы любим», которая преследовала определенные программные и воспитательные цели. Буржуазная культура XX в. рассматривалась главным образом как упадническая, и поэтому характерно, что антология заканчивалась 1918 годом. Все последующее за этим развитие — авангардистские течения, «скамандриты» и пролетарская поэзия — остались в стороне. В качестве традиции предлагались классицистически-риторическая модель доимперниалистического периода и фольклор.

Для поэзии начала 50-х годов это практически означало

исключение Краковского авангарда из литературной жизни. В 1947 г. Пшибось на четыре года уехал послом своей страны в Швейцарию. Два его сборника стихов, опубликованных до 1953 г., остались в сущности вне поля зрения критики. Проблема авангарда перестает быть предметом дискуссии и практическое осмысление его концепции молодыми поэтами резко сокращается. Каждой из таких попыток, вне зависимости от того, насколько критичной она была, критика приписывала влияние «буржуазной декадентской эстетики». В тогдашней общественной ситуации остались нероверженными и неиспользованными все те потенциальные возможности, какими располагал авангард: активное отношение к современному миру, последовательный урбанизм, который был важен для развития поэзии ввиду явной недостаточности урбанизма в польской культуре, особенно ощутимой в ходе социалистической индустриализации.

По нашему мнению, тема труда могла бы соединить основные моменты общественной практики 50-х годов с эстетикой авангарда. Конструктивистское творчество, уподоблявшее себя техническому овладению предметным миром, могло подвергнуться серьезной проверке, поскольку исторический характер освобожденного труда и поэтическая концепция свободно применяемой творческой силы были в значительной степени взаимосвязаны. Поэтика Пшибоса, на наш взгляд, предоставляла возможность передать процесс труда как выражение творческого вдохновения человека, хотя в ней и не было призывов к сознанию трудящихся. Предпочтение было отдано модели «тиртейской» боевой поэзии [В. Броневский].

Забвение проблематики авангарда имело своим последствием явный упадок сознательного отношения к материалу; интерес к стилю и композиции причислялся к «странным причудам». Одновременно с этим распространялся схематичный взгляд на общественную реальность, который сглаживал реальные конфликты, опираясь при этом на такие аксиомы, как «в нашей действительности нет места для категории трагического»²². Если прибавить к этому постоянное рассмотрение поэзии в категориях эпического реализма, то получится картина тех условий, которые в начале 50-х годов сдерживали развитие поэзии и поставили прежде всего молодых поэтов, с большой серьезностью воспринявших эту нормативную программу, в кризисную ситуацию. Свое политическое вдохновение они черпали в марксизме, которому самостоятельно обучались после войны, зачастую

воспринимая его как своего рода новое вероученное. Эстетический канон социалистического реализма, распространенный после 1949 г., направлял их политическую энергию в сторону поэтической агитации, за которой, однако, не стояло дифференцированного жизненного и художественного опыта. Наиболее отчетливо позицию молодых сформулировал художник А. Врублевский: «Мы исходили из того, что первому, подготовительному этапу строительства социалистической культуры должно соответствовать понятное тематическое искусство, рассчитанное на широкий круг адресатов. Поэтому мы выступали с требованием, чтобы художественная форма была предметной, жизнеподобной, как можно менее деформированной, чтобы она в основном совпадала с навыками видения и воображительными возможностями массового зрителя»²³. Здесь присутствовал момент некоторого попятного движения в области художественных средств и приемов. Отказывались от достижений художественной техники именно те, кто почти не располагал эстетическим опытом. Их стихотворениям не доставало художественной силы; лирическая ситуация переставала быть индивидуальной, эмоциональная декларация сводилась к провозглашению политических лозунгов и поглощала наглядный образный мир. Поэтому воспитательные намерения этой поэзии не достигали своей цели. Недостаточная теоретическая зрелость мешала молодым осознавать, что их односторонний подход к литературе в перспективе должен быть преодолен. Критика вообще не осмысляла диалектический характер такого попятного движения, она либо констатировала нехватку «полнокровной поэзии», либо отождествляла прогресс в тематической области и удачный политический замысел со всем эстетическим богатством.

Следует отметить, что стагнация в состоянии материала поэзии вызывалась не подчеркнуто политической направленностью поэзии, а непосредственным увязыванием политических постулатов с определенными, как правило, консервативными эстетическими нормами.

О кризисном состоянии поэзии заговорили уже в 1952 г. Годом позже еженедельник «Новая культура» дискуссией о «Деле Пшибося» нарушил царившее ранее молчание. Целью редакции было вновь включить Пшибося в развитие поэзии. Однако употреблялись старые категории и проводилась попытка защитить «исключительный талант поэта» от его «антиреалистической поэтики». Пшибося хотели «убедить» в необходимости перехода к более действенной поэтике (как

были убеждены уже другие поэты), потому что, «чем более широких читательских кругов достигнет его поэзия, тем она станет совершенней в идейном и художественном смысле, тем реалистичнее она будет...»²⁴.

Возникает вопрос, не было ли на самом деле уместно некоторое понятное движение в области поэтического материала, которое, например, считал возможным Эйслер для переходного периода социалистической общественной практики?²⁵ Для Пшибося это было неприемлемым по эстетическим, а не по политическим причинам. Он не мог себе представить, что художественная литература может выполнить какие-либо внехудожественные задачи, если она не будет стремиться к совершенству в своей своеобразной, языково-художественной функции. Кроме того, здесь играло роль его собственное понимание проблематики жанров. Пшибось был прежде всего лириком, для которого исключительно важен момент субъективного выражения. Его определение поэзии как «абсолютной морали» («на шкале поэтических ценностей существуют только два измерения: ноль и бесконечность. Между ними ничего нет»²⁶) не позволяло ему соглашаться с понятным движением без самоотречения или неискренности.

Новый подход к авангарду. Проблемы авангарда вновь стали актуальными в середине 50-х годов. По случаю V Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1955 г. в Варшаве состоялась выставка молодых художников под лозунгом «против войны и фашизма», в которой нашли явное отражение импульсы современного западноевропейского искусства. За этим последовала острая дискуссия о революционном и современном в изобразительном искусстве, которая распространилась на все сферы культуры. По единодушной оценке польских искусствоведов выставка была протестом против натуралистического иллюстрирования, против тематических ограничений и заранее определенного взгляда на действительность. Многочисленные заимствования у Пикассо, Брака, Леже, Матисса, Шагала и др. подтвердили стремление к расширению изобразительных средств; вместо предписанного оптимизма теперь демонстрировался пессимизм. Критики были дезориентированы; некоторые порицали «космополитизм», высказывали опасения за идеологическую чистоту искусства, другие, в свою очередь, видели в картинах выставки уже достигнутые вершины мирового искусства.

Выставка и дискуссия заново обострили вопрос, стоявший уже в 1945 г., ответ на который, данный развитием искусства в последующие годы, теперь не мог удовлетворить. Кроме того, выставка выявила явную недостаточность сознательного отношения к материалу как общую черту молодых художников. Несамостоятельность в этой области, связанная с ранее усвоенным убеждением об идеологическом характере художественных средств и приемов, привела к тому, что авторы, стремившиеся теперь к преодолению изобразительных шаблонов, с субъективной последовательностью думали, что они должны оспаривать и некоторые основополагающие принципы социалистической идеологии. Препятствия защиты несостоятельных или несвоевременных эстетических позиций политическими аргументами имела парадоксальные последствия.

В этой ситуации Пшибось сохранил трезвый взгляд на действительные успехи молодых художников; он четко указал им на нехватку самостоятельного эстетического мышления и незнание собственных авангардистских традиций 20—30-х годов, что сказалось в поверхностном подражании чужим образцам. К этому времени искусство в социалистическом обществе достигло такого уровня, когда оно могло критически конструктивным образом обратиться к проблеме авангарда. В Польше после 1956 г. в контексте серьезных политических и общественных изменений происходит и переворот в культурной жизни. Происходит — разными путями — и возвращение в культурную жизнь литературного авангарда.

Возвращение это не означало, однако, простого наверстывания упущенного, реализации не использованных ранее возможностей. Дифференциация литературы и изменение в понимании ее роли направили внимание авторов к иным вопросам. Утвердилось новое понимание общественной функции литературы: самосознание и обмен мнениями между индивидами о противоречиях развития социализма как отражение личного жизненного опыта. Поэты так называемого «поколения 56» отказывались от понимания творчества как инструмента политической агитации. Стремясь к поэтической оригинальности, выражающей структуру личности и индивидуальное воображение, они сделали Краковский авангард точкой отсчета для своих собственных, весьма разнонаправленных поисков. В их употреблении авангардистская поэтика утратила свою пуристскую строгость, их не занимала проблема коммуникативности поэзии, о которой

так много ранее говорилось и которая не стояла теперь столь остро. Молодые поэты способствовали тому, что авангард приобрел исключительно широкое воздействие, однако при этом внутренняя системная связь его поэтики разрывалась. Этот процесс подтверждает наблюдение Ю. Тынянова, который писал о том, что обычно принято считать, что учитель подготавливает восприятие своих учеников, а в действительности дело происходит наоборот.

Освоение традиций Краковского авангарда совершалось не без конфликтов. Существенный конфликт, касавшийся взгляда на действительность и понимания функции поэзии, проявился в дискуссии о «турпизме» в 1962—1963 гг.²⁷ Пшибось, в послевоенном творчестве которого, по выражению А. Ляма, «радость преобразования окружающего мира преобладает над всем злом нашей эпохи», критиковал молодых поэтов за то, что их взгляду на мир присущ трагизм или отчаяние. Он объяснил это как недостаточность общественной страсти, которая в конструктивистском смысле всегда должна преобладать над всем мелким, посредственным и стремиться к большим и всеобщим целям. Его противник в споре преднамеренно выступал именно против этого. Под влиянием многого опыта «поколение 56» стало относиться настороженно к всякого рода широким проектам, концепциям политического или художественного характера. Оно обращало внимание на переживания повседневной жизни в социализме, интересовалось настроениями людей, часто отягощенных трудом, стремясь увидеть и убедительно выразить нечто важное именно в этой сфере. Поэтов этого поколения мало интересовала конструктивистская концепция параллельности между производством искусства и общественным производством, центральным для них было достоверное выражение, точность передачи индивидуального (и в то же время общественного) опыта, внимание к судьбе отдельного человека, подтверждение хотя и скромной, но незаменимой способности поэзии передавать людям «спасительные знания».

Спор о продуктивности поэтологического опыта авангарда вылился в противопоставление между «богатством воображения» (лозунг катастрофистов 30-х годов) и «строгим уравнением» (Краковский авангард). Критические представители «поколения 56» были склонны к тому, чтобы отдать преимущество неосимволистскому видению²⁸. Рациональное и конструктивистское в наследии авангарда воспринималось как несоответствующее уже не восторженному, а скорее

тивистский пафос Краковского авангарда в понимании мительности новым поколением. Велись поиски способов, которые обладали бы большими экспрессивными возможностями, в которых нашлось бы место для снов и сказок, гротескных и сюрреалистических образов.

Однако «поколение 56» не просто отвергало конструктивистский пафос Краковского авангарда в понимании мира и искусства. Оно ценило высокий эстетический уровень поэтики авангарда, самостоятельно переосмысляло ее, не оставляя при этом без внимания и предложения других направлений.

Рассматривая перипетии отношения к авангарду с 1945 по 1965 г., можно прийти к выводу, что реальный литературный процесс этих лет корректировал все более ранние концепции развития литературы. Предположение Пайпера о том, что интерес к литературе при социализме будет следствием изобильной жизни общества, «изобилия свободного времени», в которое трудящиеся обратятся к произведениям искусства, оказалось утопическим. Он не принял во внимание, что в революционном процессе литература должна быть готова к тому, чтобы взять на себя и другие функции.

Синтез художественного и общественного авангарда, о котором писал Фик, тоже оказался непростым и не быстро осуществимым делом. Он стал временами скрытым, но стимулирующим литературное развитие противоречием, лейтмотивом длительного процесса, полного неизбежных сложностей и ошибок, которых можно было избежать. Для художников и для общества это был «процесс обучения», по которому — на примере одной литературы — можно судить о характерных специфически-формационных чертах развития искусства в целом. Важным «промежуточным результатом» этого неоконченного процесса является углубленное диалектическое понимание неравномерности литературно-художественного, политико-идеологического и общественно-экономического развития и отказ от упрощенной трактовки взаимосвязи между этими сферами. Практическое претворение этого понимания в литературной жизни в ходе дискуссий переходного периода не только открывало новые изобразительные возможности. Оно создавало основу для суверенного развития таких форм и функций литературы, которые соответствуют действительным, дифференцированным, а не унифицированным потребностям читательской аудитории на более развитой стадии социалистического общества.

- ¹ *Fik L.* Wybór pism krytycznych. Warszawa, 1961, s. 442—443.
- ² *Ibid.*, p. 70, 72.
- ³ Здесь могут быть названы: *Mittenzwei W.* Brecht und die Schicksale der Materialästhetik.— In: Dialog 75: Positionen und Tendenzen. B., 1975; *Mayer G., Knepler G.* Hatten sich Georg Lukács und Hanns Eisler in der Mitte des Tunnels getroffen? — In: Dialog und Kontroversen mit Georg Lukács. Leipzig, 1975; *Münz-Koenen I.* Auf dem Wege zu einer marxistischen Literaturtheorie.— *Ibid.*
- ⁴ *Mayer G.* Weltbild — Notenbild: Zur Dialektik des musikalischen Materials. Leipzig, 1978, S. 168.
- ⁵ *Ibid.*, p. 135, 252.
- ⁶ *Ibid.*, p. 201.
- ⁷ *Ibid.*, p. 235.
- ⁸ Распространение понятия материала на «объективную реальность» в качестве сырья для художественной продукции, как это делает В. Миттенцвай, стирает границы между внутренними элементами художественного произведения и его предметом, не охватывает специфику материала отдельных родов искусства и литературы и, кроме того, вступает в противоречие с последующими теоретическими положениями, например с утверждением об относительном самодвижении художественного материала.
- ⁹ *Peiper T.* Tędy. Nowe usta. Kraków, 1972, s. 55.
- ¹⁰ *Przyboś J.* Linia i gwar. Kraków, 1959, t. 1, s. 73.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 53—54.
- ¹² *Peiper T.* *Op. cit.*, p. 115. Более подробно об этой проблематике см.: *Olschowsky H.* Avantgarde als Traditionsfeld sozialistischer Literatur.— In: Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel. B., 1979.
- ¹³ *Kuźnica.* 1945, N 4/5.
- ¹⁴ *Kruczkowski L.* Literatura i polityka. Warszawa, 1971, t. 2, s. 40.
- ¹⁵ *Wyku K.* Po dwóch wojnach.— *Kuźnica*, 1945, N 4/5.
- ¹⁶ *Przyboś J.* *Op. cit.*, t. 1, p. 87.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 88.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 98.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 101.
- ²⁰ *Bednarczuk W.* (псевдоним Е. Пуртамента) Komplex zachodni i nożyce.— *Kuźnica*, 1947, N 1.
- ²¹ *Borejsza J.* List jubileuszowy.— *Kuźnica*, 1947, N 31/32.
- ²² *Ważyk A.* Przemówienie na IV zjeździe pisarzy polskich, 1949.— *Protokół (maszynopis).*
- ²³ Цит. по: *Kowalska B.* Polska awangarda malarska, 1945—1970.— In: Szanse i mity. Warszawa, 1975, s. 56. Следует отметить, что Врублевский, исходя из этой программы, создал прекрасные произведения живописи, в то время как большинство его сподвижников не вышли за рамки энигонских упрямлений.
- ²⁴ *Dyskusja o poezji Przybosia.*— *Nowa Kultura*, 1953, N 3.
- ²⁵ *Eisler H.* Gespräch mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Leipzig, 1975, S. 237—238; 244—245; *Mayer G.* *Op. cit.*
- ²⁶ *Przyboś J.* Sens poetycki. Kraków, 1967, t. 2, s. 46.
- ²⁷ См.: *Przyboś J.* Oda to turpistów.— *Przegląd kulturalny*, 1962, N 45; *Idem.* Radość sporu: Rozmowa toczy się dalej.— In: *Przyboś J.* Sens poetycki. Kraków, 1967, t. 2; *Grochowiak S.* Turpizm, realizm, mystycyzm.— *Współczesność*, 1963, N 2; *Lam A.* Radość i smutek sporu.— In: *Lam A.* Wyobrażenia ujarzmiona. Kraków, 1967, s. 192—200.
- ²⁸ См. дискуссию в еженедельнике «Литературная жизнь» (*Zycie Literackie*, 1958, N 3, 5, 6, 11).

К проблеме интернационального и национального в румынской поэзии переходного периода

Интернационализм в румынской поэзии 50-х годов и по своим мировоззренческим основам, определяющим идейно-тематическую направленность поэзии, и по средствам художественного воплощения — яркое и неповторимое явление в румынской литературе XX в.

В межвоенный период основное внимание румынских поэтов было обращено к национальной проблематике. Румынское национальное государство, сложившееся в 1918 г., подвергалось — в результате политики продажных буржуазно-монархических верхов — все возрастающему политическому и экономическому закабалению со стороны развитых капиталистических стран. Реальной была и угроза потерь идейно-культурной самостоятельности, что вызывало у многих представителей творческой интеллигенции чувство полной сопричастности к судьбе молодого румынского государства, стремление как можно глубже осознать всю значимость собственных национальных культурных ценностей и традиций. Тенденции осмысления национальной самобытности, национальных черт характера сказались и в румынской поэзии, отразившей их в разнообразных художественных формах.

Впрочем, необходимость отстаивания национального начала в постоянном противоборстве с экспансионистскими устремлениями внешних сил ощущались на протяжении длительного исторического времени, что вело к тому, что национальные проблемы стали постоянным идейно-тематическим элементом румынской поэтической традиции. На эту традицию опиралась и поэзия 20-х и 30-х годов XX в.

Все это приводило к тому, что творчество, посвященное национальному бытию и освобождению его от провинциальной ограниченности, изолировалось от интернациональной тематики и интернационального художественного опыта, которому приписывалось отрицательное влияние на румынскую культуру. Стремление возвысить национальное самосознание выразилось в придании ему неких трансцендентальных, и прежде всего универсальных черт.

Эта тенденция сказалась и в особом восприятии межнациональных художественных течений, например экспрессионизма, который начал распространяться в Румынии в середине 20-х годов. Из экспрессионистской литературы преимущественно воспринимались те произведения, которые развивали представления об обновлении и очеловечивании человека, о братской любви и человеческом достоинстве в «прамирах», мистифицировали природу, трактовали о космическом. Стремление же политически-активистского крыла экспрессионизма к всемирно-революционным изменениям, к «тотальному восстанию» против существующего порядка нашло весьма ограниченное отражение в румынской поэзии тех лет.

В межвоенные годы в Румынии практически не существовало интернационалистских концепций искусства и литературы (если не считать таких, как, например, утопические и идеалистические представления К. Петреску о руководящей роли всемирной интеллигенции в осуществлении прав членов общества). Только к концу 30-х годов в условиях усиленного террора фашистских сил внутри страны и грозившей опасности войны обозначилось новое понимание интернационализма, связанное с осознанием угрозы, которуюнесли всему миру фашизм и война, и необходимости противопоставить ей интернациональную солидарность противников фашизма и войны. В поэзии появляется интернациональная тематика, освещаемая с разных позиций. Наряду с продолжавшимися веяниями экспрессионистского толка появляются наднациональные тенденции в поэзии в сюрреалистском варианте (представители позднего сюрреализма начала 40-х годов, т. е. во время фашистской диктатуры Антонеску).

Особняком стояло в те годы творчество М. Бенюка, который в своих «Песнях погибели» (1938) выступил против фашистской угрозы человечеству с позиций пролетарского интернационализма.

Большинство поэтов, следуя национальной традиции, придерживаясь буржуазно-гуманистических воззрений и опасаясь преследований, обращались к интернациональной антифашистской тематике в весьма абстрактной форме. Связь их космических и универсальных образов и метафор с национальными и интернациональными общественными процессами чаще всего оставалась зашифрованной и необязательной. Художественное выражение сопротивления фашизму в произведениях лучших из них, таких как Т. Аргези (1880—1967), Л. Блага (1895—1961), И. Пиллат (1891—

1945), А. Филлипиде (1900—1979), находится на высоком уровне философского обобщения, с использованием всеобщих тем и понятий — жизнь, смерть, любовь, правда, судьба, время, пространство.

К этим же темам к концу 40-х годов вновь обратились отчасти те же поэты и представители нового поколения, переводя их из абстрактно-универсальной плоскости в контекст нового понимания интернационализма. Такие поэты, как Т. Аргези, М. Бенюк, Е. Жебеляну (р. 1911), М. Бануш (р. 1914) и Н. Кассиан (р. 1924), в многочисленных стихотворениях стремились к конкретному осуждению второй мировой войны и разрушительной силы империализма, к сплочению сил мира во всем мире, к осуждению преступной атомной бомбардировки Хиросимы (Жебеляну. «Улыбка Хиросимы»; Кассиан. «На японском пляже»). Они писали об уничтожении Лидице немецкими фашистами (Жебеляну. «Лидице»), о варварских массовых убийствах в газовых камерах (Жебеляну. «Чтобы я смог лучше защитить это»), клеймили поджигателей войны в Корее (Бануш. «Большая надежда»; Жебеляну. «Колодец в Корее»).

Осмысление ужасного опыта фашизма и войны, постепенное освоение социалистического мировоззрения, включающего новый взгляд на собственную историю и реалистическую перспективу будущего для всех народов, привело в поэзии 50-х годов к последовательной разработке национального и интернационального с точки зрения пролетарского интернационализма. Национальный опыт стал пониматься как часть мирового события национальной жизни, как составная часть интернациональной классовой борьбы. В цикле стихов «1907 — пейзажи» Аргези, например, видит стихийные выступления румынских крестьян против угнетения в начале века уже не только как горький и роковой опыт собственной нации, но и как проявление исторической закономерности, имеющей интернациональное значение. Именно благодаря этому новому видению истории стихи приобрели большую выразительную силу.

И размышления о недавнем историческом опыте, о фашизме почти у всех поэтов 50-х годов все в большей мере обуславливались убеждением, что антифашистская борьба Сопротивления и победа над фашизмом были не только вершинной точкой предыдущей национальной и социальной освободительной борьбы румынского народа, что речь шла о фашистской угрозе человечеству вообще, угрозе, которая смогла быть устранена лишь солидарными усилиями народов.

Интернационалистская концепция этих поэтов была следствием органического стремления освободиться как от сугубо национального подхода к недавнему прошлому, так и от необязательности абстрактно-универсальной трактовки опыта нации, не поступаясь при этом национальным за счет интернационального.

Такие темы, как «жизнь», «любовь», раскрываются теперь чаще всего в программной опоре на прогрессивные национальные романтические традиции с позиций нового миропонимания, в духе интернациональной солидарности (Бануш. «К тебе обращаюсь, Америка», «Воззвание»), как источник силы в борьбе против несправедливости и бедности, за осуществление социалистической революции в мировом масштабе (Жебеляну. «Три песни для кубинского бойца»). В поэзии тех лет не учитывался национальный поэтический опыт экспрессионизма 20-х годов, отвергалось революционно-анархистское понимание интернационализма румынским авангардом, сюрреалистами.

Довольно узкое понимание интернационализма (в первую очередь тематическое и не учитывавшее к тому же собственной поэтической традиции), обусловленное общественно-историческими процессами, политической и классовой борьбой в 50-е годы на международной арене и внутри страны, значительно ослабляло поэтическую выразительность интернациональных мотивов. Возник целый поток стихотворений, варьирующих эти мотивы с точки зрения завоеванных новых мировоззренческих позиций, но в этих стихотворениях по большей части использовался устоявшийся набор художественных средств, соответствовавших нормативному пониманию социалистического реализма в 50-е годы, в котором недооценивались как интернациональный художественный опыт, так и национальная поэтическая традиция.

В масштабных поэмах, одах, гимнах, в патетической исповедальной поэзии многие поэты размышляли о суровых уроках далекого и близкого прошлого, верно, но очень часто излишне дидактически и морализаторски подчеркивая принципы пролетарского интернационализма как единственно возможный способ решения национальных и социальных проблем. Абсолютизация важной категории социалистического мировоззрения неизбежно приводила к непониманию сложного диалектического взаимодействия национального и интернационального, к игнорированию собственного тяжелого и горестного исторического опыта. Это, в свою очередь, вело к поверхностным поэтическим высказываниям, к обеднению поэтического языка.

В начале 60-х годов эта лирика в поэзии, получившая название «плакатной», была подвергнута резкой критике. В отношении концепции интернационализма так называемому патетическому поколению в упрек ставилось именно то, что было его важным завоеванием и сильной стороной: обращение к определенным эпизодам и событиям национальной и интернациональной жизни, на основе которых делались более общие выводы и ставились глобальные вопросы. Эта опора на факты, на исторически и общественно конкретное, стала причиной того, что поэзию тех лет называли «поэзией конкретных событий», а иногда и плоской «регистраторской поэзией», которая в оптимистической топальности запечатлевала связь национального и интернационального. Поэтов того времени в 60-е годы упрекали именно в оптимистической интерпретации масштабных интернациональных тем и в наивной вере в будущее. Критики стремились доказать, что «непоэтичная документальность» этой поэзии, ее агитационный характер, установка на «прямую» коммуникацию с читателем лишают эту поэзию долговечности.

Лишь более дифференцированный подход, утвердившийся в конце 60-х годов и в 70-х годах, привел к признанию того, что в то время были созданы и произведения интернациональной тематики, написанные с интернационалистских позиций, доказавшие с течением времени свою художественную силу, что для некоторых поэтов они явились продуктивной поэтической основой в дальнейшей разработке художественной концепции интернационализма. При этом выяснилось, что высоких поэтических результатов достигли именно те поэты, которые не игнорировали национально-литературное и собственное художественное прошлое, а опирались на него в своем последующем творчестве. К ним принадлежали в той или иной мере М. Бенюк, Э. Жебеляну, М. Бануш, Н. Кассан и ряд других поэтов.

Так, например, удалось органически углубить и расширить свои довоенные боевые антифашистские и антиимпериалистические позиции в духе пролетарского интернационализма М. Бенюку. Его стихотворение «Человек ждет восхода» (1946) — яркое свидетельство целенаправленного стремления поэта освоить великие идеи марксистско-ленинского мировоззрения, что и обусловило интернационалистскую сущность многих его произведений.

Иными путями пришла к этому М. Бануш. В ее раннем творчестве (например, в сборнике «Страна дев», 1937 г.) с особой мощью отражен чувственный мир самого автора. Эта устремленность к сфере индивидуального, личного со-

ставляет специфику поэзии Бануш и в более поздний период, когда она обращается к проблемам международной ответственности за преступления против человечества во имя обретения и упрочения мира и счастья людей. В поэтической ткани этих произведений интернационалистское начало тесно и последовательно увязано с личной, семейной сферой. Бануш пишет о страданиях и нищете детей, искалеченных войной, о счастье влюбленных, над которым нависла угроза новой бойни, о страхах матерей па всем земном шаре.

Интернационалистическая поэзия высокого художественного уровня была создана в 50-е годы Э. Жебеляну. Глубокий интерес к истории уже в пачале его творческого пути обусловил внимание поэта к интернациональным процессам и событиям, к их общим закономерностям. Этот интерес в сочетании с твердыми гуманистически-демократическими убеждениями и развитым чувством социальной справедливости привели к тому, что молодой поэт симпатизировал в 30-е годы тем художественным направлениям, которые главным в творчестве считали выявление общего в человеческих судьбах, выдвигали в качестве героя уверенного в себе прометейски-мятежного человека, восстающего против всякого насилия со стороны политической, общественной или религиозной власти.

В ранних публикациях Жебеляну в журналах левого направления в 30-е годы, в стихотворных сборниках «Сердца под саблями» (1934), и особенно в созданных между 1932 и 1944 г. и в более поздних произведениях («То, что называется») проявилась концепция интернационализма пацифистского толка, явно заметны в них и импульсы, идущие от экспрессионистского движения. Поэт протестовал против угрозы войны и разрушения, которым он противопоставлял «чистую человечность», идеал «вечного мира». Он осуждал грязь буржуазного мира, провозглашал падение развращенного, не способного к развитию буржуазного порядка во имя всемирной справедливости, свободы и человеческого достоинства. Грядущее восстание против царящих условий воплощалось поэтом в космических образах, революционный пафос его стихотворений имел некий абстрактно-универсальный характер. Примером могут быть строки из стихотворения «Восстание» (1932):

Вперед! Пусть кони над землей летят.
Скорее тряску в седлах испытать бы.
Пусть сабли обнаженные блестят,
как в день солдатской свадьбы.

.

Хочу, чтоб небеса в знаменах утонули
и от огня их запылали,
чтоб жаворонками застрекотали пули,
будя встревоженные даи.

.
Чтоб с неба кожа слезла прочь
и ключья красные повисли...
Чтоб об убитой где-то мысли
рыдали сонмы звезд всю ночь!

.
Грядущее? Лучи добра
и для тебя и для другого!
Для всей свободной жизни новой,
что нам в бою добыть пора!

(Пер. П. Железнова)

Здесь звучат ноты, напоминающие экспрессионистское стремление к освобождению с помощью всеохватывающей революции во вселенском масштабе.

Экспрессионизм паложил отпечаток и на понимание Э. Жебеляну задач творчества. Уже в своем раннем творчестве он показал себя поэтом, который стремится непосредственно повлиять своим словом на читателя. Поэтика его стихотворений, написанных вплоть до освобождения страны, обнаруживает влияние экспрессионистского стиля.

Тенденция к универсальному и «космическая» ответственность поэта в связи с убеждением в пророческой функции поэзии были отправными пунктами для формирования нового понимания интернационализма в поэзии Жебеляну под воздействием лет фашизма и войны и под влиянием марксистской философии в начале 50-х годов. Поэт по-прежнему обращался к масштабным темам: «смерть», «разрушение», «война», «человечность» и «человеческое достоинство», — но космическое в его поэзии все больше теряло свою необязывающую общезначимость. Темы эти обретали международную перспективу, в которой рассматривались конкретные преступления фашизма перед человечеством: массовые убийства во время второй мировой войны, совершенные акты насилия над народами и личностями, запланированные преступления и т. д. Жебеляну в 50-е годы впервые с четких классовых позиций обосновал свою концепцию интернационализма и с этих позиций рассмотрел собственную поэтическую традицию, не отказываясь от нее и не замалчивая ее. Ярким поэтическим выражением его нового понимания проблемы стала большая поэма, переведенная почти на все языки мира, «Улыбка Хиросимы» (1958), по-

лучившая большой международный резонанс как поэтический протест против преступления американских империалистов, сбросивших атомную бомбу на Хиросиму 6 августа 1945 г. Поэма установила новые масштабы для поэтического осознания интернациональных общественных и политических связей с позиций пролетарского интернационализма.

Поэма развивается от драматического события атомной бомбардировки к ее ужасным последствиям, которые поэт увидел воочию при своем посещении Японии в 1956 г.

В первых двух частях поэмы («Встреча с Хиросимой» и «Сны города») сны людей в ночь перед катастрофой создают образ города, в котором тесно взаимосвязаны борьба за существование и жизнерадостность, нужда, отчаяние и надежда. Человек в «разорванной, тонкой, как облако, одежде» во сне беседует с лошадьми, своими «братьями», «рапленный на войне» без ног мечтает «плавать меж серебряных берегов...», а рыбак — о большом улове. Поэт, однако, знает, что эти мечты не осуществляются, он провидит зло, которое уничтожит в эту ночь город. Он слышит «голос демона из двадцатой долины времени», символ пассивности и иррациональности могучих и враждебных человеку сил в нашей жизни:

Я тот, что может камень
в жидкость превратить,
что может гору превратить
в желатиновое
чудище,
в медузу,
дрожащую
на умирающем пляже...

Я
воронка,
всасывающая полпу
двадцатой долины
наших времен.
Меня пьянят
пропасти,
до краев наполненные
мраком.
Я ненавижу все,
что напоминает горы

И потому на вас
обрушиваю

проклятие отчаянья...
Тревожный знак
долины.

После разрушительного, все превращающего в развалины и пепел взрыва, поднимаются «голоса» — среди них голос «одной женщины», «хор убитых детей», «голос пепла», «рабочего», «птиц Хиросимы», голос «японцев, взывающих к убийцам» и, наконец, голос «80 миллионов». Эти голоса нарастают от отдельного к национально-коллективному голосу всех японцев и сливаются воедино в осуждающем и требующем возмездия всемирном голосе миллионов «босых», призывающем к классовой солидарности в борьбе против их общего врага — империализма. Планетарные масштабы этого интернационализма метафорически воплощаются в образах океана и неба:

И океан к океану несет его,
словно на корабле, влекомом
молнией,
от материка к матерiku, и горы,
сплетая эхо с эхом,
передают призыв
вокруг земного шара.

Эй, братья мои!
Как будто бы по знаку,
заводы всей земли,
леса и реки,
жнецы, склонившиеся над полем,
молчальники-мудрецы,
стремящиеся продлить
удары человеческого сердца,
вдруг поворачивают лица
к лику Хиросимы.
И вот гляди:
из собственной раны Хиросима
восходит над миром,
словно взметнувшись из вулкана,
из розы горячего пепла
(о, лик ее, прошедший через смерть!)
одна щека изглодана, как лик луны,
другая — словно из розовой слоновой кости
(смотри, о демон, и окаменей!)
Восходит Хиросима, улыбаясь
(о, улыбка эта, цопправшая смерть!).

Эти отрывки также подтверждают, что в интернационалистскую концепцию Жебеляну вошло убеждение в неразрушимости человеческого стремления к обновлению, вера в возрождающую жизнь силу человека. В завершающих поэму образах «улыбки, побеждающей смерть», «света, который под шлемом неба прорывается в черноту» и «с улыбкой продвигается вперед», это убеждение получает яркое поэтическое выражение, опирающееся на «космическую» образность и достигающее большой обобщенности философской силы.

Жебеляну в те годы все более ощущал себя поэтом масс. Он меньше заботится о формальном выражении своей поэтической индивидуальности, главное для него — это выразить общие идеалы трудящихся, призвать и указать пути к большой совместной цели. Основная интонация поэмы — в большей степени, чем в довоенной поэзии, — мобилизующе-ораторская. Ее стиль, не скрывающий своих связей с экспрессионистской традицией, — сжатый, эллиптический, создающий громадные апокалиптические образы и метафоры.

Жебеляну и в созданном в 1963 г. сборнике «Песни против смерти» доказал, что он является выразителем общественной совести, коллективного мнения. Изображенная им в мучительных снах и видениях несправедливость в мире, которую поэт резко осуждает, связана и здесь с раскрытием историко-общественных причин этой несправедливости.

При этом поэт еще в большем масштабе использует абстрактные категории, которые он противопоставил друг другу в контрастных парах. Они обозначают тревоги, зло и надежды современного мира: Жизнь, Смерть, Человек, Чудовище, Тирания, Невинность, Напвность, Извращенность. Все эти понятия персонифицированы, к ним обращаются, они должны отвечать, они (как и Зависть, Жадность, Голод, Преступление) получают индивидуальный и конкретный характер. «Поэт» же выступает их свидетелем и обвинителем и не имеет индивидуального облика.

Почти десять лет спустя был издан сборник «Ганнибал» (1972), в котором одноименное стихотворение (из цикла «Гражданские параболы») может служить примером того, как проблема интернационализма воплощается Жебеляну на высоком уровне обобщения. Стихотворение подтверждает, что поэт не отказался ни от одного из прежних принципов. В обобщении диалектически понятого конкретного исторического события — поход Ганнибала — они обрели здесь новую поэтическую выразительность:

Ни у кого не было того, что было у него:
великолепная спесь
и слоны —
они ломали лозовки
от страха побелевших Альп.

Неслышно он ступал по скалам,
но слышно было на луне,
никто ни разу не видал здесь
колышущихся труб этих зверей.

И все ж они не победили.

С середины 60-х годов в румынской поэзии все более преобладает тенденция к абстрактному обобщению исторических и социальных процессов. Непосредственное обращение к интернациональным проблемам заметно отходит на второй план, как бы растворяется в общезначимых символах, образах или параболах. Характерным для этой ориентации является раннее творчество Н. Стэнеску (р. 1933) и М. Сореску (р. 1936), выразивших свой протест против разрушения и войны в масштабных, отчасти гротескных апокалиптических видениях.

В 60-е, а затем и в 70-е годы в критике и творчестве запово обдумывалось соотношение национального и интернационального. Был сделан вывод о том, что подлинно диалектическое решение проблемы возможно только при достижении высшей меры национального самосознания, которое, воплотившись в творчестве, включается в интернациональную художественную общность.

С начала 70-х годов наблюдается все более последовательное обращение многих поэтов молодого поколения к внутриобщественным, национально-специфическим проблемам, что диктовалось крепнувшим чувством их неразрывной сопричастности к делам социалистической Родины. Возникло широкое течение патриотической лирики, развивавшей на новых основах лучшие традиции межвоенного периода, сыгравшие — в понимании этих поэтов — решающую роль в художественном постижении национальной самобытности народа.

Современное понимание интернационализма в творчестве не является простым отказом от принципов 50-х годов. Оно преодолевает и развивает их в том смысле, что оно стремится соответствовать исторически возросшему уровню национального самосознания.

Разработка проблемы интернационализма в румынской поэзии послевоенного времени с присущими ей как мировоззренческим прогрессом, так и отступлениями, поправками и потерями выявляет единую линию развития, последовательность которой выражается в постоянном размышлении о взаимоотношениях национального и интернационального, в стремлении постоянно учитывать национальный художественный опыт в интернациональном контексте.



Л. И. Будагова

«Поэзия должна оставаться поэзией...»

(К проблеме развития чешской литературы
40—50-х годов)

Вступление Чехословакии после мая 1945 г. на путь глубоких социальных преобразований привело к существенным изменениям в чешской литературе. Идеино-художественные принципы, определявшие в 20—30-е годы творчество писателей социалистического направления, постепенно утверждаются как принципы общенациональной литературы.

40—50-е годы — один из самых сложных, противоречивых, но и самых примечательных периодов в развитии литературы XX в. В то время были заложены основы и традиции послевоенного социалистического искусства, выявлены его сильные черты, его возможности, цели и перспективы. Были созданы произведения, обогатившие чешскую и мировую культуру, укрепившие международный престиж литературы Чехословакии, подтвердившие плодотворность ее ориентации на социализм.

Задача данной статьи — показать в самых общих чертах значимость этого этапа для чешской поэзии, уделив специальное внимание критико-публицистической деятельности Витезслава Незвала, сыгравшей важную роль в борьбе за высокое качество и широкий диапазон социалистической литературы 40—50-х годов.

Имя Незвала возникает здесь не случайно. Это не только один из крупнейших чешских поэтов современности, наглядно выразивший многие характерные для чешской послевоенной поэзии черты. Незвал олицетворял собой живую прием-

ственность между разными этапами в развитии литературы Чехословакии. Используя богатейший опыт своих исканий, он как никто способствовал тому, чтобы послевоенное искусство опиралось на возможно более широкий спектр художественных традиций, в том числе и на некоторые традиции авангардизма. Незваловская эстетическая программа, определявшая «на протяжении последних трех десятилетий характер борьбы за социалистическую поэзию»¹, не перешла из межвоенного двадцатилетия в послевоенный период, так сказать, «по инерции». Развиваясь и совершенствуясь, она завоевывала свои позиции в серьезной борьбе как с попытками оторгнуть поэзию от общества, так и с догматическими, узко утилитарными представлениями о функциях и характере искусства в эпоху строительства социализма.

В чешской довоенной поэзии существовали разные направления и группировки. С защитой и художественным воплощением принципов социалистического реализма связана в 30-е годы деятельность критиков-марксистов Б. Вацлавка, К. Кограда, Л. Штоллы, творчество С. К. Неймана, И. Тауфера и др. Такие поэты прогрессивной политической ориентации, как В. Незвал и К. Библ, расходятся со сторонниками социалистического реализма во взглядах на функцию искусства в условиях буржуазного строя. Разочаровавшись к концу 20-х годов в поэтизме с его облегченно-эпикурейским отношением к жизни, Незвал основывает в 1934 г. группу чешских сюрреалистов. Сюрреализм, способный, по мнению Незвала, воплощать мечту и действительность, сон и явь, кажется ему наиболее диалектичным методом революционной литературы, призванной освободить человека из-под гнета буржуазной морали и буржуазных предрассудков, расковать его подсознание, раскрепостить душу, дать выход естественным побуждениям и порывам. Творчество Незвала этого периода отмечено раздвоенностью: чисто сюрреалистический эксперимент сочетается с созданием полнокровных художественных произведений, не противоречащих социалистическому реализму.

В 30-е годы набирает силу поэзия Завады, художника-демократа, чуткого к социальным противоречиям эпохи. Но трагическое мировосприятие отделяло Заваду от социалистического направления, и он стоял в те годы лишь на подходе к нему. В творчестве ряда поэтов, «лояльных к революционному движению, но полных внутреннего скепсиса» (по выражению Б. Вацлавка), проявляются экзистенциалист-

ские тенденции, настроения безысходности и пессимизма. Близкие по мироощущению, они представляют разные стилевые течения в искусстве 30-х годов. Такие поэты, как Я. Сейферт, Й. Гора, продолжают традиции чешской лирики XIX в., обращаются к традиционным поэтическим формам. Ф. Галаса и В. Голана отличает непривычный субъективизм образов, резкая дисгармоничность стиха, как бы воспроизводящего дисгармонию мира, смятенность человеческих чувств. Явные спиритуалистические тенденции, исходившие от сильного католического течения (Я. Заградничек, Я. Демл и др.), проникают в творчество молодых, еще ищущих себя поэтов, например Ф. Грубина.

Но уже с середины 30-х годов становится ощутимым процесс консолидации левых сил в чешском искусстве на почве усиливающегося разочарования в буржуазной республике и растущего сопротивления фашизму. Осень 1938 г. (Мюнхенское соглашение), март 1939 г. (оккупация Чехии и Моравии гитлеровской Германией) чешская поэзия встретила внутренне мобилизованной, подтянувшейся к своему авангарду, революционно-социалистическому направлению, призывая народ к стойкости и борьбе.

Нависшая над страной опасность всколыхнула патристические чувства, заставила многих поэтов заново осознать плодотворность связей с национальной культурой прошлого. Это отражается и на проблематике творчества — широкое распространение в конце 30-х годов получает патристическая, гражданская лирика. Это отражается и на структуре произведений. «Великий перелом», например, переживает творчество Ф. Галаса. Подобно В. Голану, Й. Горе, Я. Сейферту, он выходит из духовной изоляции, обращается к испанской теме, к социальным, антифашистским мотивам. При этом произведения Ф. Галаса и В. Голана становятся демократичнее по форме, прозрачнее по мысли, по языку. Незвал в 1938 г. распускает группу сюрреалистов, постепенно прекращает сюрреалистический эксперимент, переключается на общественно значимое творчество.

Уроки второй мировой войны, оккупации и Сопротивления ускоряют процесс идейно-эстетической эволюции ряда крупных поэтов, помогают осознать неизбежность коренной перестройки старого мира, необходимость создания такой социальной системы, которая исключила бы войны и фашизм из грядущей истории.

И выразив в первых послевоенных стихах счастье обретенной свободы, благодарность Советской Армии, спасшей

мир от фашизма, оплакивая тех, кто не дожид до победы, изливая все, что накопилось на сердце за годы протектората, многие поэты выражали одновременно и крепнущую веру в народно-демократическую республику, в социалистическое будущее своей страны. В пражском антифашистском восстании мая 1945 г. самые прозорливые из них не без основания видели восстание против старого мира и приветствовали в «восходе звезд пятиконечных» зарю новой эры (Ф. Галас, «Баррикада», 1945 г.).

Период с мая 1945 по февраль 1948 г. был периодом «поиска новых точек зрения, новых путей, новой ориентации» (К. Готвальд). Ситуация в обществе и в литературе не отличалась стабильностью. В литературно-идеологических спорах 1945—1948 гг. активно проявляют себя сторонники буржуазно-эстетских концепций. Они проповедают независимость искусства от общества, политических партий и государства. Четко просматриваются экзистенциалистское и католическое течения. Группа молодых авторов в «Сборнике нового художественного мышления» (осень 1945) заявляет о своей ориентации на реакционный романтизм, идеализм, структурализм.

Своей пестротой литературная жизнь тех лет напоминала ситуацию предвоенной Чехословакии. Но это было поверхностное сходство. Многие идейно-литературные течения уже сошли на нет, лишились социально-философской базы. Глубинные процессы в большой литературе отражали в первую очередь произведения самых талантливых, авторитетных писателей. А они свидетельствовали о продолжавшейся консолидации прогрессивных сил национального искусства, готовых поддержать народно-демократическую республику. Создавая глубоко жизненные, подлинно реалистические произведения, крупнейшие чешские поэты — одни сознательно, другие стихийно — решали принципиальные вопросы об отношении искусства к действительности в духе материалистической эстетики. Идейная дифференциация проявится в чешской поэзии значительно позже, когда разоблачение культа личности, выявление ошибок, допущенных в ходе культурной революции и социалистического строительства, породит в творчестве некоторых писателей ревизионистские тенденции, идейные шатания. А пока, в этот один из наиболее светлых периодов своего развития, как бы освещенном зарей Освобождения, поэзия проявляет большое внутреннее единство, высокий гражданский накал. Несмотря на то, что для кого-то из авторов эта вспышка соци-

альной активности окажется кратковременной и ей суждено будет позже погаснуть, она успела вызвать к жизни произведения, обогатившие искусство.

Пожалуй, впервые за всю историю литературы XX в. поэты выражали столь безоговорочное «да» жизни:

...Ты столько раз говорил «нет»,
почему же хоть раз не сказать «да»?

писал стареющий поэт Франя Шпрамек (сб. «Раны, розы», 1945). Своеобразным камертоном поэзии того времени стали строфы из исповедальной поэмы «Ночь Йова» (1945) Ф. Грубина, с облегчением отрекавшегося от индивидуализма во имя единения с народом:

Впервые это, братья,
вам труд не в тягость здесь,
под светлым небом мая
мы край засеем весь...

Да, братья, труд здесь честь —
впервые это, братья!
навечно это, братья!

(Пер. Н. Злотникова)

Люди разного психологического склада и разной творческой судьбы — и влюбленный в бытие Незвал, и скептический Галас — независимо друг от друга высказывают сходные мысли о задачах искусства. «Поэт, чувствующий фатальную необходимость счастья для человечества, сознательно становится в ряды революционных борцов с несчастьями, причиной которых был старый социальный строй, способный дать некое проблематичное счастье лишь горстке избранных за счет народов, наций, человечества»², — говорил в докладе на I съезде чешских писателей в 1946 г. Незвал, а Галас с трибуны того же съезда призывал помнить заветы писателей-антифашистов, осуждал гражданскую пассивность и одну из главных обязанностей литературы видел в том, чтобы «показывать правственное величие социализма»³.

Внутреннее единство прогрессивной поэзии не мешало авторам видеть и отражать мир по-своему, что особенно хорошо видно на вариантах решения главной темы тех лет — темы освобождения. Незвал, например, избирает для новых частей поэмы «Историческое полотно» (1939—1945) принцип точного, как бы хроникально-документального воспро-

пзведепия событий, словно желая сохранить для истории всю пеструю мозаику реальных фактов и подробностей. Финальные главы поэмы звучат как ликующая ода радости, где находит выход природное жизнелюбие поэта, помноженное на счастье обретенной свободы.

Поэт трагического мироощущения Галас решает тему майского восстания в стиле грозного хора о справедливом возмездии, в котором сливаются голоса живых и павших, крики ненависти и гнева, автоматные очереди и «салюты славы». Галас поднимал восстание над повседневностью, подчеркивал с помощью мифологических образов его величие. Славянская богиня Морана — богиня смерти, как символ мести повелевала защитниками баррикад. «Тени убитых, замученных, казненных» множили их силы, призывали «беречь будущее» («Баррикада», 1945).

В. Завада, склонный к философским раздумьям, воплощавшимся в наглядных и емких метафорах, обращается в поисках изобразительных средств к миру природы, к библейским сказаниям, придавая стихам об освобождении монументальность и простоту старинного эпоса: на борьбу с врагом вставала сама земля, ее горы, леса, реки (сб. «Восстание из мертвых», 1946). Завада абстрагировался от конкретных фактов, суммировал свои впечатления в обобщающие образы. Голан в «Красноармейцах» (1947), наоборот, прибегал к подробностям, создавая реалистические портреты конкретных советских людей — солдат и командиров, вынесших на своих плечах главную тяжесть войны. Он показывал, сколько трудных судеб, сколько негромкого повседневного мужества скрывалось под высоким понятием «подвиг советского солдата». Если прежде поэт прислушивался к еле различимому, невнятному голосу тоскующей души, то теперь в его стихи вылетались голоса самой жизни.

Послевоенная поэзия была по сути дифференцированной. Но в основе этой дифференциации лежали не различия мировоззрений и концепций, а индивидуальное своеобразие поэтов, различия их творческих манер. Можно говорить о жизнеутверждающем пафосе литературы тех лет, но вряд ли можно упрекнуть ее в «поверхностном оптимизме», что встречается в позднейших работах о послевоенном периоде. Поэзия того времени была и радостной и скорбной, и ликующей и трагической. Об этом свидетельствуют уже названия произведений: «Радость и печаль» (1945) М. Пуймановой, «Раны, розы» (1945) Ф. Шрамека, «Панихида» (1945) В. Голана. И даже первый послевоенный сборник великого жизнелюба Незвала «Куранты» (1949) — это не только вздох

облегчения человека, пережившего войну, но и суровая память о ней. В «Курантах» рядом со стихами, где поэт в порыве восторга перед жизнью будто воскрешал годы своей поэтической молодости, обращаясь к полузабытым темам комедиантов, уходя в стихию занимательных ритмов и рифм, мы найдем стихи совсем иного характера: о мрачном времени оккупации, о героическом Сталинграде, о погибших друзьях-антифашистах («Послемюнхенская элегия», «Сталинград ночью», «План» и т. д.).

Поэзия первых послевоенных лет не была ни безоблачной, ни бесконфликтной. В нее входила тревога за судьбы человечества, мира, цивилизации. С горестного отклика на трагедию Хиросимы (одноименная поэма Ф. Грубина, 1948 г.) началась одна из магистральных тем послевоенной литературы — тема предостережения против новых военных катастроф.

Своеобразными эмоциональными полюсами в поэзии тех лет считают творчество Незвала и Галаса. Безудержный оптимист Незвал с его мелодичным стихом, щедро насыщенным зримыми деталями, жадно вбирающим в себя богатое многоцветье материального мира, — и трудно выстраивающий стих, скупо роняющий слова Галас, с его трезво-изучающим взглядом на жизнь, с его то затихающими, что терзающими душу сомнениями, с его постоянным *memento mori!* — вот схематично очерченный ее диапазон.

Для послевоенной поэзии очень существенно, что ее начинали большие поэты, которым удалось пережить оккупацию, дождаться победы. Одни из них (Нейман, Пуйманова, Незвал, Библ) давно — либо полностью, либо важнейшими сторонами своего творчества — были связаны с революционно-социалистическим искусством. Другие тяготели к нему демократическим и антифашистским пафосом своей поэзии (Шрапек, Завада, Галас, Гора). Третьих связала с ним вторая мировая война (Грубин, Голан). Все они отдавали новой литературе свой опыт и мастерство.

Мощное начало послевоенной поэзии раскрывало ее возможности, помогало выработать критерии, задавало тон вступающим в жизнь творческим поколениям.

Существенным рубежом в развитии послевоенной Чехословакии стал февраль 1948 г., когда рабочий класс одержал победу над реакцией, мечтавшей о реставрации буржуазных порядков, когда был окончательно решен вопрос о социалистическом пути развития страны. Февраль 1948 г. создает и внутренний рубеж в истории послевоенной литературы, в частности ее первого послевоенного десятилетия. Важно

сознавать, но не следует абсолютизировать значение этого внутреннего рубежа. Он не был для чешской литературы каким-то переломом или крутым поворотом в сторону от ее магистрального пути. Дофевральский и послефевральский периоды — это стадии единого процесса, процесса превращения национальной литературы, неоднородной по мировоззренческим основам, в литературу, единую по социалистической направленности. Изменение общественно-политической обстановки в стране после февральской революции 1948 г. придало этому процессу необратимый характер, изменило его темп и масштабы, но не его суть. «Чешские и словацкие писатели в своем подавляющем большинстве еще до Февраля недвусмысленно высказались за жизнь, за социализм, — констатировал в книге „Пятнадцать лет чешской литературы“ (1960) известный литературовед Я. Петрмихл. — Февраль явился для литературы лишь подтверждением правильности этого решения; он ускорил ее окончательное сближение с новой действительностью, с социалистической идеологией»⁴.

Если до 1948 г. «сближение с социалистической идеологией» совершается во многом стихийно и не захватывает литературу целиком, то после 1948 г. начинается сознательная и целеустремленная борьба за утверждение принципов социалистического реализма, которая приобретает самые широкие масштабы, пользуется могучей поддержкой со стороны государства.

Весь дофевральский период показывал, что программа социалистического реализма, принятая на I съезде только что созданного Союза чехословацких писателей (1949), вытекала из потребностей как общества, так и литературы, основывалась на ее уже проявленных качествах, стимулировала их развитие. Не был неожиданностью и громко прозвучавший в то время призыв «учиться у классиков». Эта необходимость уже была осознана литературой и приносила свои плоды. Иными словами, после 1948 г. получили дополнительные стимулы, осознание и поддержку те естественные процессы, которые уже происходили в литературе.

Основополагающая эстетическая мысль тех лет, представленная, в частности, работами Э. Неedly, Л. Штоллы, И. Тауфера, ясно сознает свою связь с марксистской межвоенной эстетикой и учитывает опыт борьбы за социалистический реализм, как за искусство, ориентирующееся «на всего человека во всей его сложности» (Курт Конрад)⁵, предполагающее проблемно-стилистическое разнообразие и даже использование «тех формальных повществ, которые принес-

ли с собой последние десятилетия» (Бедржих Вацлавек)⁶, т. е. чешский авангардизм.

Так, например, работа Штолла «Тридцать лет борьбы за чешскую социалистическую поэзию» (1950), небесспорная в конкретных оценках ряда деятелей и явлений межвоенной культуры, верно решила принципиальные вопросы развития социалистической поэзии, была направлена против догматизации социалистического реализма.

Л. Штолл трактовал социалистический реализм как метод, которому органически чужда нивелировка, стандартизация, «американизация» искусства и который, напротив, «создает условия для богатейшего, своеобразнейшего развития каждого таланта»⁷. Ориентируя критиков на исследование в поэзии не только общего, «исторически закономерного, что проявляется в личности писателя», но и того особенного, что «принадлежит лишь ему (Неруде, Галеку, Махару, Нейману, Волькеру, Пуймановой), что характеризует его как единственную в своем роде неповторимую индивидуальность»⁸, Штолл тем самым выступал за развитие многоголосой поэзии, где каждый поэт мог бы полностью проявить себя. «Отрицание индивидуализма вовсе не означает отрицание индивидуального, отрицание национализма — недооценки национальной специфики, и отрицание формализма не означает отрицание формы»⁹.

Страстный пропагандист национальной классики, З. Неедлы, привлекая внимание к реалистической литературе, ориентировал писателей не на сумму приемов, сложившихся в русле реализма XIX в., а на укрепление связей с жизнью, идущей вперед. «Культ классиков должен стать стимулом прогресса: все они смотрели вперед, должны идти вперед и мы. Их реализм в том, что они не прятались от жизни, а наоборот, изучали ее, проникали в ее глубины и возвышали своим искусством», — писал Неедлы в статье «О реализме истинном и мнимом» (1948)¹⁰. Само понимание реализма как искусства динамичного, развивающегося вместе с действительностью, предостерегало писателей от повторения пройденного.

Убежденный защитник реализма, Неедлы одним из первых в послевоенные годы проявил спокойное и мудрое отношение к нереалистическим течениям, показывая, где и в чем их опыт может быть полезным прогрессивной литературе. «Не все, разумеется, что создало так называемое современное искусство в области форм, красок, языка, интонаций, может пригодиться искусству реалистическому. Многие там возникало на пути бегства от действительности, в ходе бес-

плодной игры с ирреальным. Все это современному реалисту ни к чему, и он пройдет мимо этого. Но и он нуждается в поиске новых форм, ведь действительность богаче и неожиданнее самой причудливой фантазии. Поэтому и реализм может многое взять для себя из так называемого модернизма. Лексическое разнообразие, богатство образности, представлений, ассоциаций характерны для современной поэзии, и писатель-реалист может с благодарностью использовать ее находки там, где они соответствуют его ощущению и пониманию действительности»¹¹.

Плодотворность ориентации на социалистический реализм подтверждал общий творческий итог 50-х годов: множество поэтических книг «хороших и разных». Произведения К. Библа (сб. «Без опасений», 1950), В. Незвала (сб-ки «Крылья», «Васильки и города», поэмы «Песнь мира», «Из родного края», пьеса «Сегодня еще заходит солнце над Атлантидой», 1950—1956), В. Завады (сб-ки «Город света», «Полевые цветы», 1950—1955), Ф. Грубина (сб. «Моя песня», поэма «Метаморфозы», 1956—1957), Я. Сейферта (сб. «Мамочка», 1954), Й. Кайнара (сб-ки «Чешская мечта», «Я страстно люблю человека», 1953—1959), М. Флориана (сб-ки «Дорога к солнцу», «Близкий голос», «Открытый дом», 1953—1957) и др. отличались гражданственностью и лиризмом, интересом к социальным и нравственным проблемам, высокой культурой слова. Уже сами названия дают представления о некоторых характерных темах и чертах поэзии тех лет — о ее влюбленности в жизнь, в родную страну, о ее тесной связи с материальным миром, откуда она черпала образы и краски.

Но поэзия, особенно в начале 50-х годов, переживала и серьезные трудности. Многие из них возникали на пути освоения новой действительности. Стремительность наступления на современность нередко не давала искусству прочно закрепиться на отвоеванных позициях, побуждала идти в художественном освоении нового не столько «вглубь» жизни, человеческой души, сколько «вширь», порождая скороспелые, поверхностные произведения, где заданная тезисность вытесняла художественный анализ, где «сложный драматизм эпохи сводился к расхожим схемам социальных конфликтов» (Ф. Бурианек)¹², а отражение реальных противоречий, от которых не свободно любое общество, подменялось лакировкой действительности. Это особенно сказывалось на творчестве молодых. «Шквал нового материала обрушился на неопытных писателей, стремившихся отразить все, что они видели и слышали. И они принимались писать

о станках и собраниях вместо того, чтобы изучать людские сердца»¹³, — отмечала М. Пуйманова.

Описательности и декларативности не избежали и крупные поэты (например, В. Незвал в поэме «Сталин», 1949). Некоторые актуальные темы, выведившие авторов за пределы непосредственных наблюдений, личного опыта, обрачивались «гладкописью», рифмованным изложением фактов истории и событий дня.

На состоянии литературы сказывались и противоречия культурной политики начала 50-х годов, отразившиеся в ряде программных установок. С одной стороны, признавалось право поэтов на поиск, на полное проявление своей индивидуальности, право поэзии на художественное многообразие. А с другой стороны, этот поиск и многообразие допускались лишь в известных пределах, зачастую определявшихся довольно субъективно. Чересчур суживался спектр традиций, та эстетическая база, на которую могла опереться поэзия 50-х годов. Недоверие вызывали предвоенные искания художников, связанных с авангардизмом, в частности искания Незвала. Олицетворением мелкобуржуазной раздвоенности казался тошкый лирик элегического склада Йозеф Гора. Для культурной атмосферы того времени весьма характерен «запрет» на творчество Карела Чапека, ввиду его либеральных иллюзий и личной близости к правительственным кругам первой республики. Практически за пределы прогрессивной литературы выводилась насыщенная трагическими мотивами поэзия Галаса. Критика тех лет будто сбрасывала со счетов серьезную эволюцию, проделанную поэтом. Абсолютизируя свойственные ему болезненные переживания, она продолжала считать его декадентом. И последний сборник Галаса, подготовленный к печати в 1949 г., был издан только через восемь лет.

Магистральную линию развития чешской современной поэзии было призвано определять творчество таких художников, как Ян Неруда — крупнейший представитель чешского реализма XIX в., как И. Волькер и С. К. Нейман — основоположники чешской революционной литературы. Из советских поэтов исключительным вниманием критики пользовался Маяковский.

Разумеется, названные художники, поэты-новаторы, принадлежат к числу выдающихся мастеров слова. Но ими, однако, никогда не исчерпывался весь диапазон прогрессивного искусства. К тому же — и это, пожалуй, главное — само их творчество часто в это время редуцировалось критикой до набора «избранных произведений», тем самым лишаясь

внутренней сложности, живой динамикой, покрываясь «хрестоматийным глянецом». В результате пастойчивая пропаганда усеченного варианта их поэзии хоть и помогала утверждению принципиально важных для искусства качеств, но сопровождалась абсолютизацией некоторых тем и традиций.

Начало 50-х годов знаменуется, в частности, акцептированием социально-политической проблематики, кульминацией наиболее доступных для широкого читателя форм, силлабо-тонических размеров, приемов народно-песенного творчества, к которым прибегают поэты разного склада — и Незвал, и Завада, и Пуйманова, и Грубин. Их подхватывают и начинающие авторы, например М. Флорпан. Сборники начала 50-х годов отличаются прозрачностью содержания, четкостью мысли и слова. Отчетливо проступившее во многих из них фольклорное начало как бы заново и выразительно напомнило о генетических связях чешской поэзии с народным творчеством. В это время набирают силу качества поэзии, подвергавшиеся редукции в условиях распространения модернистских концепций. Но плодотворный в целом процесс сопровождается и определенными потерями. Поэзия становится однозначнее, как бы сокращается число известных ей измерений. Сложный по мысли и построению стих почти совсем уходит из нее. Лишь с середины 50-х годов поэзия начинает возвращаться к проблемно-тематическому и стилевому многообразию, к полифонии художественных приемов. В нее вновь полноправно входят верлибр, широкая аполлинеровская строфа, свободные стихотворные формы.

Трудности в развитии литературы усугублялись пехваткой опытных кадров критиков и литературоведов, осуществлявших контакт между обществом и литературой, призванных на практике направлять ее развитие. Какие-то ценные критические традиции были потеряны вместе с гибелью во время оккупации Ю. Фучика, Б. Вацлавека, К. Конрада, глубоко понимавших природу и специфику искусства. Распространенная в начале 50-х годов тенденция добиваться от литературы мгновенного отклика на запросы дня сопровождалась вульгаризацией принципов социалистического реализма, упрощенным толкованием его общественной функции, исключительным вниманием к тематике произведений и пренебрежением к вопросам мастерства. Своим неумелым вмешательством в творчество критика того времени нередко насаждала догматические тенденции и схематизм, суживала границы и возможности социалистической литературы и, по сути дела, даже мешала современ-

ным писателям творчески использовать весь тот опыт, который содержался в поэзии признанных корифеев отечественной и мировой культуры. Ведь традиции Неймана и Волькера, Неруды и Маяковского — это не только традиции политической лирики, гражданской темы в искусстве, но и традиции открытого и безбоязненного выражения всех человеческих чувств, это традиции высокого мастерства, подлинного профессионализма. И разве, к примеру, соответствовало духу поэзии Неруды или Волькера стремление некоторых критиков «изжить» интимную и пейзажную лирику, изгнать из поэзии печаль и грусть и свести социалистическую литературу к воспеванию трудового энтузиазма? Разве соответствовало традициям С. К. Неймана или Маяковского поощрение «фрезизма», поверхностного овладения рабочей тематикой, перенасыщение стихов производственной лексикой? А в начале 50-х годов он стал «бичом для поэзии», ибо во имя ложно понимаемой актуальности все, «что не было „фрезизмом“, подвергалось гонению»¹⁴.

Многие отрицательные явления переходного периода как в общественной жизни, так и в искусстве, были осуждены на партийных форумах после 1953 г. Но вульгаризаторские тенденции еще и в середине 50-х годов продолжали сказываться в литературе. Огромную роль в борьбе с проявлениями догматизма в литературе 50-х годов, в борьбе за расширение диапазона и повышение художественного уровня чешской поэзии играет В. Незвал — как его творчество, так и критико-публицистическая деятельность. Далеко не все современники могли оценить ее по достоинству. Многие «лучше видится на расстоянии». В 40—50-е годы Незвала обвиняли и в неумении выразить черты, «типичные для социалистического человека»¹⁵, и в лакировке действительности, и в рецидивах формализма. Автор известной в 50-е годы поэмы «Девушка и плотник» Я. Штерн, чей схематизм был не по душе даже многим догматикам, ополчался на Незвала за «остатки сюрреалистического прошлого», что как «капли дегтя» портят «бочку меда», т. е. последний прижизненный сборник Незвала «Васильки и города» (1956)¹⁶.

Творчество Незвала, разумеется, не было, да и не могло быть эстетическим абсолютот, тем универсальным идеалом, который устраивал бы всех. Многие в Незвале казалось несовместимым и непостижимым с точки зрения догматической логики: он отстаивал право поэта на творческую свободу и напоминал о его обязанностях перед обществом, откликался на 70-летие Сталина и на юбилей католическо-

го поэта Якуба Демла, которого ценил за мастерство, славил народную демократию и публично изъяснялся в любви к Аполлинеру, чье имя в начале 50-х годов прочно ассоциировалось с упадочническим буржуазным искусством. Но кое-что в Незвале могло не устраивать и с точки зрения самых высоких, самых взыскательных критериев. Поэзия Незвала, художника редкой творческой активности, которого сравнивали с гейзером, с вулканом, не была свободной от шлаков — ни в довоенный, ни в послевоенный периоды. На его поэзии конца 40-х — начала 50-х годов тоже сказались противоречия времени. Но Незвал, в силу своего опыта и таланта, быть может, острее других чувствовал отрицательные тенденции в культурной политике и в искусстве, более чутко на них реагировал и упорнее им сопротивлялся.

В 40—50-е годы Незвал не пишет манифестов, которыми изобиловало его прошлое. Статьи, доклады, выступления Незвала возникали «по ходу дела», как отклик на события и факты литературной жизни, и часто — на критику в его адрес. Но несмотря на их тесную сплетенность с ситуацией и атмосферой 40—50-х годов, они сохраняют свою актуальность по сей день, имеют важное значение как для практики, так и для теории социалистического искусства. Для поэтов незваловские рассуждения о поэзии — школа мастерства, своего рода литературные университеты. «На его стихах и теоретических статьях молодые поэты учились, как надо писать»¹⁷, — говорил В. Завада. А для литературоведов они могут служить серьезным методологическим подспорьем, помогают в выработке критериев, с которыми следует подходить к поэзии, чтобы искусственно не ограничивать ее возможностей или, наоборот, не ставить перед ней непосильных задач. В статьях Незвала проступает выстрадавшая концепция социалистической поэзии. В ней сконцентрированы размышления человека необыкновенно талантливого и эрудированного, глубоко знающего предмет, о котором он судит.

Динамика периода по-своему отражалась как в поэзии, так и в выступлениях Незвала. В середине 40-х — 50-х годов он особенно большое внимание уделяет проблемам мастерства, в начале 50-х годов — идейным принципам современного искусства. Но речь идет лишь о доминантных тенденциях. Суть требований, предъявляемых Незвалом к поэзии, была неизменной. В момент абсолютизации идеологических критериев он напоминает о важности критериев эстетических, а в середине 50-х годов, когда начинавшаяся

борьба с догматизмом стала порождать ревизионистские тенденции, он отстаивает партийность искусства. Художник гибкий и разносторонний, Незвал в то же время сохранял верность своим идейным и творческим убеждениям и не боялся идти против течений, если эти течения грозили завести поэзию в тупик. Динамика периода влияла не на систему эстетических взглядов поэта — выверенных, сложившихся, — а лишь на характер их изложения. Это дает основание не придерживаться хронологического принципа при рассмотрении его статей, а сосредоточиться на узловых проблемах незваловской эстетики.

Незвал ведет в те годы борьбу на два фронта: как против отторжения поэзии от общества, от социалистической идеологии, так и против утилитарного подхода к поэзии, против узкого понимания ее общественной функции. Незвал хочет, чтобы, принимая на себя важную социальную миссию, активно включаясь в строительство нового общества, поэзия оставалась бы «совершеннейшим проявлением самых прекрасных и ценных свойств языка»¹⁸. Он стремится к тому, чтобы установка на социалистический реализм воспринималась бы как установка на подлинное, эстетически совершенное искусство. «Мы, поэты, не должны проявлять меньшую взыскательность к поэзии. Она должна оставаться поэзией, даже если мы ставим перед ней новые задачи»¹⁹.

Как бы памятуя свои прежние, одолевавшие его в 20-е годы сомнения, нужна ли поэзии «тенденциозность», допуская, что они могут возникнуть и у других, Незвал многократно возвращается к этому кардинальному вопросу. «В противоположность поэзии индифферентной, которая питает иллюзии по поводу того, что поэт и поэзия могут жить в изоляции, вся великая современная поэзия, мировая и отечественная, борется за лучшие человеческие свойства, за светлое будущее...» «Разве может поэт остаться в стороне от этой борьбы! Разве может он быть непартийным, разве может не встать на сторону правды!»²⁰ — говорил Незвал в докладе на II съезде писателей в 1956 г., когда оживились стремления поставить литературу над обществом, стремления, достигшие своего апогея в период общественно-политического кризиса 1968—1969 гг. Именно благодаря своей последовательно партийной позиции Незвал стал неугоден ревизионистам 60-х годов, стремившимся всячески скомпрометировать его как художника.

Но отстаивая принцип партийности, Незвал предостерегал против механического «вмонтирования» идейных те-

зисов в произведение: «Никакая идея не должна пребывать в стихотворении на стадии тезиса... Это все равно, что довольствоваться коконом вместо бабочки... Пока этот кокон ощущается, стихотворение не доработано, оно в самой начальной фазе»²¹. Чтобы идея стала внутренним качеством стиха, его «ароматом», она прежде должна войти в сознание поэта, в его внутренний мир. «Поэт, если он хочет создать подлинно художественное произведение, должен мобилизовать все свои знания о мире, о жизни, весь свой идейный, политический, партийный опыт; он должен растворить его в своем сознании, а потом писать просто, как раньше слагали народные песни: непринужденно, естественно, без выпячивания идей»²². Незвал точно определяет тот исходный момент, с которого начинается социалистическая поэзия. «Только когда поэту удастся органично сжиться с новой реальностью... только когда он примет ее в свой интимный мир, он сможет создать подлинную поэзию своей эпохи» (1946 г.)²³.

Осознавая разную природу схематизирующих тенденций в поэзии 50-х годов, которые могли проистекать из-за идейной и из-за творческой незрелости, он уделяет большое внимание как вопросам социалистического воспитания художника, так и проблемам мастерства. Чтобы искоренить лобовую прямолинейность и риторизм — черты, поэзии противоположные, — он подчеркивает эмоциональную природу поэзии, старается поддержать в ней эмоционально-лирическое начало. Незвал не дает готовых рецептов, как делать стихи, ведь «мысли, образы, ситуации, сцены, рождающиеся в процессе творчества, возникают сложным, необъяснимым путем, не поддающимся трезвому анализу»²⁴, но обнажает некоторые из тех незримых пружин, что двигают стих, развивают тему, помогают «взволновать и увлечь» читателя. Незвал считает, например, что поэзии вредит предварительный план, что в поэтическом творчестве необходим момент импровизации, «спонтанности», известного самотека. «Мысль рождается от мысли, образ от образа, ситуация от ситуации...»²⁵.

Выступая против описательности, против скольжения по поверхностному слою жизни, Незвал в противовес «впечатлению» отстаивает «переживания», т. е. те же самые впечатления, но пропущенные через память, через душу, «осложненные всевозможными ассоциациями, воспоминаниями, мечтами», возбуждающие фантазию, насыщающие стихи «великолепной вереницей образов». Но, впрочем, переживания не обязательно выплескивать фейерверком asso-

циаций, они могут и уйти в подтекст, определив емкость и наполненность каждого слова. В современном искусстве высоко ценится и способность «выражать на малой площади большие пространства», потому что «каждый большой поэт должен в совершенстве владеть малыми формами, ибо одно из лучших свойств поэзии — это ее вкус к афоризму»²⁶. Бесспорно, Незвал пропагандирует здесь прежде всего «свой способ творчества», близкую ему самому манеру письма. Но его советы, рекомендации крупного художника имеют и общее значение.

Многое в незваловской поэтике восходит к 20—30-м годам. Уже тогда он начал искать пути повышения лирической непосредственности образа, стремился освободить стих от описательности, ослабить рассудочное начало, развить ассоциативное мышление, вместо «старой ренессансной формы стиха» создать какие-то новые стихотворные структуры. Но в лоне авангардизма, объявившего войну «старому способу творчества», пытавшегося изжить элементы традиционной поэтики, происходила абсолютизация каких-то однотипных «новых» приемов. Нарушение необходимых пропорций между «новым» и «старым» порождало и безжизненные стихи, имевшие лишь экспериментальное значение. В 40—50-е годы (как, впрочем, и в лучших произведениях прошлого) Незвал прибегает к самым разнообразным способам создания лирической атмосферы стиха. Наряду с широким использованием свободных ассоциаций, порождающих вереницы образов, что «кружатся вокруг темы и впечатления», Незвал не пренебрегает и традиционными приемами, которые издавна присущи лирике.

Чуть ли не обязательным условием для повышения лирической непосредственности теоретики чешского авангардизма считали освобождение поэзии от серьезного содержания, от тенденциозности, от «учительского ядра», лишającego, по их мнению, стих легкости и непринужденности. И если Незвал все же обращался к общественно значимой проблематике в 20—30-е годы, то как бы «нелегально», вопреки официальной атмосфере авангардизма.

С тех пор многое изменилось. Окончательно завершился давно назревавший процесс расхождения Незвала с авангардизмом. Осознаны самые широкие возможности поэтического слова, в том числе и его способность воспитывать массы («но без угрожающе поднятого пальца», — считал нужным добавить Незвал и теперь). Отныне эмоциональность и лиризм, открытое и негромкое, проникновенное, непосредственное выражение чувств поэт активно и «на законном

основании» использует для воплощения самых актуальных и самых звучных тем социалистической литературы. «Эта поэма,— писал Незвал о „Песни мира“ (1950),—несмотря на то, что все стихи там имеют сильную лирическую окраску,—поэма политическая, разумеется, не в том смысле, что перелагает в рифмованные строки политические тезисы, а потому, что все ее лирические приемы поставлены на службу великой универсальной идее, которая касается всех и каждого. Они поставлены на службу делу мира и борьбы за мир, который мы, конечно же, отстоим»²⁷.

«Песнь мира» — своеобразный синтез «нового» и «старого». Как всякая песня, поэма тоже состоит из куплетов. Но ею движет не сюжет (хотя почти в каждой песне сюжет просматривается), а прежде всего возникающие в сознании поэта представления и ассоциации, которые связаны с понятием «мир». Строфы произведения — это картины мирной жизни или тех разрушений, которые приносит война. Свободный, типично незваловский монтаж строф воссоздает взволнованность человека, спешащего привести все новые и новые, как бы спомпнутно рождающиеся аргументы в пользу жизни на земле.

Назым Хикмет сказал о Незвале: «Не знаю, как этот дьявол добивается своего, но он убедительнее всего агитирует там, где наиболее лиричен»²⁸. Незвал сознательно и целеустремленно развивал и пропагандировал лирическую форму агитации, добиваясь большого общественного резонанса средствами не риторической, а интимно-лирической поэзии. Это отвечало и свойствам его дарования, и искренности его социалистических убеждений, и интересам чешской поэзии 50-х годов, в которой проявлялась опасная склонность к схематическому воплощению актуальных тем.

Много энергии отдает Незвал борьбе с искусственным сужением проблемно-тематического русла поэзии. Подобно многим великим поэтам, и Незвалу присуща вера во все-силе поэтического слова. По его мнению, функция поэзии — многообразна. Она «обязана помогать народу в его справедливой борьбе»²⁹ и должна научить человека «искусству жить, искусству ощущать каждое мгновение жизни, как огромное, неповторимое чудо»³⁰. Эта мысль тоже восходит к периоду поэтизма. Именно так трактовали функцию поэзии его теоретики: поэзия должна учить людей искусству жить и радоваться жизни. Но поэтисты ограничивали этим ее задачу, отсекая все иные. Тезис «Искусство — оружие революции» перечеркивался другим:

«Искусство — гигиена души». То, что прежде лежало в основе незваловской поэтики, теперь становится ее элементом, одним из звеньев в ее сложной конструкции. Теперь Незвал убежден, что поэзия может выступать в разных — не взаимоисключающих, а взаимообогащающих — ипостасях, что она и «оружие революции», и средство духовного воспитания гармонически развитой личности, способной сильно чувствовать и полнокровно воспринимать мир. В тематической раскованности он видит один из признаков эстетического прогресса. «Когда я сталкиваюсь со словом „тематика“, во мне зреет уверенность, что истинная поэзия XX века, подлинная поэзия социалистической эпохи не станет, как бывало во времена ренессанса, эксплуатировать одну единственную тему. Хочу этим сказать, что современная поэзия есть и должна быть поэзией политематической, причем только при одновременном разворачивании всех тем она достигнет той живости, какую она не могла иметь, скажем, в эпоху барокко»³¹. Возможно, что Незвал проявляет такую обостренную чувствительность ко всякого рода ограничениям, потому что ему уже приходилось и раньше испытывать на себе их тяжесть. Только прежде они исходили из другого полюса, от теоретиков авангардизма.

Если в довоенный период сужение диапазона происходило за счет приглушения социально-политической проблематики, то в 50-е годы притеснения испытывает любовная и пейзажная лирика. Она рассматривается подчас как проявление безыдейности и либерализма, как бегство от действительности. Так, литераторы, насаждавшие схематизм в литературе, упрекали автора лирического сборника «Вечер у колодца» (1955) поэта Ф. Бранислава за отход от современности, от актуальной общественной проблематики. Поэту ставилось в вину, что он показывает безлюдный пейзаж, что выступает простым наблюдателем, что не показывает преобразование природы человеком и преобразование человека природой. Незвал решительно отметал упреки, адресованные Ф. Браниславу: «И в эпоху цивилизации нам нужен колодец, который сможет удовлетворить нашу жажду кристально чистой воды. В этом тоже одна из функций поэзии... „Вечер у колодца“ — прекрасен, там тоже воплощена действительность XX века, но такая, какой она предстает не на Национальном проспекте, а чуть подальше — в окрестностях Праги, или в ее заброшенных уголках»³².

Незвал считает, что современная поэзия не должна быть беднее, «урезаннее» поэзии классической, которая от-

личалась универсальностью, обращалась не только к злободневным, но и к вечным вопросам бытия, стремилась удовлетворить неутолимую жажду гармонии и красоты. «Классиков давно нет на свете. Мы переводим Гёте... а забываем, что многое, выраженное ими, близко и нам. Нам тоже хочется наслаждаться красотой звездного неба, прозрачностью воды, прелестью отдыха, мечтанья. Уметь воссоздать в наше время эту „гётевскую гармонию“ — большое дело, оно имеет самое прямое отношение к нашей поэзии и ее задачам. Кроме красот цивилизации, красот XX столетия, она должна уметь выражать тишину, столь необходимую человеку. Но так, чтобы не наводить на него скуку»³³. Незвал сам жаждет «гётевской гармонии» и «тишины» и открывает для них свои стихи. В некоторых из них (например, в «Тихом часе» из сб. «Васильки и города») можно услышать прямые переключки с «Горными вершинами» Гёте.

Незвал активно выступает за полное сохранение для социалистической поэзии всего спектра цветов и оттенков, которые были открыты и испытаны в русле разных художественных направлений. Он показывает, как важно опираться на традиции, идущие из прошлого: художник «должен быть в постоянном контакте с прошлым своего народа, с его историей и даже с Гомером, потому что поэзия — это не только сегодняшний день; надо быть постоянно открытым для контактов»³⁴. И в то же время проявляет большую настороженность по отношению к искусственным крепам в сторону традиционной поэтики, стремится им противостоять. Контакты с Гёте и Гомером не исключают контактов с Аполлинером и Элюаром.

Полностью реабилитировав и «ренессансный стих», который он пытался искоренить в юности, широко используя и традиционные формы сонета и рондо, триолета и ритурнеля, баллады и романса, Незвал не считает необходимым отрекаться и от тех нетрадиционных структур, которые были им испытаны в 20—30-е годы. Рецензент сборника «Васильки и города» писал по поводу стихотворения «Ночной гость» (о встрече Незвала с Юлиусом Фучиком во время фашистской оккупации): «Самое интересное, что эта зарисовка, выполненная как бы одним росчерком пера, воссоздала стихом, первно фиксирующим впечатления, стихом, чья структура восходит к незваловской поэтике времен по крайней мере „Стеклянного плаща“ (начало 30-х годов — Л. Б.). Какой великолепный пример того, что реалистическая поэ-

зия может использовать методические и технические достижения даже „упаднического“ модернизма, что любые поиски приносят свои плоды»³⁵.

В «Ночном госте» «нервный» сюрреалистический стих, взрывающийся анафористическими рядами, помогал Незвалу емко и многогранно раскрыть тему самоотверженной антифашистской борьбы — воссоздать облик Юлиуса Фучика и передать свое собственное состояние, то большое волнение, которое вызывали воспоминания о прошлом:

Это не из-за любви к приключениям
Он задолго до войны надел маску чудака
На свое прекрасное безусое лицо молодого человека
с голубыми глазами,
Молодого человека, которого любили женщины,
Молодого человека, который любил поэзию,
Молодого человека, который скрывался от полиции,
Молодого человека, которого могли арестовать,
За то, что, выступая перед рабочими, он говорил правду,
За то, что любил жизнь, поэзию и Советский Союз³⁶.

Все свои завоевания и находки, весь свой опыт Незвал подчиняет задачам социалистического искусства. Можно считать, что и творчеством, и своими статьями, противодействующими попыткам сузить русло поэзии, обеднить ее палитру, Незвал прокладывал дорогу той широкой концепции социалистического реализма, которая найдет свое последовательное обоснование в литературоведении 70-х годов.

Естественно, что творчество Незвала при всей своей многогранности, выделявшей поэта из общего ряда, не было ни единственным, ни исчерпывающим вариантом социалистической поэзии. Таких вариантов вообще не существует. Прогрессивное искусство способно объять собой прямо-таки полярные крайности, как, например, незваловский и галасовский типы творчества. Некоторые чешские критики даже указывали на известную опасность, которую таит в себе незваловская влюбленность в жизнь, его воинствующий оптимизм, якобы побуждающий «игнорировать реальные жизненные противоречия»³⁷. Но здесь, как мне кажется, имеет место некоторое упрощение Незвала. Незвал прекрасно видел и тревожные, трагические стороны человеческого бытия, хоть и не превращал их в главный источник и предмет своей поэзии. Он великолепно чувствовал реальные жизненные противоречия, но мыслил крупно, масштабно, стараясь отразить прежде всего глубинные, общественные конфликты, определяющие движение истории.

Разумеется, творчество Незвала — это один из вариантов социалистической поэзии, но это вариант поэзии отнюдь не облегченной, а глубокой и многогранной, противостоящей догматическим, односторонним, однобоким ее вариантам. Незваловские же размышления как о поэзии вообще, так и о собственном творчестве, воплотившем многие важнейшие черты литературы XX в., носят принципиальный характер, имеют теоретическое значение, раскрывают основы и свойства прогрессивного искусства как такового.

Необходимо отметить и то, что развернутая в незваловских статьях и выступлениях концепция поэзии шире его собственной творческой программы. Незвал был далек от того, чтобы диапазон поэзии измерять диапазоном собственных сборников, а великие возможности искусства сводить лишь к своим собственным возможностям.

Для Незвала 40—50-х годов типично доброжелательное внимание к творчеству всех настоящих поэтов, попадавших в его поле зрения — и отечественных, и мировых, и «традиционалистов», и «авангардистов». Каждого он стремился оценить по достоинству. Из творчества каждого старался извлечь ту крупницу опыта, которая могла бы пригодиться современности. Сила и универсальность незваловской концепции в том, что она стимулировала творческое, поисковое начало, в том, что она не ограничивала кругозор социалистического писателя, а призывала извлекать ценный опыт из подлинного искусства всех времен и народов.

Примечания

¹ Svorobý zpěv. Třicet let české poezie. Praha, 1975, s. 15.

² Nezval V. Dilo, Praha, 1976, XXVI, s. 18.

³ Halas F. Imageny. Praha, 1971, s. 418.

⁴ Petrmichl J. Patnáct let české literatury. Praha, 1962, s. 38.

⁵ Konrád Kurt. Ztvárněte skutečnost. Praha, 1963, s. 113.

⁶ Václavěk B. Česká literatura XX století. Praha, 1947, s. 138.

⁷ Štoll L. Třicet let bojů za českou socialistickou poesii. Praha, 1950, s. 143.

⁸ Ibid., p. 140.

⁹ Ibid., p. 139.

¹⁰ Nejedlý Z. Z české literatury a kultury. Praha, 1972, s. 339—340.

¹¹ Ibid., p. 340.

¹² Buriánek F. Současná česká literatura. Praha, 1960, s. 18.

¹³ Pujmanová M. Význání a úvahy. Praha, 1959, s. 28.

¹⁴ Nezval V. Op. cit., p. 479.

¹⁵ Lidové noviny, 1949, 24.4.

¹⁶ Literární noviny, 1956, č. 15, s. 6.

¹⁷ Závada V. Krajina a lidé mého srdce. Praha, 1980, s. 306.

- 18 *Nezval V.* Op. cit., p. 11.
 19 *Ibid.*, p. 26.
 20 *Ibid.*, p. 336.
 21 *Ibid.*, p. 471.
 22 *Ibid.*, p. 452.
 23 *Ibid.*, p. 24.
 24 *Ibid.*, p. 27.
 25 *Ibid.*
 26 *Ibid.*, p. 329.
 27 *Ibid.*, p. 104.
 28 *Taufer J.* Strana, lidé, pokolení. Praha, 1962, s. 152.
- 29 *Nezval V.* Op. cit., p. 14.
 30 *Ibid.*, p. 19.
 31 *Ibid.*, p. 334.
 32 *Nezval V.* Op. cit., p. 334—335.
 33 *Ibid.*, p. 335.
 34 *Ibid.*, p. 479.
 35 *Nový život*, 1956, č. 1, s. 51.
 36 *Nezval V.* Chrpy a města. Praha, 1955, s. 49—50.
 37 *Welt im sozialistischen Gedicht*. B.; Weimar, 1974, S. 141.



Л. Рихтер

Борьба за эстетический уровень и революционную сознательность

(Словацкая литература 1945—1963 гг.)

*Проблемы «социализации культуры»
и литературная жизнь Словакии
в 1945—1948/49 гг.*

Окончание войны, освобождение словацкая литература встретила в обстановке национально-патриотического подъема. Подавляющее большинство словацких писателей, разделяя идеалы антифашистского движения и Словацкого национального восстания, было готово принять деятельное участие в строительстве новой жизни в воссоединенном на пародно-демократических основах государстве чехов и словаков.

Борьба за социалистический характер искусства в первые послевоенные годы проходила вначале под знаком «последовательной демократизации культуры» — в духе тезиса, сформулированного в 1945 г. в первой правительственной программе, принятой в г. Кошице¹. В культурно-политической практике лозунг демократизации постепенно конкретизировался в системе мероприятий, направленных на «социализацию культуры». Это соответствовало линии Коммунистической партии, выработанной еще во время восстания. Под «социализацией культуры» прежде всего подразумевалось требование не ограничивать число потребителей

«науки и культуры, книг и журналов горсткой людей из привилегированной касты», а сделать доступным ценности культуры для каждого гражданина; такое требование было непосредственно связано с задачами «социализации производства» и укрепления революционного союза между рабочим классом, крестьянством и трудящейся интеллигенцией, т. е. с общим курсом, рассчитанным на коренные социально-экономические и культурные преобразования². Была отменена частная монополия на театры и создана широкая сеть постоянных профессиональных коллективов, национализированы киноиндустрия и производство грампластинок, в руки государства было передано радио, ликвидированы церковные школы, и дело народного образования полностью перешло в компетенцию государственных органов. В системе проводимых мероприятий функция литературы и искусства также рассматривалась прежде всего в связи с их ролью в формировании нового общественного сознания, с точки зрения их участия в революционном преобразовании общества.

При осуществлении этой общегосударственной линии необходимо было считаться в словацких условиях с известными специфическими обстоятельствами. После 1945 г. Словакия стояла перед задачей не только наверстывания исторически объяснимого отставания от чешских земель в различных сферах общественно-экономической жизни, но и прежде всего перед задачами консолидации национального самосознания на новых народно-демократических основах. Осмысливая исторические уроки Словацкого национального восстания, нужно было, с одной стороны, отделить законные национально-патриотические устремления словацкого народа от буржуазно-националистической демагогии клерикально-фашистского режима Тисо, полностью дискредитировавшего себя прислужничеством перед Гитлером, с другой стороны, подчинить эти устремления, окрашенные идеалами интернационалистской антифашистской борьбы, делу коренной социальной перестройки общества. Всем этим определяются некоторые характерные моменты в культурной политике партии, ведущим предводителем и проводником которой в Словакии выступал в этот период прежде всего Ладислав Новомеский.

В своих усилиях, направленных на выработку нового курса для всей словацкой национальной культуры, Новомеский опирался прежде всего на те силы, которые достойно выдержали морально-политическое испытание во время

войны. Однозначность политического курса «на славянство и его самый мощный бастион, Советский Союз» он при этом не отождествлял с односторонностью культурной ориентации: «Наше дальнейшее (культурное — Л. Р.) развитие открыто для плодотворных веяний с любой стороны»³. Вместе с тем он предостерегал от «слепого копирования иностранных примеров», независимо от «парижского, лондонского или московского» происхождения. В любом случае, по мысли Новомеского, речь должна была идти, прежде всего, о создании собственных зрелых произведений, которые «выдержали бы сравнение с лучшими зарубежными образцами». В этом смысле Новомеский последовательно выступал против нивелирования эстетической требовательности и любых попыток преждевременного сужения базы для прогресса национальной культуры: «Придерживаясь основной линии всей нашей культурной политики, направленной на то, чтобы открыть самым широким массам доступ к образованию, наша культурная политика не собирается препятствовать ни так называемому авангардистскому творчеству, ни экспериментальной деятельности в науке и искусстве, так как она сознает значимость подобных усилий для нашего художественного и научного развития»⁴. Выбор тех или иных средств — всегда вторичная, лишь производная проблема; самое же важное — близость к жизни, «гражданственная устойчивость» автора, его подлинно партийная позиция борьбы за общественный прогресс в творчестве. В концепции Новомеского, таким образом, были диалектически сведены воедино критерии высокого эстетического качества и осознанной революционной направленности произведений. За четкими положениями этой концепции стоят годы его участия в антифашистской борьбе в рамках широкого общедемократического фронта, продуктивное осмысление проблематики национального наследия марксистской критикой («давистами») в период 20—30-х годов и, наконец, богатейший опыт собственного литературного творчества.

В рядах антифашистского литературного фронта, созданного при активном участии давистов на Первом съезде словацких писателей в 1936 г. в г. Тренчанске Теплице и в определенной форме просуществовавшего до Словацкого национального восстания 1944 г., были представители разных литературных групп и направлений. Не случайно в период существования маршпеточного Словацкого государства (1939—1944) идеологи клеро-фашистского режима

не раз обрушивались «чихом» на «интернациональный коллективизм, социальный реализм, сюрреализм и различные, связанные с ними стремления и тенденции»⁵. В своем протесте против фашизма и войны в самом деле объединились тогда критические реалисты (Я. Есенский, Й. Грегор-Тайовский) и писатели-коммунисты (Л. Новомеский, Ф. Краль), представители «лиризованной» (Д. Хробак, Ф. Шваптер, М. Фигули, Л. Ондрейов) и психологизирующей экспериментальной прозы (Ю. Барч-Иван), сюрреалисты (Р. Фабры, В. Рейсел, Ю. Ленко, П. Бунчак) и другие. В подцензурных произведениях многие прибегали к эзопову языку символов и аллегорий; осуждение ужасов войны и человеческих страданий прорывалось и сквозь специфические формы сюрреалистской образности. Взрыв боевой, открыто патриотической лирики произошел в особенности во время восстания, в огне которого рождались новые писатели и поэты. Вот почему подавляющее большинство представителей творческой интеллигенции по внутреннему убеждению присоединилось к «Манифесту словацких деятелей искусства и науки» (август 1945 г.), глубоко восприняв задачу воплотить в жизнь «идеалы пародной демократии»⁶.

Ответственное отношение к этой задаче во многих случаях потребовало от представителей различных художественных течений определенной корректировки предшествующего творческого метода. Сюрреалисты, в частности, заявив о своем желании «участвовать в возведении здания новой жизни, быть архитекторами на стройке нового прекрасного завтра»⁷, поддержав революционную программу Коммунистической партии, членами которой многие из них стали, пытались освободить свою поэтику от «бутафорского реквизита», чтобы вывести творчество на дорогу «программно-социальной общечеловеческой поэзии, озабоченной решением и общественных проблем»⁸. Пример П. Элюара служил для них подтверждением возможности подобной поэтической эволюции на основе нового миропонимания. По своим воззрениям на задачи и цели искусства они в этот момент были близки к позиции Новомеского. Так, П. Бунчак, защищая право на художественный, «лабораторный» эксперимент, одновременно высказывался — без скидок на качество — и за «более доступное искусство». Правда, по мнению Бунчака, ножницы, все еще существовавшие между автором и читателем, могли быть на деле сведены лишь с помощью продуманных социальных и культурно-политических мероприятий, призванных поднять культурный уро-

вень «широких кругов», а это неосуществимо в рамках одной кампании или сезона. Ограничение социалистического творчества предшествующей моделью пролетарской литературы он считал так же бесперспективным, как и пропаганду «народной культуры», которая в Словакии, по словам Бунчака, все еще отождествлялась с фольклором⁹. Здесь, однако, становилось очевидным, что освоение сюрреалистами концепции социалистической культуры имело свои границы. Логика категорического антитрадиционализма заводила их в тупик абсолютизации «эстетического качества».

Определенные трудности художественной переориентации испытывали и представители «лиризованной» прозы. Острая дискуссия вокруг романов «Вавилон» М. Фигули, «Невеста гор» Ф. Швантнера и «Страна ангелов» Г. Зеленовой, вызванная статьей Й. Феликса, свидетельствовала о том, что творческая перестройка этих писателей виделась критике чересчур медлительной. Однако при всей оправданности пафоса дискуссии и справедливости требований вырваться, наконец, из «страны ангелов и вавилонцев», вернуться «к нашей проблематике, к нашей жизни»¹⁰ критика не всегда считалась с тем, что все эти книги создавались еще в годы войны и что, с другой стороны, в это время уже начали появляться произведения, сознательно обращенные к реальным проблемам действительности.

Отмечая моменты творческих разногласий в среде прогрессивно настроенных деятелей искусства, следует подчеркнуть, что все они с пониманием воспринимали ту концепцию национальной культуры, которую выдвигала Коммунистическая партия и последовательно проводила в жизнь. Это было тем более важно после мая 1946 г., когда на первых в стране парламентских выборах победу в Словакии одержала клерикальная демократическая партия. В политическом плане лишь подавляющее большинство, завоеванное коммунистами на выборах в чешских землях, обеспечило партии отчетливый перевес в масштабе всей республики и тем самым воспрепятствовало усилению ретроградных тенденций в Словакии. Однако вплоть до февраля 1948 г. в области культуры, как и во всей общественной жизни страны, продолжалась острая идеологическая борьба. На всем протяжении 1946—1947 гг. католическая печать не прекращала, в частности, нападки на писателей-коммунистов П. Илемницкого и Ф. Краля, произведения которых ввиду «очевидности идейной тенденции» объявлялись «пропагандой», лишенной каких-либо худо-

жественных достоинств¹¹. Характерна и клевета на программу социализации культуры, которая квалифицировалась как «подчинение литературы диктату государства»¹² или даже как «уравниловка» в литературе¹³. В целом для этого периода характерна растущая идеологическая поляризация литературной жизни при сохранении внутренней эстетической дифференциации.

Художественное освоение новой реальности прежде всего начинается в поэзии, первой откликнувшейся на события, связанные с окончанием войны, с освобождением. В широком хоре голосов вели свою партию и сюрреалисты. Хриплый клекот протеста против апокалипсиса войны уступает теперь в их творчестве гимну мирной жизни. Правда, противопоставляя «старому» лишь некое слитное, недифференцированное «новое», они на первых порах не смогли в должной мере передать динамику послевоенного развития.

Проза вначале демонстрировала поразительное многообразие, если не пестроту, тематики. Главная из причин состояла в том, что лишь после войны смогло быть издано многое из того, что оставалось в ящиках столов или, начатое ранее, только завершалось после освобождения. Казалось, прозу никак не затронул пронесшийся шквал исторических событий начиная с августа 1944 г. Назовем для примера два полярно противоположных явления: «лиризованная» проза по-прежнему тяготела к материалу далекого прошлого или к мифологизации природы; проза же социалистического реализма все еще словно бы не могла оторваться от проблематики классовой борьбы 30-х годов,— такое впечатление создавалось вследствие издания ранее не опубликованных (роман Ф. Краля «Встреча», 1937) и переизданий соответствующих произведений. Но то было обманчивое впечатление. Внимание прозы постепенно сосредоточивалось на тематике войны и Сопротивления, на проблемах духовного расчета с клерикально-фашистским режимом Словацкого государства, оставившего недобрый след в памяти народа и литературы; все более частое обращение писателей к Словацкому национальному восстанию не ограничивалось лишь описанием конкретных боевых операций, хотя в очерковой прозе, в жанрах мемуарного характера доминировал аутентичный факт, окрашенный исповедальной интонацией. В собственно художественной прозе (Я. Боденек, Ф. Швантнер) ощутимо влияние экзистенциализма: обостренный интерес к психологическому

анализу крайних ситуаций был чреват односторонней, зауженной трактовкой антифашистской проблематики.

Подлинно этапными достижениями в художественной разработке темы восстания стали романы «Хроника» (1947) П. Илемницкого и «Смерть ходит по горам» (1948) В. Минача. В них воплотились два разных, но по-своему продуктивных подхода к теме. Литературный дебют Минача — это взволнованное осмысление личного опыта участия в восстании, драматическая фиксация светлых и мятущихся состояний духа, исповедальное свидетельство не только о высокой героике победоносной в конечном счете борьбы, но и о горечи утрат и гнетущих поражений. Илемницкого, напротив, интересует опыт не столько индивидуального, сколько коллективного национального сознания. Продолжая линию своего предшествующего творчества, в центре которого находилась проблема революционной активизации масс, он с учетом новых, изменившихся условий стремился показать восстание как «целенаправленный акт освободительной борьбы, организуемой и направляемой партией»¹⁴. Иными словами, в «Хронике» акцентировалось не просто стихийное сопротивление беспощадному врагу, а сознательное историческое действие.

Таким образом, и проза еще до февраля 1948 г. откликнулась на актуальные запросы времени. Осмысление уроков войны и Сопротивления стало одновременно для писателей пробным камнем мировоззренческой и художественной перестройки. Можно сказать, что в 1945—1947 гг. начался процесс становления словацкой социалистической литературы как целостного национального единства. Этот процесс уже тогда составил главное направление всего развития, оказался в самом центре литературной жизни.

*Проблема «прерывности — непрерывности»
в развитии литературы 1948—1955 гг.*

С окончательной победой трудящихся над силами реакции в феврале 1948 г. изменились и условия, в которых развивалась словацкая национальная культура. Все, что было достигнуто в ходе ее социализации, теперь могло быть закреплено и последовательно расширено на основе планомерного социалистического строительства. В последующие годы постоянно укреплялась материальная база культуры, получила дальнейшее развитие сеть театров и кино, была основана словацкая филармония, открыта национальная га-

леря, увеличилось число издательств и библиотек, улучшилась система распространения книг.

После февраля 1948 г. продолжалось, прежде всего усилиями Новомеского, программно-теоретическое осмысление состояния и перспектив развития словацкой социалистической культуры. Стремясь к максимальному расширению и упрочению ее фундамента, Новомеский в это время настойчиво предостерегает от педидектического противопоставления социалистического и несоциалистического искусства, поскольку любые «прогрессивные ценности... являются добрым вкладом в современное настоящее и наше социалистическое будущее»¹⁵. Речь шла не только о наиболее органичном соединении прогрессивного национального наследия с формирующейся социалистической культурой, но и о вовлечении в этот процесс всех современных художников. Важнейшее предварительное условие активизации творческих сил Новомеский видел в «целеустремленной и безоговорочной ориентации» деятелей искусства «на все события нашей динамичной жизни», в наличии искреннего желания «осознать революционный смысл происходящего». Собственно «творческие вопросы», «проблемы метода работы», «закономерную полемику о формах» он считал возможным отложить до решения главной задачи — освоения «новой идейной ориентации» всей литературой и искусством¹⁶. Так как общественная функция литературы со времен романтизма практически не подвергалась сомнению в Словакии, а связь между деятелем искусства и народом никогда полностью не нарушалась («поэт у нас всегда был больше, чем поэт»), Новомеский был твердо убежден, что общий переход национальной литературы на социалистические позиции может быть достигнут «без осложнений», «будет протекать бескризисно»¹⁷. Такая уверенность Новомеского покоилась на правильной оценке ситуации. В конце 40-х годов подавляющее большинство литераторов испытывало внутреннюю необходимость привести свое творчество в соответствие с потребностями времени, поставить его на «службу нации».

Этот основательно подготовленный, назревший и уже успешно начавшийся процесс был, однако, вскоре нарушен рядом поспешных, ошибочных мероприятий, связанных с допущенными в атмосфере культа личности политическими деформациями. Особенно тяжело на развитии словацкой литературы сказалась кампания по борьбе с «буржуазным национализмом», в результате которой незаконным репрессиям подверглись многие видные общественно-полити-

ческие и культурные деятели, в том числе В. Клементис, Л. Новомеский, Г. Гусак, Д. Окали и др. В результате в значительной мере была нарушена преемственность борьбы за социалистическую литературу; традиция марксистского журнала «Дав» (1924—1937), насколько она была связана с именами Клементиса, Новомеского, Окали, была, по словам С. Шматлака, более чем на десятилетие «просто вычеркнута из кровообращения словацкой социалистической литературы»¹⁸. Характерная для Новомеского культурно-политическая практика наступательной проблемной дискуссии была заменена «концепцией нормативности, а нередко регламентацией и администрированием»¹⁹. Многие, что в творческой практике было достигнуто теми же давними и представителями других прогрессивных течений в борьбе против консервативно-клерикального лагеря в литературе, теперь нередко объявлялось формализмом, а упрощенная трактовка реализма привела к канонизации лишь одной, к тому же внутренне обедненной линии: от Кукучина и Тайовского до Илемницкого и Краля.

Такая неоправданно суженная трактовка наследия наиболее пагубно отразилась на развитии поэзии, которая со времен романтизма являлась ведущим родом словацкой национальной литературы, во многом определяя ее художественно-эстетический уровень. Почти полный отказ от опыта словацкой поэзии XX в., начиная с И. Краско, привел к обеднению средств изобразительности, отбросил поэзию к изжившим себя образцам фольклора, к примитивно толкуемой простоте и доступности. Наиболее популярным жанром сделалось агитационно-политическое стихотворение, написанное на злобу дня и «часто ограничивающееся риторическим воспеванием лишь внешних примет социалистического строительства, таких, например, символов техники, как тракторы и машины»²⁰. Постулативный подход к проблемам, выдающий желаемое за действительное, резко ограничивал возможности писателей в анализе внутренних противоречий развития социализма; к тому же в атмосфере холодной войны естественные трудности, сопровождавшие становление нового строя, нередко относились на счет капиталистического окружения либо объяснялись лишь последствиями буржуазного прошлого. Первые признаки выхода из тупика иллюстративности наметились у тех поэтов, которые в своем творчестве в большей степени опирались на личный субъективный опыт. У В. Мигалика, обратившегося в поэме «Плебейская блуза» (1952) к поре собственного пролетарского детства. У Я. Костры, в стихотворениях которого про-

славление социалистической отчизны сливалось с воспеванием природы родного края.

Аналогичные препятствия пришлось преодолевать и прозе. После вынужденного ухода с литературной арены наиболее опытных кадров марксистской критики усиливается утилитарный подход к литературе, игнорирующий ее специфику; писателям все чаще предъявляется требование «опережать жизнь», показывая идеальное как уже осуществленное в действительности.

Соответственно актуализируется восприятие советской литературы — классику потесняют произведения Ажаева, Бабаевского и др. Оперативно переводятся аналогичные произведения из литератур европейских стран народной демократии, призванные свидетельствовать об успехах в освоении нового материала. Тем самым поддерживается своего рода убеждение, что и словацкая проза, дабы не отстать, должна, не мешкая, вписаться в этот поток интернационального социалистического творчества.

При всех очевидных сегодня недостатках, присущих прозе начала 50-х годов, нельзя забывать о том, о чем четверть века спустя справедливо говорил В. Минач, призывая к уравновешенной оценке этого этапа: «Одно я хочу подчеркнуть в противовес слишком упрощенному взгляду на так называемую производственную литературу: дело тут не в теме и не в определенном жанре, она вся является литературой по-своему законченного периода — периода сложнейших общественных коллизий, с характерными требованиями и запретами, которые могут быть объективно рассмотрены и поняты лишь в контексте времени. И эта литература при всей однозначности не была такой односторонней, какой она казалась „молодым ниспровергателям“ 60-х годов. В ней можно обнаружить не только приспособленчество, но нередко и искреннее стремление откликнуться на зов времени, тягу к художественной правде»²¹.

В этой связи следует отметить по крайней мере два импульса, сказавшихся на дальнейшем ходе развития прозы. Речь идет прежде всего о трансформации традиционного романа, тематически связанного с деревней. Коренные изменения на селе, впервые отраженные в романе Ф. Гечко «Деревянная деревня» (1951), будут затем неоднократно освещаться литературой, но все последующие произведения, вплоть до «Одиннадцатой заповеди» (1976) Я. Йонаша, будут рассматриваться на фоне пионерской и во многом новаторской книги Гечко. Тематически новым в словацкой литературе был и индустриальный роман. И хотя он оказался

еще весьма несовершенным, а его создатели больше внимания обращали на производственно-техническую сторону дела, чем на живых людей — строителей и рабочих, все же определенные навыки в отображении современных трудовых процессов были приобретены литературой, с меньшей робостью и опаской обращавшейся впоследствии к этой исключительно важной и слабо освоенной словацкой прозой тематике. И если роман Ф. Краля «Будет, как не бывало» (1950) о реконструкции и строительстве сталелитейного завода в Подбрэзовой напоминает скорее репортаж, чем художественное произведение, то совсем уже по-иному подошел к подобному материалу А. Беднар в своем дебюте «Стеклянная гора» (1954).

Действие романа происходит на гидростанции, но автор почти не прибегает к описаниям технологических процессов, стремясь прежде всего запечатлеть внутреннее состояние индивидуума, показать «сложность современного человека». Этой цели служит и избранная им форма романа-дневника, который ведет главная героиня Эма Клаасова — своего рода полемическая альтернатива схематичному «положительному герою». Ее путь к социализму отнюдь не ровен и не прям, к тому же трагична и концовка книги: героиня погибает при аварии на гидростанции. Роман вызвал широкий читательский отклик и довольно сложную реакцию критики, в которой, однако, преобладали голоса, поддерживающие стремления автора к усложненной стилистике, к отображению неоднозначных жизненных ситуаций и характеров. Это были первые симптомы преодоления схематических стереотипов, вскоре окончательно развеянных, прежде всего А. Матушкой, в дискуссии о прозе на рубеже 1954—1955 гг. Эта дискуссия стала предвестием нового этапа литературного развития.

*Художественная дифференциация в литературе
под знаком нового открытия мира (1956—1963 гг.)*

Диалектическая концепция Новомеского, покоящаяся на синтезе художественности и революционной идейности, хотя и была официально осуждена, продолжала жить в литературном сознании. Об этом свидетельствует поэтический дебют М. Руфуса «Когда созреем» (1956) и — в особенности — новое развернутое истолкование задач и специфики современной поэзии, с которым от имени молодого поколения выступил М. Валек. В своего рода программном манифесте «Пути поэзии» (1958) Валек, обосновывая необходимость

решительного поэтического обновления, вместе с тем подчеркивал, что современная поэзия хотя и должна будет «рушить старые стены, не собирается, однако, возводить свой дом на голом месте»; молодая поэзия не намерена «отправлять в музей старый поэтический арсенал», она нуждается во всем накопленном оружии и только «по-иному хочет обращаться с ним, придаст ему другие функции». В той же мере, как и прозе, «открывающей» для себя в это время Джойса и Хемингуэя, поэзии также необходим широкий контакт с миром: «Она будет учиться не только у американской (Мастерс) или французской (Арагон, Элюар), но и у советской поэзии, которая для нас все еще является неизведанным материком, — его освоение сулит немало открытий». Хорошо знакомый с поэтикой авангардистских направлений в Чехословакии (поэтизм, сюрреализм), Валак в своих призывах к восстановлению широких связей с современной мировой поэзией прежде всего исходил из тех новых задач, которые поставила перед социалистической словацкой поэзией вторая половина XX в. Поэтому он решительно выступал за «обращение к реальности», но не в смысле ее фотографического отображения: «Поэзия будет реалистической и отвоюет неизмеримо более широкую платформу для этого понятия». Валак одновременно стремился к преодолению искусственно возведенной преграды между интимной и гражданской лирикой, к возвращению в словацкую поэзию целостного поэтического субъекта. Свое кредо он концентрированно изложил в следующих тезисах: «Современная поэзия отринет любую концепцию, которая не в состоянии выразить мысль. Носителем поэтического в стихотворении будет идея. Единицей смыслового значения станет стихотворение как целостное единство, и только от этого целого можно будет ждать художественного воздействия.

Современной поэзии, естественно, предстоит иметь дело со все более сложным поэтическим инструментарием, что, однако, не означает, что и читатель непременно будет воспринимать ее как сложную. Вырастая из национальных традиций, она будет черпать и из сокровищницы современной мировой поэзии. Будет обращена к современности и охватывать все тематические области. Она будет реалистической»²².

Поэтическая программа Валака, таким образом, ни в коей мере не ограничивается модернизацией изобразительных средств; в ней отчетливо выражено стремление к новому пониманию общественной функции социалистического искусства, рассматривающего читателя как равноправного и

мыслящего партнера. Для того чтобы поднять словацкую поэзию на качественно новый уровень, следует не только непредвзято рассмотреть национальные традиции, но и восстановить утраченный контакт с авангардистским наследием, активно подключиться к процессам, происходящим в мировой литературе. В отличие от некоторых своих сверстников по поколению Валеk вместе с тем отнюдь не был склонен к пигилистическому игнорированию предшествующего этапа в развитии словацкой поэзии. Он был убежден, что новая поэзия будет «начинаться там, где еще слышны лучшие стихи Плавки, Костры, Горова, Жары, Мигалика, стихи, которые перерастали поэтическую концепцию своего времени»²³. Проверка Валеком национального и мирового литературного опыта была творчески критической и учитывала состояние идеологически расколотого мира; подтверждением этого являются его поэтические сборники «Притяжение» (1961), «Беспокойство» (1963) и «Любовь в гусиной коже» (1965). В них используются, в частности, и элементы авангардистской поэтики, что способствовало пробуждению интереса к творчеству Аполлипера и Незвала. Можно сказать, что Валеk, вплоть до возвращения Новомеского в живой литературный процесс, как в теории, так и в творческой практике выполнял важную роль связующего звена, обеспечивая преемственность и дальнейшее углубление синтеза художественности и революционной идейности, т. е. той концепции, которая была вскоре блистательно реализована и самим Новомеским в поэме «Вилла Тереза» (1964), посвященной Великой Октябрьской социалистической революции.

Сходные стремления к обновлению обнаружили себя и в молодой прозе. В частности, И. Кот, один из ее представителей, в ряде критических выступлений 1961—1963 гг. попытался сформулировать некоторые отправные положения. Он высказался, например, против односторонней ориентации на критический реализм, считая «ошибкой усилия социалистической литературы создать новый роман и новую прозу на основе эстетических принципов прошлого века»²⁴. По мнению Кота, последствия этой ошибки, коренящейся в постромативно воспринятой в свое время концепции Д. Лукача, ощущаются до сих пор. Социалистическому писателю для «правдивого изображения действительности... необходим более широкий спектр средств выражения»²⁵. В этом смысле Кот выступал за модернизацию словацкой прозы, решительно противопоставляя подобные усилия погоне за модой, что было немаловажно, учитывая весь последующий ход развития и творческую эволюцию части словацких литераторов в

конце 60-х годов. Не случайно и В. Мипач уже в 1958 г. призывал к трезвой проверке «тяги к модерной литературе», которая, по его словам, не должна была сопровождаться отказом от прежних социалистических достижений²⁶.

Его предупреждение было небезосновательным. Большинство представителей молодого поколения не заботило продолжение традиций; они шумно провозглашали лозунг эстетического новаторства. В этом и Кот видел опасность для выработки «позитивной программы молодых»: «Нам следовало бы серьезнее и ответственнее думать не только о том, какой должна быть молодая проза, но и о том, кому она должна служить, в чем ее общественное предназначение»²⁷. Ведь в динамизме новых импульсов в конце 50-х — начале 60-х годов было заинтересовано не только молодое поколение, но и вся словацкая литература. «Новая позитивная программа ангажированного искусства» должна была «нормализовать литературную жизнь, освободить ее от догматических ошибок и антидогматических гримас»²⁸, чтобы обеспечить необходимый простор для социалистического художественного творчества. Молодая проза протестовала в этой связи против бездумной «историзации» литературы и в стремлении поскорее преодолеть иллюстративность и «инерцию проторенных дорог» подымала роль художественного вымысла в противовес «бескрылому опыту». Она хотела приблизиться к современному человеку, к реальной повседневности, поэтому провозгласила отход от масштабных полетов и отказалась от изображения целостного общества, обратившись к будничным, а нередко и периферийным общественным явлениям. Многие молодые авторы пошли здесь, однако, по пути, таящем опасность атомизации жизни человека в современном мире, что привело к измельчанию общественной значимости их произведений даже тогда, когда делался многозначительный упор на «веччеловеческие проблемы». В результате молодая проза 60-х годов в большинстве случаев не смогла дать убедительных примеров продуктивного осуществления своей программы. Лишь с позиций 70-х годов с учетом творческого развития таких авторов, как П. Ярош, В. Шидула, Й. Кот, Я. Беньо, Я. Лепчо и др., можно оценить и позитивный смысл усилий к обновлению словацкой прозы поколения, пришедшего после 1956 г. Увлеченность вымыслом не привела, чего так сперва опасались, к отрыву литературы от жизни, ибо в конечном счете фантазия все больше соотносилась с личным авторским опытом. Формальное экспериментирование постепенно преодолело первичную стадию подражания зарубежным образ-

дам, став естественной частью творческой работы; оно способствовало и повышению интеллектуального тонуса словацкой прозы, что особенно отчетливо выразилось у Ленчо. Отказ от эпической тотальности также не повлек за собой фатальной «хаотизации» действительности, а обращение к повседневным проблемам в конце концов помогло нащупать важные стороны и явления жизни, пусть даже иногда они и оказались освещенными больше с позиций «периферии», нежели «центра» социалистической общественной практики.

Хотя молодое поколение прозаиков в конце 50-х — начале 60-х годов с точки зрения программной активности и выступило на первый план, лучшие эпические произведения этого периода принадлежат не его представителям. Они были созданы в иной тематической области, к которой поколение 1956 г. имело лишь косвенное отношение. Мы говорим о теме Словацкого национального восстания. От сборника рассказов А. Беднара «Часы и минуты» (1956), в котором впервые человеческая реальность восстания поверялась и противоречивым опытом последующего социалистического развития, путь идет к трилогии В. Минача «Поколение» (1958—1961) и роману Р. Яшика «Мертвые не поют» (1961) — первой части неоконченной трилогии.

Замысел писателя и в идейном, и в художественном отношении был полемичен. В своей трилогии он стремился отразить нечто такое, о чем до 1963 г. не в состоянии была сказать словацкая историография, иными словами, он хотел дать такое представление о подготовке, ходе и исторических следствиях восстания, которое соответствовало бы миро- и жизнеощущению его бывших участников, отвечало бы подлинной исторической правде. «Я хотел показать генезис моего современника, который, мне думается, берет начало прежде всего во время восстания; это ключевой пункт, из которого до сих пор исходят многие», — говорил Минач в 1958 г. после выхода из печати первого тома трилогии. Полемичным был этот замысел и в более узком, эстетическом смысле. Возвращение писателя к «глубокому опыту» не могло быть ни простым повторением, ни огульным отрицанием собственного дебюта, романа «Смерть ходит по горам» (1948), а должно было стать скорее формой его преодоления на более высоком уровне. При всей «искренней правдивости» былой миначевский подход к проблематике восстания, с опорой прежде всего на личные переживания, был недостаточным для создания оригинального и подлинно новаторского произведения. Вот почему Минач, обдумывая свой замысел, как бы вступает в противоречие с главной

тенденцией развития словацкой прозы после 1956 г.: он принимается за создание панорамной трилогии, стремясь при этом к объективному, эпическому повествованию, между тем как усталость от былых обязывающих норм большой эпики к этому времени вызвала отход от романских форм в сторону различных жанров малой прозы, в большей мере допускающих субъективную рефлексию, более непосредственно выводящих к современности. Впрочем, Минач и сам писал рассказы в духе молодой прозы, но как опытный автор понимал, что заведомая сосредоточенность на отдельных, изолированных явлениях действительности чревата атомизацией жизненных проблем и в конечном итоге может обернуться художественным тупиком. Он и воспользовался преимуществами большой эпической формы, которая дала ему возможность показать индивидуальные судьбы людей в момент исторического выбора, на фоне общей борьбы за социалистический путь развития нации. Двадцать лет назад «Поколение» в словацком контексте воспринималось как общественно-политический роман, непосредственно обращенный к самой актуальной проблематике, сегодня и в Словакии трилогию, вероятно, рассматривают как историческое полотно, запечатлевшее судьбы словацкой нации с начала войны до февральской революции 1948 г. Минач рисует фигуры революционных борцов без всякого ложного пафоса, не приподымает их на котурны, — это люди из крови и плоти со своими индивидуальными особенностями, с человеческими слабостями. Но именно потому, что, будучи далеки от совершенства, они стремятся стать лучше, они становятся ближе читателю, сильнее воздействуют на него своим примером.

Сходный подход к проблемам обнаруживается и в романе Яшика «Мертвые не поют». У Яшика поляризация словацкого общества как целого также показывается на примере перемен, происходящих с отдельным человеком. Писатель не увлекается прямым описанием исторических процессов, не перегружает героев идеологической фразеологией. Для романа характерно и дифференцированное, строго классовое изображение пемцев, свидетельствующее о зрелости интернационалистской позиции автора. Подобно Миначу, Яшик стремится не к отображению масштабных исторических событий, а к характеристике внутренних сдвигов в сознании людей, вступающих на путь борьбы за лучшее будущее всего народа.

Трилогия Минача и роман Яшика демонстрируют, таким образом, новый подход к ключевой для словацкой прозы

проблематике Словацкого национального восстания, подход, характерный для периода конца 50-х — начала 60-х годов. Эти произведения явились важнейшим, знаменательным вкладом в дело преодоления схематизма в словацкой прозе, в них преломились новая трактовка, изменившееся понимание функции социалистической литературы. Сегодня эти книги уже вошли в национальную социалистическую классику, из которой исходят и на которую опираются, решая новые творческие задачи, авторы 70-х годов.

Примечания

- ¹ Program vlády Národného frontu Čechov a Slovákov. Košice, 1945, s. 23—25.
- ² Pravda, 1944, 20.9.
- ³ Novomeský L. Zväzky a záväzky: Publicistika. Bratislava, 1972, sv. V, s. 47.
- ⁴ Ibid., p. 25, 26.
- ⁵ Slovenské pohľady, 1939, č. 3, s. 132.
- ⁶ Sborník z 1. sjazdu umelcov a vedeckých pracovníkov. Bratislava, 1946, s. 136.
- ⁷ Pravda, 1945, 5.1.
- ⁸ Pravda, 1945, 20.5.
- ⁹ Nové slovo, 1945, č. 2, s. 14.
- ¹⁰ Elán, 1946/1947, č. 3/4, s. 6—7.
- ¹¹ Nová práca, 1947, s. 328.
- ¹² Ibid., 1946, p. 170.
- ¹³ Ibid., p. 201.
- ¹⁴ Matuska A. Od včerajška k dnešku. Bratislava, 1959, s. 24.
- ¹⁵ Novomeský L. Op. cit., p. 286.
- ¹⁶ Новомеский Л. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976, с. 394, 396.
- ¹⁷ Там же, с. 381, 385.
- ¹⁸ Weimarer Beiträge, 1976, N 10, S. 53.
- ¹⁹ Rosenbaum K. S literatúrou a v literatúre: K vývinu slovenskej marxistickej kritiky v rokoch 1945—1975.— Slovenská literatúra, 1975, č. 3, s. 233.
- ²⁰ Šmailák S. Dreissig Jahre slowakische sozialistische Literaturentwicklung (1945—1975).— Weimarer Beiträge, 1976, N 10, S. 56.
- ²¹ Mináč V. Nach dreissig Jahren.— In: Verteidigung der Menschheit. B., 1975, S. 595.
- ²² Válek M. O literature a kultúre. Bratislava, 1979, s. 9—15.
- ²³ Ibid., p. 11.
- ²⁴ Slovenské pohľady, 1963, č. 4, s. 23—24.
- ²⁵ Ibid., 1961, ps. 8, p. 100.
- ²⁶ Mináč V. Súvislosti. Bratislava, 1976, s. 389.
- ²⁷ Slovenské pohľady, 1961, č. 9, s. 15.
- ²⁸ Ibid., 1964, ps. 4, p. 3.



М. Аугуст

Традиции «социальной литературы» в югославском антифашистском романе 50-х годов

В начале 70-х годов югославская газета «Политика» начала публикацию серии интервью с деятелями искусства и литературы под заголовком «Кто и почему оказал на вас самое сильное влияние?». Когда очередь дошла до Михайла Лалича, автора, пожалуй, самых известных в Югославии и за рубежом антифашистских романов, он на вопрос о том, кто является для него образцом, ответил следующее: «Образцами для меня были Андрич, Горький, Крлежа и социальная литература. В юности, в беседах с Йованом Поповичем и Джордже Йовановичем (оба писателя принадлежат к «социальной литературе». — М. А.) я раз и навсегда понял, что писатель должен быть человеком высокой морали, быть личностью. Для меня литература — это призыв к действию, это само действие»¹.

Выступление Лалича, решительно подчеркнувшего связь своего творчества с традицией «социальной литературы» — пролетарско-революционного литературного течения 20—30-х годов, которое составило важнейший этап в формировании социалистических югославских литератур, вызвало в критике дискуссию. Дело в том, что лишь немногие югославские литературоведы рассматривали Лалича в русле этих традиций. Вызвала возражения и сама интерпретация Лаличем значения и содержания «социальной литературы», а также его указание на тот факт, что она была незаслуженно скомпрометирована после 1945 г. односторонним толкованием: «Сегодня этот период часто называют с иронической и презрительной интонацией „соцлитературой“ или же „соцреализмом“... И так продолжается уже почти 20 лет... Пришло время со всей откровенностью заявить, что этот период ознаменовал прогресс для нашей литературы... Социальная литература положила конец летаргии, которая завладела нашей литературой и вообще всей общественной жизнью в годы диктатуры после 6 января 1929 года...² Она расширила круг читателей, приблизила книгу к людям, которые в ее произведениях увидели самих себя... Нельзя забывать и о

том, что социальная литература была отнюдь не узким течением, а частью общего революционного брожения»³.

Особенно категорически против мнения Лалича выступил Света Лукич, писатель и критик, интенсивно занимавшийся с 60-х годов проблематикой «социальной литературы» и публикацией текстов 30-х годов. С. Лукич повторил в этой дискуссии основные тезисы своей литературно-критической работы 1968 г., в которой он утверждал, что «социальная литература» была, мол, только литературно-политическим течением и своими постулатами оказала литературной жизни и творчеству «медвежью услугу»: «Итак, если смотреть со строго эстетических позиций, то, что понимается под социальной литературой, является анонимным и — по большей части — не имеющим ценности. Все ценное, что вышло из-под пера сторонников этого течения, возникло до или после воздействия постулатов социальной литературы, вопреки или вне этого воздействия»⁴.

В высказываниях Лалича и Лукича столкнулись, таким образом, два противоположных мнения⁵. Если Лалич положительно оценивает и стремится развивать в своем творчестве опыт «социальной литературы» в смысле понимания связи литературы и общества, то у Лукича именно это положение вызывает полное отрицание.

Чтобы понять одновременное существование столь диаметрально противоположных позиций, нужно задаться вопросом, каковы были достижения «социальной литературы» в контексте конкретной исторической ситуации в Югославии 30-х годов, что из опыта этого течения сохраняло свою продуктивность на тех или иных этапах литературного развития после 1945 г., а что было предано забвению. Наряду с рассмотрением теоретических воззрений представляется весьма полезным в качестве примера из литературной практики рассмотреть в этой связи развитие антифашистского романа, ибо во всех югославских литературах изображение войны и антифашистского Сопротивления имеет такую широту и разнообразие, каких не достигает ни одна другая тема и именно в этой тематической области выступают многие писатели, которые (как М. Лалич) начали писать под воздействием «социальной литературы».

Программные позиции «социальной литературы»

Дискуссии вокруг «социальной литературы» с их «за» и «против» не новы в Югославии. Они начались с самого момента зарождения этого течения. На каждом последующем этапе развития социалистической литературы после 1945 г.

эти дискуссии возобновлялись под иным углом зрения и с постановкой новых вопросов. Но начнем сначала.

Существование движения «социальной литературы» следует связывать с появлением литературных газет и журналов революционного содержания в целом ряде культурных центров Югославии (конец 1928 г.). Их авторы в большинстве своем либо принадлежали ранее к левому крылу экспрессионизма, либо вообще еще только вступали на писательское поприще. Главным ориентиром для них были позиции и опыт советской и немецкой пролетарско-революционных литератур того времени. Движение назвало себя «социальной литературой», чтобы, с одной стороны, воздержавшись от употребления прилагательного «социалистическая», предохранить себя от нападков антикоммунистической цензуры, особенно свирепствовавшей в Югославии после монархо-фашистского переворота 1929 г., с другой стороны, чтобы, употребив термин не «пролетарская», а «социальная», отмежеваться от односторонне пролеткультовской позиции. Вместе с тем название «социальная литература» достаточно определенно указывало на сознательное участие писателей в социальной борьбе и на круг предпочитаемых ими тем и сюжетов.

«Социальная литература» с точки зрения своей теоретической вооруженности и эстетической зрелости прошла в своем развитии два этапа, каждый из которых характеризуется резкой конфронтацией с другими литературными течениями, а также эволюцией самого этого течения. На первом этапе (1928—1933) «социальная литература» прежде всего отмежевывалась от так называемых «псевдосоциальных тенденций», являвшихся данью моде и «оплакивавших» в литературной «упаковке» судьбу социально угнетенных и униженных слоев. В ходе дискуссий и борьбы с этими тенденциями представители «социальной литературы» выработали концепцию, согласно которой литература определялась как составная часть надстройки, способная оказывать обратное воздействие на процессы в базисе. Надо, однако, отметить, что общественно активная функция литературы на первом этапе подчас абсолютизировалась и понималась весьма упрощенно.

Под влиянием Харьковской международной конференции революционных писателей течение «социальной литературы» восприняло понимание литературы как «оружия» в классовой борьбе пролетариата: ориентация на рабочих как главных адресатов творчества сопровождалась требованием писать просто, ясно и понятно, чтобы литература в полной

мере могла выполнить воспитательную миссию. Вместе с тем в области теории было много неясного: не проводилось различия между философским и художественным познанием мира, отождествлялись мировоззрение и творческий метод. Почти не изучались специфические возможности литературы осваивать действительность. Подчеркивание публицистичности поэзии и прозы на деле вело к их обеднению. Недиа- лектически трактовалась проблема соотношения содержания и формы, более того, эту проблему вообще относили к сфере интересов буржуазных литераторов. В условиях растущей фашизации во всех областях жизни Югославии «социальная литература» жесткостью требований подчас сужала круг своих возможных союзников.

В 1932 г. «социальная литература» развернула полемику против «трех фетишей» буржуазной литературы: а) восприятия действительности с точки зрения индивидуализма; б) преувеличения роли литературного дара и в) творческого вдохновения⁶. Особенной остроты достигла дискуссия с группой 13 белградских сюрреалистов, разделявших сугубо отличную от «социальной литературы» эстетическую концепцию. Возникновение движения «социальной литературы» и обострение внутренней и международной жизни привело ряд сюрреалистов к пониманию недостаточности индивидуально-отрицания буржуазных общественных порядков и их литературных канонов и к готовности к общим действиям с «социальной литературой». Сюрреалисты заявили о своем желании принимать участие в политической борьбе с помощью любых литературных форм, но — кроме поэзии. Функциональный отрыв лирики от прозы делался ими на том основании, что лирика-де это уже и есть «революция», ибо она создает совершенно новые структуры из самой динамически меняющейся действительности: «Любая поэзия уже в момент своего рождения есть бунт, иначе это не поэзия. Повторение уже сказанного, использование уже существующей техники, сколь бы оно ни было искусно, артистично и виртуозно, это не поэзия»⁷.

Воздействие «социальной литературы», а также вскоре обнаружившиеся разногласия внутри самих сюрреалистов привели к распаду в 1931 г. белградской группы. Некоторые члены этой группы, например Д. Йованович и О. Давичо, присоединились к течению «социальной литературы». Однако распад белградской группы еще не означал прекращения сюрреалистической линии в югославской литературе. Так, Марко Ристич, бывший теоретик этой группы, и после 1945 г. многократно выступал с доказательствами прогрес-

сивности сюрреалистического метода, что вновь и вновь становилось предметом дискуссий; сюрреалистические тенденции продолжали существовать и в художественной практике.

Дискуссии с сюрреалистами оказали воздействие и на «социальную литературу». Они «спровоцировали» постановку вопроса о том, как связать революционную ангажированность с сохранением специфики и неповторимости литературного выражения и воздействия. Этот вопрос оказался в центре новой дискуссии, на этот раз внутри самой «социальной литературы», которая характеризует уже следующий, второй этап в развитии этого течения.

Крупнейший хорватский писатель Мирослав Крлежа выступил против односторонности концепций первого этапа. Наибольшие возражения вызывало у него пренебрежение индивидуальными моментами в процессе художественного творчества. Крлежа попытался диалектически объяснить феномен литературы с учетом рациональных и иррациональных факторов, с учетом процессов общественного познания и общественного развития. Его программу С. Ласич концептированно определил в двух словах: «талантливая ангажированность»⁸, иначе говоря, талант как трансцендентное соединительное звено между автономией и общественной ангажированностью литературы.

Полемика, вызванная выступлением Крлежа, а также воздействие Первого съезда советских писателей (1934) способствовали дальнейшему развитию теоретического самоопределения «социальной литературы» и ускорили появление значительных художественных результатов в творчестве представителей «социальной литературы». В ходе этого процесса внутри «социальной литературы» возникли новые гносеологические литературные концепции, например концепция бывшего сюрреалиста Джордже Йовановича, изложившего свои взгляды в статье под названием «Реализм как художественная правда» (1938). Показательно уже само название этой статьи. Знак равенства между определениями «реалистический» и «художественный» нацеливал на воплощение содержания только в одной, а именно реалистической форме. Однако поиски Йовановичем элементов «реализма», «правды» также в произведениях предыдущих эпох и других литературных течений представляли собой попытку преодолеть ограниченность первого этапа и расчищали путь к признанию иных литературных решений. Его призыв к литературной критике и теории ставить и решать вопросы с учетом

художественной специфики литературы соответствовал тенденции второго этапа разрабатывать эстетические проблемы под углом зрения широкого объединения писателей в рядах антифашистского Сопротивления.

К этому времени относится возникновение литературных произведений, свободных от схематической односторонности первого этапа. Это творчество Кочо Рацина и других молодых писателей — Михайло Лалича, Цирила Космача, Бранко Чопича, Радована Зоговича и др. Уже этот краткий литературно-исторический обзор позволяет понять, что высказывания Лукича, который концентрирует внимание на теоретических ошибках и эстетических просчетах первого этапа «социальной литературы» и не принимает во внимание дискуссий и художественных достижений второго этапа, нуждается в серьезном уточнении. Так же очевидно, что суждения Лалича историк литературы должен дополнить анализом противоречий в развитии этого течения. Но при всем том бесспорно, что «социальная литература» внесла важный вклад в формирование эстетического фундамента югославских социалистических литератур. Это подтверждает и тот факт, что дискуссия вокруг этого движения продолжалась и после 1945 г., существенным образом определяя литературный процесс в социалистической Югославии.

*Борьба за новый облик
социалистических югославских литератур
после 1945 г.*

Непосредственно после окончания войны представители «социальной литературы» показали себя самыми последовательными интерпретаторами революционных достижений национальной освободительной борьбы и первых лет социалистического строительства. В послевоенной обстановке получили распространение тезисы первого этапа «социальной литературы» о прямом воздействии на формирование сознания масс путем изображения образцовых героев и поступков. Во главу угла были поставлены требования политического момента, а проблемы эстетического качества оказались оттесненными на задний план. Понимание функции литературы ограничивалось дидактическим моментом, задачей воспитывать народ для социализма, говоря с ним ясным, простым и образным языком. Как и на первом этапе «социальной литературы», общественно активная роль литературы снова была абсолютизирована в ущерб ее художественности.

В плане отношения к наследию было провозглашено развитие литературных достижений всех югославских народов: «Наша современная литература, литература освободительной борьбы и социалистического строительства, опирается на позитивные традиции реалистической и героико-романтической литературы отечественного прошлого и на прогрессивную литературу наших народов между двумя мировыми войнами»⁹. Но при этом утверждалась необходимость безусловного отказа от опыта модернизма и авангардизма, причем в первую очередь здесь подразумевался именно формальный эксперимент — («причудливость, преувеличение исключительного, фальшивые литературные трюки в психологизировании и в изображении „человеческого аспекта“ форсированным и банальным способом»¹⁰). Таким образом, в этом вопросе был предан забвению диалектический подход, нащупанный в ходе дискуссии второго этапа «социальной литературы». Для характера полемики против «формализма и декадентства» показательна, например, речь Радована Зоговича, занимавшего после 1945 г. ответственные посты в области культурной политики. На V съезде КПЮ в 1948 г. он говорил: «Борьба за новую социалистическую литературу и искусство включает в себя борьбу с декадансом, формализмом и фальшивым „повторством“, одним словом, со всякой отсталостью. А точнее: с антиреализмом... антигуманизмом... иррационализмом... пессимизмом... национализмом»¹¹. Выдвигалось настоятельное требование изображать общее и типическое, а подчеркивание национальной специфики и субъективного опыта рассматривалось как опасность, как нарушение революционного характера литературы.

Теоретические концепции первых послевоенных лет наложили отпечаток и на литературную практику того периода. Существенным исключением здесь было только творчество Иво Андрича, исторические романы которого «Мост на Дрине» и «Травницкая хроника» (оба — 1945 г.) принадлежат к вершинным достижениям литературы Югославии и отличаются оригинальностью художественного решения. Большинство же произведений 1945—1950 гг. было написано в ином ключе. Их общей чертой был открытый гражданский пафос, порожденная радостью победы вера в счастливую будущность своей страны, стремление сказать об этом четко и доходчиво. Однако эти идеи и настроения воплощались подчас в упрощенных образах, в лобовых «черно-белых» противопоставлениях, лозунги и декларации заменяли изображение. Подобные черты были тогда характерны и для

рассказов таких будущих известных югославских писателей, как Михайло Лалич и Меша Селимович.

Ведущей темой всех югославских литератур стала тема войны и революции, а также национального прошлого страны. В 1945 г. М. Крлежа поставил вопрос: «Как изобразить все то, что мы пережили, в литературной форме?» — и дал на него следующий ответ: «Пароль дня нашей сегодняшней литературы должен гласить: будем описывать и изучать наше национальное прошлое, чтобы укрепить наше убеждение в том, что мы только тогда останемся тем, кто мы есть, если мы не позволим прошлому вновь повергнуть нас в кровь»¹².

Первоначальная апробация темы антифашистского Сопротивления началась в жанре рассказа, что объясняется давней традицией этого жанра во всех югославских литературах. Появление крупных романов с антифашистской тематикой произошло в изменившейся культурно-политической обстановке, характерной для Югославии начала 50-х годов. В противовес литературно-теоретической программе первых послевоенных лет в это время приобретает силу идеалистическая эстетическая концепция, провозглашающая «тотальность» человека, отказ от его «редуцирования» на уровень «классового существа» и на этом основании — отказ вообще от общественных и социальных связей литературы. Вместе с тем продолжает существовать и концепция социалистически-ангажированной литературы.

Начало же «эры романа» следует отнести лишь к 50-м годам XX столетия, и связано оно именно со всесторонним раскрытием тематики национальной истории, войны и антифашистского Сопротивления. Почти закономерным было стремление писателей реализовать сначала набросок своего замысла в форме рассказа, а затем разработать его в полном объеме в романе.

В разгар борьбы между сторонниками этих литературных программ состоялся III съезд писателей Югославии (октябрь 1952 г., Любляна), который вошел в историю югославской литературы главным образом благодаря докладу Мирослава Крлежи «О свободе культуры». В этом докладе он возражал против попыток вывести из его теоретических статей 30-х годов как тезис об абсолютизации общественной функции литературы, так и тезис об ее автономии, пытаясь дать диалектическое понимание соотношения ангажированности и автономности искусства. Исходную точку его размышлений составлял вопрос: «Находитесь ли наша литература на уровне

той политической концепции, которая представляет собой классический антитезис всему нашему научному, литературному... развитию в XIX веке?»¹³ Крлежу интересовало прежде всего осознание специфически национального исторического и тем самым духовно-культурного развития, предопределяющего его направление, задачи и содержание литературы. Он предупреждал далее против «имитаций», т. е. против недифференцированного и некритического использования зарубежных образцов при разработке сугубо внутренних проблем, против отказа от реализма и его марксистской основы в процессе критики его суженного понимания: «Скептическое отношение к историко-материалистическому методу означает сегодня преклонение перед консервативной политикой»¹⁴.

Еще отчетливее Крлежа сформулировал эту мысль спустя два года на чрезвычайном пленуме Союза югославских писателей: «Мы не можем изолировать литературу от того, что мы называем действительностью. Наша литература связана с той частью действительности, каковой является страна, в которой мы живем, и язык, на котором мы разговариваем. Это первейший материал и единственная возможность литературного выражения»¹⁵.

Доклады Крлежи требовали внесения коррективов в обе доминирующие литературные концепции. Но это было принято лишь частью югославских литераторов. Споры продолжались. Наиболее острая дискуссия после 1955 г. происходила на страницах белградских журналов «Дело» (в редколлегию которого входили бывшие сюрреалисты) и «Современник» (его редколлегию в основном составляли представители «социальной литературы»). В дискуссии вновь и вновь поднимались вопросы, вокруг которых сталкивались мнения еще в 30-е годы: об общественной эффективности литературы и ее «понятности», об использовании образцов реализма XIX и XX вв. и т. д. Группа вокруг «Дела», так называемые модернисты, выдвигала на первый план формальный эксперимент и потому считала естественным некоторую утрату «понятности», ей возражали авторы «Современника», повторяя аргументы, использованные уже в дебатах 30-х годов. И основной тон полемических выступлений кажется знакомым. Так что дискуссии 50-х годов мало способствовали новому решению проблемы. По-иному сложилась ситуация в области художественной практики.

*Югославская проза 50-х годов
о войне, революции и антифашистском Сопротивлении
в поисках адекватных моделей выражения*

Развитие прозы об антифашистском Сопротивлении (и на историческую тему) можно в целом рассматривать как отход от односторонности литературных концепций. Начало новой разработки этой тематики связано с выходом в свет романов М. Лалича «Свадьба» и Добрицы Чосича «Солнце далеко» (журнальные публикации — 1949 г.). Эти романы, хотя они еще и были в известной мере ограничены литературными нормами послевоенного периода, отбросили прежнюю типологию литературных героев и обратились к человеку во всей его сложности. Они взяли на себя роль первоходцев для всей югославской прозы о войне и Сопротивлении. Романы Лалича и Чосича были построены на конфликтных ситуациях, которые приводили к моральному катарсису, действительность изображалась без сглаживания противоречий, отчего только усиливалось ощущение правды и перспективы.

В романе «Свадьба» впервые в послевоенной югославской прозе о войне было достигнуто гармоническое сочетание изображения общественно значимых событий и индивидуальной судьбы. Здесь показана конкретная историческая ситуация освободительной борьбы в Черногории в 1941 г., где возникла угроза дезориентации партизанского движения из-за больших потерь в его рядах и возврата власти к профашистским четникам. В это тяжелое время главный герой романа Тадия Чемеркич после бегства из тюрьмы в Колашине подвергается суровым испытаниям, проходит сквозь лабиринт противоречивых чувств, одиночества, неуверенности и сомнений и, преодолевая сам себя, обретает новую революционную перспективу и устойчивость характера.

Добрица Чосич в романе «Солнце далеко» тоже старался вычленил из партизанской массы отдельных людей и представить их как самостоятельные индивидуальности. Он описывает безвыходное положение окруженного партизанского отряда в 1943 г. в Южной Сербии. Здесь сталкиваются два противоположных взгляда на жизнь: стойкость до последнего дыхания во имя необходимости и дисциплины (Уча) и — сомнения, сопротивление кажущейся бессмысленной смерти (Гвозден). Гвоздена расстреливают собственные товарищи, чтобы сохранить сплоченность отряда и предотвратить его преждевременную гибель.

Эти два романа открыли собой целый поток прозаических произведений в югославских литературах, отмеченных новым подходом к теме войны и Сопротивления: во-первых — через преодоление фетишизации и табуизирования самого предмета изображения и, во-вторых, путем введения субъективного авторского начала, которое уже не позволяло давать оценку событиям и поступкам с некоего пьедестала.

Особенности литературной ситуации в Югославии в 50-е годы способствовали отчетливому выявлению традиций, используемых теми или иными авторами. Так, в романе «Песня» (1952) Оскара Давичо, пришедшего в 30-е годы в «социальную литературу» из сюрреализма, отчетливо просматривается использование приемов сюрреалистической поэтики. Поворотным событием в судьбе его героя Мичи Рановича становится война. Место событий — оккупированный Белград. Действие группируется вокруг проблемы: «Как можно сегодня любить, если за нами ревниво следит и каждую секунду претендует на нас необходимость бороться». Мучительные самоупреки Мичи находят воплощение в метафизических, почти мазохистских диалогах героя с собственным «я», причем анализ элементарных состояний тела и духа, например процесса дыхания, становятся объектом гипертрофированного внимания. Это пример того, как чрезмерное психологизирование может привести почти что к абсурду. Также в изображении поворота Мичи к революции использованы приемы психоанализа. При всем том мы находим в романе и продуктивное применение для более глубокого анализа человеческой психики, внутренних монологов, впечатляющее переплетение реальности и фикций, мечты и легенды, свободное перемещение временных плоскостей и т. д.

Наиболее тесно связанным с «социальной литературой» оставался босниец Брашмир Чопич, романы которого 50-х годов выдают явное родство с его написанными еще во время войны и изданными в 1946 г. рассказами «Святой осел и другие притчи». Кульминационной точкой его творчества, посвященного прежде всего антифашистскому Сопротивлению в Боснии, является роман «Прорыв» (1952) — попытка создать монументальную панораму народного восстания. Чопич показывает, как передаваемая из поколения в поколение тесная связь с родной землей, нацией и религией выявляется в самых разных формах: от в известной мере рудиментарного патриотизма до сознательного антифашистского Сопротивления. Для этой цели Чопич вводит в роман множество персонажей и сюжетных линий, стремится индивидуализировать героев. Война показана как поворотный пункт в од-

нотипных до той поры биографиях, подчас диаметрально расходящихся под воздействием внешних обстоятельств и из-за различия человеческих качеств. Хотя роман не свободен от дидактичности, ему присущи полнокровность действия, грубоватый юмор и активность разговорного языка. Статистический анализ 1967 г. свидетельствует, что Чопич (после Иво Андрича) является самым читаемым автором в Югославии¹⁶.

Настойчиво ставится проблема героизма и гуманизма также в романе «Баллада о трубе и облаке» (1956) словенского автора Цирила Космача. В отличие от выше названных авторов Ц. Космач отталкивался от современности: писатель Петер Майцен в его романе отправляется к месту событий, чтобы собрать материал для репортажа. Труба и облако, задуманные как свидетели героического подвига в рождественский вечер 1943 г., становятся «возмутителями спокойствия», представления писателя о войне претерпевают своеобразные коррективы, шаг за шагом выявляется истинный ход событий. Как выясняется, в тот далекий вечер пять партизан погибли потому, что намеченный писателем в качестве главного героя словенский крестьянин молчал и бездействовал, боясь павлечь опасность на свою семью. Крестьянин, носящий в себе сознание этого греха и всполошенный расспросами Петера Майцена, кончает с собой. Ради глубокого пропикновения в психологию героев Космач отошел от традиционного хронологического повествования и прибегнул к трем временным плоскостям изображения: описывается современность, приводятся набросанные героем пассажи репортажа, затем появляются пабранные курсивом полные противоречий размышления и наблюдения Петера Майцена, которые в конце концов приводят к крушению его априорных конструкций.

Уникальным по своему значению для всех югославских литератур является творчество черногорского писателя Михайла Лалича, романы которого знаменуют собой кульминационные и поворотные пункты не только в разработке темы войны и антифашистского Сопротивления, но и во всем литературном процессе. Последовавшие вслед за упомянутым романом «Свадьба» с короткими интервалами прозаические произведения «Злая весна» (1953), «Разрыв» (1955, вторая редакция — 1969), «Лелейская гора» (1957, вторая редакция — 1962) и «Облава» (1960) относятся к апробированной в «Свадьбе» тематике и являются разными ступенями ее совершенствования и варьирования. Везде один и тот же мотив «стойкости в безвыходной ситуации»¹⁷,

которая снова и снова привлекает Лалича. Рассматривается проблема существования человека в экстремальных условиях ада войны, в прямой конфронтации со смертью.

Роман «Злая весна» выполняет в определенной мере функцию экспозиции — в нем мы знакомимся с героем романа «Лелейская гора» и «Облава», Ладо Тайовичем, здесь уже намечены судьбы, ситуации, конфликты последующих романов. Первая версия «Разрыва» сужает тематический круг, сосредоточивается на одном герое, на коротком отрезке времени и меньшем комплексе проблем. Многоаспектные психические процессы здесь как бы расчленяются и детализируются. Романы «Разрыв» и «Лелейская гора» образуют противоречивое целое: для двух почти идентичных исходных ситуаций, для похожих комплексов проблем предлагается два различных варианта решения, две точки зрения на поведение человека. В романе «Разрыв» партизан Нико Доселич выбирает добровольную смерть, чтобы избежать повторного плена, и тем самым реализует свою интерпретацию индивидуальной свободы. В противоположность ему Ладо Тайович в «Лелейской горе» пытается обрести свободу в одиночестве, но через столкновение с волчьими законами старого мира он понимает, наконец, что не одиночество, а только единение с другими — при сохранении индивидуальности — ведет к свободе, выводит «из тумана» (название последней главы второй редакции «Лелейской горы»).

Между первой и второй редакциями «Разрыва» и «Лелейской горы» был написан роман «Облава», в композиционном отношении, пожалуй, самое сложное произведение Лалича. Это явилось важной подготовительной ступенью в работе над новыми версиями обоих названных романов. Лалич выводит в «Облаве» почти на равных правах две дюжины персонажей, принадлежащих к разным лагерям, — партизаны и фашисты, преследователи и 16 преследуемых. Кроме того, автор в определенном смысле испытывает здесь новые эпические средства и структуры, которые во вторых версиях романов явятся основой философского, психологического и лирического реализма, во многих аспектах определяющего новый этап в югославских литературах.

Лалич выступил новатором в изображении темы войны и антифашистского Сопротивления: описание конкретных исторических событий отходит на задний план в пользу изображения общечеловеческих проблем, обострившихся во время войны. Часто мотив войны используется в качестве «катализатора», провоцирующего и ускоряющего возникновение драматических конфликтов. Тем самым предмету изо-

бражения «война» придается более универсальное значение — как «катаклизму», всеобъемлющей дилемме, которая требует решения. В романах Лалича по-новому строятся взаимоотношения между автором и читателем. Лалич обнаруживает новые возможности литературной коммуникативности, приглашая читателя переработкой романов «Разрыв» и «Лелейская гора» к дискуссии, словно бы заставляя его принимать участие в корректировке литературного труда. Романы Лалича написаны с позиций реализма, но в них используется и опыт других литературных течений и направлений прошлого и настоящего.

Одновременно с изменением в изображении антифашистского Сопротивления начинается и новое теоретическое изучение «социальной литературы». Количество исследований возрастает в конце 60-х годов, в них отражены различные, частично уже известные точки зрения.

Широкую дискуссию, в которой приняло участие большое количество известных югославских критиков, литературоведов и писателей, вызвала книга Станко Ласича «Конфликт в среде литературной левицы 1928—1952 гг.» (1970). Ласич еще раз сформулировал здесь антиномию между автономией и общественной ангажированностью литературы, которую он понимает как абсолютную категорию свободной и творческой тотальности человеческого духа. На этой теоретической основе он отвергает «социальную литературу» как литературное движение. Дискуссия вокруг книги, однако, показала и попытки преодолеть искусственную антиномию Ласича, объективно оценить приобретения и потери в рамках конкретной исторической ситуации и разных этапов развития социалистической литературы.

Здесь уместно еще раз скорректировать приведенные в начале статьи, памерно противопоставленные высказывания М. Лалича и С. Лукича. С одной стороны, достижения антифашистской прозы в Югославии опровергают тот факт, что традиции «социальной литературы» можно рассматривать как «медвежью услугу», с другой стороны, заявление Лалича о том, что социальная литература как предмет исследования после 1945 г. была дисквалифицирована или не принималась во внимание, не полностью соответствует действительности. Как с точки зрения использования и развития приемов изображения, разработанных «социальной литературой», так и с точки зрения функционального понимания литературы, «социальная литература» приобретает все большую значимость как традиция прозы и как предмет изучения для литературоведения¹⁸.

Примечания

- ¹ Politika, 1973, 25.3., s. 8.
- ² Имеется в виду монархо-фашистская диктатура короля Александра II, установленная после государственного переворота 6 января.
- ³ Politika, 1973, 25.3., s. 8.
- ⁴ Lukić S. Savremena jugoslovenska literatura, 1945—1955. Beograd, 1968, s. 78.
- ⁵ Позицию Лукича разделяет также, например, С. Ласич в кн.: Lasić S. Sukob na književnoj ljevici, 1928—1952. Zagreb, 1970; позицию М. Лалича — В. Калежич в кн.: Kalezić V. Pokret socijalne literature. Beograd, 1975, а также В. Маджарович в кн.: Madarević V. Književnost i revolucija. Zagreb, 1974.
- ⁶ Durman M. Pseudosocijalne tendencije u našoj književnosti (1932).— In: Srpska književnost u književnoj kritici. Beograd, 1972, t. 3, s. 419.
- ⁷ Ristić M. Kroz noviju srpsku književnost (1929).— In: Reprintausgabe der "Nova literatura". Beograd, 1978, s. 197.
- ⁸ Lasić S. Op. cit., p. 105.
- ⁹ Književne novine, 1948, 2.3., s. 1.
- ¹⁰ Ibid., p. 3.
- ¹¹ Ibid., 1948, 27.7., p. 3.
- ¹² Krleža M. Essays. B., 1974, S. 96.
- ¹³ Krleža M. O slobodi kulture.— Svedočanstva, 1952, 18.10., s. 6.
- ¹⁴ Ibid., p. 7.
- ¹⁵ Krleža M. Escji. Zagreb, 1967, sv. 6, s. 122—123.
- ¹⁶ Lukić S. Op. cit., p. 155.
- ¹⁷ Jähnichen M. Entscheidung und Bewährung: Die Gestaltung des antifaschistischen Widerstandskampfes. Roman der Gegenwart.— In: Literaturen europäischen sozialistischen Länder. B.; Weimar, 1975, S. 393.
- ¹⁸ August M. Debatten um eine proletarisch-revolutionäre Literatur in Jugoslawien (1928—1940) und ihre Darstellung und Wertung durch die jugoslawische Literaturwissenschaft nach 1945.— Zeitschrift für Slavistik, 1980, N 4.

*Ю. В. Богданов, В. А. Хорев,
С. А. Шерлаимова*

Литература в период строительства развитого социалистического общества

Одной из наиболее примечательных особенностей, характерных в последнее время для развития литературной критики у нас и в других социалистических странах, является возросший интерес к системному обобщению постепенно накапливающихся существенных изменений, происходящих в литературе в связи с движением общества по пути строительства развитого социализма. Объективно историческая оправданность подобных размышлений очевидна, она продиктована насущными потребностями времени.

В конце 50-х — первой половине 60-х годов европейские страны социалистического содружества, завершая построение основ социализма, вступают в фазу упрочения и совершенствования нового строя. В этих условиях особую актуальность как научно-теоретическую, так и сугубо практическую приобрел вопрос о дальнейшей конкретизации путей развития социализма. С середины 60-х годов он находится в центре внимания братских коммунистических партий, коллективно вырабатывающих с учетом конкретного опыта долгосрочную стратегическую программу строительства развитого социалистического общества. В методологическом плане это означало, что социализм перестал рассматриваться, как это случалось ранее, в виде некоего промежуточного состояния, подлежащего скорейшему, — если не сказать поспешному, — преодолению; стало очевидно, что он представляет собой длительную стадию развития нового общественного строя в процессе превращения его в коммунизм со своими собственными этапами и ступенями, связанными с соответствующими социально-экономиче-

скими изменениями, с реальными достижениями материально-технического и духовного прогресса.

Говоря о строительстве развитого социализма, мы отдаем себе отчет в не абсолютной синхронности этого процесса в разных европейских социалистических странах. Очевидно, что особое положение в системе социалистических государств занимает Советский Союз, где социалистический строй существует уже более 60-ти лет. Но и в развитии стран, вступивших на путь социализма после второй мировой войны, существуют определенные различия, обусловленные целым комплексом причин: начиная от неодинаковости естественно-географических, общественно-исторических и исходных социально-экономических предпосылок до особенностей современных внутренних и международных обстоятельств.

На протяжении 60—70-х годов заметно усилились тенденции к выравниванию уровней экономической и социальной жизни внутри социалистического содружества, но различия отнюдь не исчезли, предопределяя для каждой страны ту или иную последовательность в решении задач по созданию и совершенствованию развитого социалистического общества. Этим в конечном счете обуславливается и многообразие форм, т. е. конкретно-исторических проявлений социализма при сохранении им своей единой «формационной» системой сущности. Воплощение в жизнь общих закономерностей и принципов социализма неотделимо, разумеется, от конкретных национальных условий и сопряжено с преодолением немалых трудностей, оно, в частности, не гарантировано от возможных субъективистских ошибок и порождаемых ими кризисных ситуаций, что по-своему преломляется в сфере надстроечных явлений, в том числе и в литературе.

Именно последние два десятилетия весьма существенно, как подчеркивалось на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС, «обогатили наши представления о мире социализма, нагляднее показали, как он разнообразен и сложен. Между отдельными социалистическими странами есть большие различия в экономике, культуре, в путях и методах решения задач социалистического развития. Это естественно, даже если нам когда-то и казалось, что оно будет более единым». Реальный учет этих различий является важной предпосылкой для дальнейшего упрочивания братских взаимоотношений между социалистическими странами во всех сферах политической, экономической, духовной жизни. «Разумеется, все это процессы длительного характера. Они

идут уже сегодня, но в еще большей мере будут сказываться завтра, в грядущие десятилетия»*.

В сложной динамике движения социалистических стран в 60—70-е годы и, в частности, в развитии художественной культуры надо ясно видеть, таким образом, типологически сходные и специфические процессы, всякий раз при анализе конкретных явлений руководствуясь принципами социалистического интернационализма, общей марксистско-ленинской перспективой совершенствования нового общества, классовой природе которого чужды антагонистические противоречия: «В конце концов то, что нас может разделять, неизмеримо меньше того, что есть у нас общего как строителей нового общества»**.

В 60—70-е годы литературами европейских социалистических стран в целом был сделан важный шаг вперед в художественном освоении развивающейся действительности, духовного мира социализма. Самые яркие произведения этих лет продолжили и обогатили лучшие реалистические традиции социалистической литературы. Причем сразу же следует сказать, что такая принципиальная преемственность в развитии включала в себя как опору на достижения предшествующего периода, так и моменты отталкивания от него, преодоление его ограниченности, носящие порой открыто полемический характер.

Важным фактором, определившим новые черты, идейное и художественное новаторство социалистической литературы последнего десятилетия, является ее сосредоточение на личности, стремление писателей более объемно показать духовный мир современника, запечатлеть национальный характер и его психологическое своеобразие в новую историческую эпоху. Если в предшествующий период в литературе подчас превалировала сугубо социологическая трактовка человеческой судьбы, то теперь писатели все больше внимания уделяют анализу индивидуальной психологии. Это непосредственно связано с более углубленным пониманием гуманизма социалистического общества, вступающего в пору своей зрелости, с общим повышением роли субъективного начала, с подъемом творческой активности масс. Такая подчеркнута этическая и нравственно-психологическая направленность социалистической литературы

* Коммунист, 1983, № 9, с. 13, 14.

** Там же, с. 13.

столь же гражданственна и действительна, как и социальный прицел в подходе к общественной жизни. Социализм стал формой повседневного существования людей, и центр тяжести в литературе закономерно перемещается на исследование проблем самосознания, уяснения человеком своего назначения, своей личной ответственности перед обществом.

Эти новые тенденции отчетливо проявляются в социалистической литературе уже с середины 50-х годов. Именно тогда в новых произведениях советской литературы происходит углубление реалистического характера изображения действительности, усиливается внимание к нравственной проблематике, к острым жизненным конфликтам. Напомним хотя бы некоторые яркие литературные явления тех, во многом переломных лет. Смелая постановка насущных проблем современной экономической и социальной жизни пришла с очерками о деревне В. Овечкина, В. Гендрякова, Е. Дороша. Такие произведения, как роман Д. Граина «Искатели» (1954), знаменовали новый нравственно-психологический подход к изображению «человека на производстве». «Судьбой человека» (1957) М. Шолохова, повестями Ю. Бопдарева («Батальоны просят огня», 1957; «Последние залпы», 1959) и Г. Бакланова («Южнее главного удара», 1958; «Пядь земли», 1959) началась новая волна произведений о Великой Отечественной войне, которую отличает анализ сложных психологических ситуаций рядового участника военных событий, решительный отказ от идеализации и патетики, внимание к проблеме нравственного выбора и личной ответственности. Бурно развивается поэзия. В нее приходят новые характерные индивидуальности — А. Вознесенский, Е. Евтушенко и др. Всеобщее внимание привлекает к себе повесть в стихах Я. Смелякова «Строгая любовь» (1956), публикуются главы из поэмы А. Твардовского «За далью — даль». Новую фазу развития переживает вся многонациональная советская литература, что нашло отражение в таком, например, факте, как международное признание повести Ч. Айтматова «Джамиля» (1958).

Обратившись к любой из литератур других европейских социалистических стран, мы могли бы назвать целый ряд художественно значительных произведений, созданных в конце 50-х — 60-е годы, в которых в той или иной степени проявились сходные тенденции: отчетливая направленность на более глубокое постижение действительности и человека, внимание к сложным и нерешенным проблемам жизни, на детальный анализ духовного мира нашего современни-

ка. Одновременно неизмеримо расширяется диапазон художественных исканий и само отношение к проблеме новаторства. Изменяется представление о традициях литературного прошлого, которые наследует современная социалистическая литература. Так, если в конце 40-х — начале 50-х годов преобладала однозначно отрицательная оценка авангардистских течений и возможностей использовать их художественные открытия, то теперь положение меняется: опыт этих течений становится предметом пристального внимания литературоведческой науки и интереса писателей, особенно молодого поколения. Снятие «табу» с авангардистских традиций способствовало обогащению художественной палитры, прежде всего в поэзии и драме. Был восстановлен в правах «художественный эксперимент». Шире и многообразнее стали контакты с современной западной культурой, что также дало творческому поиску некоторые новые позитивные импульсы.

Плодотворный процесс общего движения художественной культуры к качественно новому уровню был, однако, осложнен разного рода негативными тенденциями. Имевшие место в ряде стран попытки ревизии социалистического пути развития общества проявились и в области литературы в виде огульного отрицания всего позитивного опыта послевоенного развития социалистических литератур. Ревизионистская критика стремилась использовать во внелитературных антисоциалистических целях объективные трудности развития художественного творчества.

Острые дискуссии шли в особенности вокруг проблематики преемственности социалистической литературы, диалектики соотношения настоящего с недавним прошлым. Деформации и догматические перегибы, допущенные в 50-е годы, проявления схематизма и стереотипности в художественных решениях, присущие литературе того периода, были использованы ревизионистскими критиками как предлог для полного отрицания позитивного смысла перестройки литературы на новой социалистической основе. Сказывалось и определенное, унаследованное от предшествующих лет, отставание «теоретического самосознания», методологического мышления от потребностей живого литературного процесса. «Отсутствие продуманной обобщающей концепции метода (социалистического реализма) несомненно способствовало росту негативных тенденций второй половины 60-х годов»¹, — пишет, например, в этой связи о литературе Чехословакии словацкий исследователь С. Шматлак. В критике Венгрии, Польши, Румынии, Югославии, в 60-е годы — Че-

хословакии подчас выдвигались концепции, порывавшие с традициями социалистической литературы, пропагандировались всевозможные виды современного модернизма и авангардизма, за образец для социалистической литературы выдавалось творчество Ф. Кафки и французский «новый роман», абсурдная драма, а то и приемы буржуазной «массовой культуры».

В этой обстановке ряд писателей под влиянием буржуазных философских, этических и эстетических теорий обнаружили тяготение к гуманизму абстрактно-пассивного толка, подменяя конкретно-историческое рассмотрение явления действительности постановкой абстрактно понимаемых «вечных», «надклассовых» проблем совести и разума, свободы личности, власти «вообще». Под воздействием экзистенциалистской философии автоматически переносилась на условия социалистического общества проблема «отчуждения» личности. Литература такого типа по существу стремилась не к отображению и анализу жизненных явлений, а к философской и политической дискуссии с социализмом в связи с постановкой вопроса о «человеке вообще» на произвольно взятом (историческом или вовсе абстрактном) материале.

Получили распространение искаженные представления о художественном прогрессе, который подчас попросту отождествлялся только с авангардистскими новациями, тогда как реалистическому искусству — вопреки очевидным фактам — некоторые авторы вообще отказывали в способности к развитию, трактуя его как безнадежно «традиционное» и устаревшее. Подобные взгляды активно провозглашались, например, в югославской и румынской критике. Примером может служить и критика Чехословакии второй половины 60-х годов, в которой широкое распространение получили разного рода немарксистские, экзистенциалистские, структуралистские и т. п. концепции литературы. Можно с отчетливостью проследить, как в обстановке нарастающего общественно-политического кризиса под прикрытием громких фраз о свободе творчества развертывалась атака на основополагающие принципы социалистического искусства. Поначалу был выдвинут тезис о том, что в формировании социалистического реализма в чешской литературе равно определяющую роль играли как пролетарское течение, так и авангардизм. Однако от «реабилитации» авангардизма вскоре был сделан переход к его абсолютизации, что сопровождалось зачеркиванием художественного вклада не принадлежавших к нему писателей и отказом от

понятия «социалистический реализм» вообще. И если, например, авторитет В. Незвала поначалу использовался чешскими апологетами авангардизма для «побития» своих оппонентов, то со временем наиболее рьяные из них объявили поэта слишком идейным, следовательно, недостаточно авангардным и стали упрекать его за измену «художественной революции».

Однако отказ от позиций, завоеванных социалистической литературой, не принес каких-либо художественных открытий. С сегодняшней временной дистанции это можно с полным основанием сказать о литературе как Чехословакии, так и других стран, где аналогичные тенденции имели место. «На базе критики социалистического реализма,— писал в этой связи польский журнал «Nowe Drogi»,— не родились ни польский авангардизм второй половины XX века, ни серьезные попытки перенести на нашу почву экзистенциализм, мода на который тем временем прошла».²

В ходе напряженной борьбы разнородных тенденций, которая была характерна для ряда литератур в 60-е годы, очевидная победа, прежде всего, разумеется, в области самой художественной практики, оказалась за искусством, руководствующимся не субъективистским произволом либо жесткими модернистскими канонами формы, а стремящимся к глубокому постижению объективных закономерностей действительности, включая внутренний мир человека. Многие видные современные критики высказались за то, что исход борьбы был в пользу реализма.

Так, известный венгерский исследователь М. Белади по отношению к 60-м годам констатировал: «Битву за прозу выиграл реализм: литература вновь обрела проблемный характер или, говоря более отвлеченно, восстановила свою оптологическую роль. Это произошло по зову и велению времени»³. Словацкий ученый Б. Труглярж заметил, что в 70-е годы чехословацкая проза «возвратилась к проблематике социалистического реализма и на основе его принципов добивается все новых художественных достижений, обогащая ее как целое»⁴. Об усилении реалистических тенденций пишут и югославские литераторы. Такой авторитетный писатель, как И. Андрич, в начале 70-х годов заявил: «Сейчас в югославских литературах действительно преобладает реализм. Надо было преодолеть многие заблуждения, чтобы убедиться, что это единственный путь установления контакта с читателем»⁵. Речь шла, однако, не о простом возвращении к традициям реалистического

искусства прошлого, а о их подлинно творческом развитии и новаторском обогащении — ради адекватного отражения новой действительности с позиций современного социалистического мировоззрения.

С точки зрения художественного прогресса и в 60-е годы наибольший вклад в литературу внесли произведения социалистического реализма, в художественной структуре которых широко используются подчиненные идейно-содержательному началу разнообразные способы постижения и отражения действительности и человека: углубленный психологизм, внутренний монолог, свобода в обращении с романским временем, обращение к документу, к философской эссенстике. Достаточно вспомнить, если мы обратимся к польской литературе, «Хвалу и славу» Я. Иванкевича, «Бронзовые врата» Т. Брезы, прозу Е. Путрамента. На рубеже 50-х и 60-х годов возникла трилогия о Словацком национальном восстании «Поколение» В. Минача, романы «Лелейская гора» и «Облава» М. Лалича, в 60-е годы увидели свет эпопея «Знамена» М. Крлежаки, романы «Доверие» А. Зегерс, «Оле Бишкоп» Э. Штриттматтера, «Актовый зал» Г. Канта и многие другие.

Подчеркивая несомненные творческие достижения социалистических литератур в 60-е годы, следует вместе с тем иметь в виду, что само их развитие в это время отмечено сложным переплетением различных тенденций — новых, вызревающих, трансформирующихся или уже исчерпавших свое содержание и функциональную значимость. Необходимость художественной дифференциации, объективно отвечающая динамике растущего многообразия социалистических литератур, прокладывала себе дорогу сквозь пеструю смесь как перспективных, объективно закономерных, так и случайных, а нередко и несовместимых с природой этих литератур явлений.

Сложный глубинный процесс художественного обновления, постепенно развернувшийся в социалистических литературах примерно со второй половины 50-х годов и продолженный в 60-е годы, в принципе позволяет рассматривать весь этот период как начало нового современного этапа в развитии данных литератур. Вот почему многое, что только завязывалось, проступало, формировалось в литературном процессе тех лет, — и в частности различные поисковые и экспериментальные тенденции, — поддается объективной оценке только с учетом их дальнейшего развития (или отмирания) в 70-е годы.

Новые черты литературы 70-х годов, на наш взгляд, наиболее отчетливо проявились в прозе, и главным образом в романе — жанре, с наибольшей полнотой отражающем движение общества и движение литературы. Это не означает, что в других родах литературы не было значительных достижений. Но именно в прозаических жанрах наиболее очевидно проявилась главная тенденция литературного процесса 70-х годов — укрепление позиций социалистического реализма, связанное как с новым этапом общественного развития социалистических стран, с эволюцией общественного самосознания, так и с необычайным расширением возможностей художественного изображения жизни.

70-е годы принесли новое усиление общественно-социальной проблематики в романе, но при полном сохранении внимания к индивидуальной человеческой личности, присущего лучшим произведениям конца 50—60-х годов. Личность по-прежнему остается в центре произведения, но писатели все настойчивее стремятся раскрыть ее многообразные связи со средой, проследить и проанализировать в прошлом социально-психологические корни современных характеров и типов поведения людей.

В современном романе социалистических стран отчетливо выражено стремление к масштабному философскому и историческому осмыслению изображаемых событий и героев. Яркий пример — роман Ч. Айтматова «Буранный полустанок», вызвавший в социалистических странах широчайший резонанс. Писатель изображает прошлое как предысторию настоящего и настоящее как звено в цепи непрерывного исторического развития. Подчеркнутый *историзм* — показатель растущей зрелости современной прозы.

Новая глубина осмысления событий, общественных отношений, человеческих характеров и поступков отличает произведения 70-х годов о второй мировой войне, о фашизме и антифашизме. О второй мировой войне и ее участниках в новом ключе повествуют такие произведения, как «Берег» Ю. Бондарева, «В августе сорок четвертого» В. Богомолова, «Навеки — девятнадцатилетние» Г. Бакланова, «Сашка» В. Кондратьева. «Немецким романом воспитания» назвал Г. Капт свою книгу «Остановка в пути», «романом воспитания» можно назвать и роман «Образы детства» К. Вольф. Очень разный исторический опыт, актуализировавший в романах 70-х годов писателей СССР и ГДР о второй мировой войне, о фашизме и борьбе с ним, приводит к однозначным выводам о личной ответственности каждого человека за судь-

бы не только его собственной страны, но и всего мира, ответственности, от которой не может освободить ни молодость, ни какие-либо другие объективные причины. При этом книги обращены к сегодняшнему молодому человеку, которому писатели стремятся приблизить этот опыт не только рационально, но и эмоционально.

Трагедия войны, конфронтация ее разрушительной стихии и созидательного человеческого труда с большой художественной силой изображена в трилогии словацкого писателя В. Шикулы «Мастера», предвоенным и военным годам посвящены первые два тома романного цикла «Избранники» польского писателя Е. Путьраменты, дающие интересный новый срез ближайшей предыстории народной Польши. Можно назвать и многие другие произведения из разных литератур, в которых изображение событий периода войны становится частью более масштабного художественного исследования современной истории, процесса рождения нового общественного сознания.

В ряде литератур наметился новый, гораздо более объективный, чем в 60-е годы, подход к изображению первых послевоенных лет, к трудностям и конфликтам этого этапа. В качестве примера можно назвать роман чешского писателя К. Мисаржа «Периферия», румынского писателя А. Ивасюка «Половодье», венгерского писателя И. Добози «Без власти» и др. Стремление глубоко осмыслить судьбы своего народа в XX в., закономерность утверждения социалистического строя определяет особенности проблематики и жанровой структуры таких крупноформатных произведений, как «Военное счастье» М. Лалича или «Время смерти» Д. Чосича.

Масштабность взгляда на историю своей страны в сочетании с пристальным вниманием к внутреннему миру героев отличает новую волну исторической прозы, которая в ряде литератур 70-х годов, например в чешской, в определенный момент оказывается на переднем крае литературного процесса. Вместе с тем в последние годы возникает все больше произведений, в центре которых — острые проблемы современной жизни, произведений, пронизанных искренней заботой о нравственном здоровье современного человека, о духовном совершенствовании члена социалистического общества. Высокий этический и философский потенциал присущ, например, так называемой деревенской прозе в ряде социалистических литератур. Назовем имена широко известных советских писателей: В. Шукшина, Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова или имя

также получившего международное признание болгарского прозаика Й. Радичкова, польского писателя Ю. Кавальца и т. д.

Схематические произведения начала 50-х годов надолго скомпрометировали понятие «производственный роман». Очевидно, однако, что реалистическая литература сегодняшнего дня, роман эпохи НТР не может обойтись без изображения «человека на производстве», человека в производственном коллективе, с типичными для него нравственно-психологическими коллизиями. В прозе 70-х годов, показывая человека в сфере производства, писатели, как правило, стремятся вовсе не к решению производственных проблем или внешней фиксации борьбы «новаторов» с «консерваторами», а к углубленному анализу связанных с отношениями на производстве психологических состояний героев, их духовного и эмоционального облика.

Литература 70-х годов отвечает растущей общественной потребности в анализе и осмыслении непрерывно умножающихся новых пластов социального бытия. Ведь борьба за построение развитого социалистического общества порождает целый ряд новых конфликтов экономического, социального и морального планов. В ходе этой борьбы «появляются противоречия между объективными и субъективными факторами, между желанием и реальными возможностями, между планомерностью и элементами стихийности, между новыми, подчас неожиданно возникающими и быстро возрастающими общественными и индивидуальными потребностями и организацией их удовлетворения»⁶ и т. д.

Этим объясняется, в частности, усиление критического начала в современной прозе. Венгерские исследователи, например, считают критический пафос неотъемлемой чертой социалистической литературы. «Критический характер,— пишут они,— не просто дозволенная социалистическому реализму наших дней возможность, а один из важнейших признаков, вытекающих из его классового характера и партийности»⁷.

Предметом острого критического анализа являются, в частности, новые модификации мещанского потребительского сознания. Многие произведения направлены против современного мещанства, но также и против усиления технократических тенденций, эгоизма и равнодушия, обеднения эмоциональной и духовной сфер личности. Ратуя за воспитание гармонического, духовно богатого человека социалистического общества, писатели с большой энергией выступают против всего, что этому мешает.

Разумеется, развитие прозы социалистических стран и в последнее десятилетие не было прямолинейным и бесконфликтным. В отдельных литературах продолжали существовать формалистические тенденции, появлялись произведения абстрактно-моралистического толка и т. п. Но в целом проза 70-х годов ознаменовалась яркими художественными достижениями, возникшими на пути новаторского освоения действительности средствами литературы, стоящей на позициях социализма, социалистического гуманизма.

Укрепление социалистического реализма в 70-е годы происходит на новом современном уровне, ради решения новых творческих задач, с учетом тех тупиков, в которые заводили как поверхностное следование и подражание традиционным реалистическим образцам, так и отказ от великих реалистических традиций во имя модернистского изобретательства. Наряду с углублением и дальнейшим развитием испытанного и важнейшего принципа реалистического обобщения «в формах самой жизни» в 70-е годы во многих литературах возрастает роль условно-метафорических форм типизации и «литературы документа» (а также стилизации под документ), идут активные поиски новых емких жанровых образований.

Проза последнего десятилетия в литературах европейских социалистических стран наглядно демонстрирует безграничные возможности современного искусства социалистического реализма как в проблемно-тематическом отношении, так и в области художественной формы.

50-е годы (особенно их первая половина) остались в истории этих литератур как время размаха эпики, создания широких социальных полотен, изображения массовых народных движений, жизни больших заводских коллективов и т. д. Идеалом романа в тогдашней критике считался роман-эпопея с острым социально-политическим конфликтом, множеством действующих лиц, представляющих различные слои общества, и активным положительным героем. В ряде рассматриваемых литератур в 60-е годы крупноформатный роман был потеснен малыми жанрами. В то же время претерпел изменения сам характер романа и его персонажей. Популярным стал герой одинокий, рефлектирующий, сомневающийся. Широкое распространение получил принцип композиции по типу монтажа, свободное обращение с романским временем, введение в текст многочисленных авторских отступлений.

Что же касается прозы 70-х годов, то было бы затруднительно определить тот тип романа, которому писатели

и критика отдавали бы явное предпочтение. Известное возрождение по-новому переосмысленных жанровых форм «традиционного» реалистического романа у одних авторов соседствует с обращением других, напротив, к формам подчеркнуто условным, параболическим, к современной притче. Действие в романе может развиваться в строго хронологической последовательности, а может легко перемещаться во времени и пространстве. Весьма популярно введение в художественную ткань произведений документального материала, а также отступлений разного рода. Отчетливо просматривается возрастание роли рассказчика, тем или иным способом выявляющего свою оценку описываемых явлений — будь то в форме размышлений над событиями и лирических отступлений, будь то в форме особой эмоциональной окрашенности авторской речи. В литературе в целом господствует принцип многообразия, принцип эстетической широты, свободы использования самых разнообразных художественных средств и приемов.

Творческий опыт социалистических литератур последнего двадцатилетия дает богатую пищу для теории социалистического реализма. Ведь эта теория возникла как ответ на вопросы, поставленные развитием искусства, развитием самой литературы. И сегодня проблемы социалистического реализма не являются проблемами чисто теоретическими. Современная интернациональная художественная практика стимулировала все возрастающий интерес в эстетике и литературоведении социалистических стран к истории и теории социалистического реализма. В 70-е годы были сделаны важные обобщения свершений социалистической литературы, сделан шаг вперед в разработке программы дальнейшего развития социалистического искусства.

В самом деле, богатая позитивным содержанием, но в то же время и неоднозначная, противоречивая, далеко еще «не законченная» картина литературного движения 60—70-х годов заведомо не могла быть удовлетворительно объяснена с позиций нормативных представлений о социалистическом реализме, существовавших в 50-е годы. Тем более не способствовали прояснению ситуации ревизионистские тенденции к пересмотру основополагающих принципов марксистской эстетики, характерные для определенной части критики 60-х годов, которые вели к отказу от социалистической перспективы литературного развития вообще. Отрицание концепции социалистического реализма на деле оборачива-

лось идейной всеядностью, модернистским террором, национально-эгоцентрическими тенденциями.

Необходим был принципиальный методологический сдвиг в самой трактовке социалистического реализма, отвечающий действительному состоянию художественного творчества в странах победившего социализма. Такой сдвиг в сфере теоретического самосознания социалистической литературы был осуществлен в 70-е годы коллективными интернациональными усилиями критиков и литературоведов-марксистов, прежде всего Советского Союза, ГДР, Венгрии, Чехословакии, Болгарии. От абстрактно-схоластического рассмотрения проблематики социалистического реализма, от «изоляционистской», пользуясь выражением Л. Г. Якименко⁸, трактовки таких его важнейших неотъемлемых категорий, как партийность, народность, правдивость, историзм и т. д., был совершен поворот к системному, комплексному, конкретно-историческому пониманию социалистического реализма. Динамика его обогащения и развития в разных национальных литературах, проблематика его взаимоотношений с другими художественными методами и течениями до сих пор остается предметом дискуссий в среде литературоведов и критиков-марксистов, что, впрочем, вполне естественно. Но, как становится все более очевидно, корни многих разногласий уходят в трактовку самого генезиса и формирования социалистического реализма как особой идейно-эстетической системы.

Известно, что каждое новое литературное направление, каждая утверждающаяся система, стремясь к быстрейшему самоопределению, на первых порах с особой остротой подчеркивает моменты «отталкивания» от всего, что ей предшествует и ее окружает. Подлинный же расцвет системы сопровождается ее внутренней дифференциацией, выявлением новых потенциальных составляющих. Всякое искусственное затормаживание этого процесса чревато опасностью застоя и срывов. Примеры тому можно найти и в истории литературы, с подобными ситуациями сталкивалось и развитие социалистического искусства. Представляющий собой единую теоретическую концепцию разных национальных социалистических литератур, социалистический реализм по самой своей синтезирующей сущности не может быть ограничен раз и навсегда ни жестко определенными проблемно-тематическими рамками (ибо проблематика литературы не может не изменяться вместе с изменением жизни), ни однажды выработанным набором форм и средств художественного обобщения. Постоянно проверяемое практикой,

соотнесением с действительностью, диалектическое единство социалистической идейности и художественного многообразия — такой представляется сегодня наиболее перспективная трактовка социалистического реализма.

«Социалистическое искусство,— пишет Д. Ф. Марков, много сделавший в 70-е годы для утверждения нового понимания метода социалистического реализма,— опирается на весь прогрессивный художественный опыт прошлого. И так как в прошлом именно реализм принес наибольшие завоевания, он закономерно становится центром нового искусства, остается и в его названии. Но это уже новый реализм, развившийся на широкой основе социалистического гуманизма и включающий в свои границы самые различные формы художественного обобщения, способные передать правду жизни»⁹.

В своих главных чертах концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы отвечает духу наследия выдающихся представителей социалистического искусства разных стран и критиков-марксистов прошлого (А. Луначарский, Б. Вацлавек, К. Конрад, И. Фик и др.), рассматривавших социалистический реализм как широкое и динамичное идейно-художественное течение, опирающееся на принципы марксистской эстетики и открытое для безграничного развития и обогащения.

Такое понимание социалистического реализма противостоит не только догматическому его толкованию, которое существовало в 50-е годы, но и ревизионистскому размыванию идейно-художественных принципов социалистического искусства, его «берегов». В современных суждениях марксистских критиков содержится, в частности, объективная оценка авангардистских течений, включающая в себя как признание определенного вклада ряда прошедших через авангардизм крупных художников в социалистическое искусство, так и сознание идеалистической сущности авангардистских эстетических концепций и их принципиальную критику. Показательна, например, позиция Т. Павлова, крупнейшего болгарского теоретика социалистического искусства, давнего и непримиримого противника модернизма, который в 1973 г. писал, что «безбрежный реализм» — смерть для любого подлинного искусства, в то же время признавая, что социалистический реализм, не меняя своей сущности, способен обогащаться за счет творчества художников, пришедших к нему из других литературных течений: «Социалистический реализм после включения в него других литературных потоков стал более полноводным, но

сохранил свою сущность, хотя и до сих пор продолжает ассимилировать наиболее яркие, ценные моменты прогрессивной романтики, символики, импресси, экспресси и даже гротеска»¹⁰.

В современной критике растет внимание и к опыту движения к социалистическому реализму писателей общедемократических взглядов, развивавших в XX в. традиции критического реализма. По-новому прочитываются некоторые противоречивые по своим взглядам классики реализма XIX в. (Достоевский и др.), а также писатели-романтики, в творчестве которых обнаруживаются плодотворные импульсы для современного поиска.

Отвергая самоцельный формальный эксперимент и авангардистские стилевые приемы в качестве единственно современных, делая акцент на содержательной стороне произведений, марксистская критика 70-х годов вместе с тем решительно настаивает на высоких эстетических критериях в подходе к искусству социалистического реализма. Так, чешский критик В. Достал, анализируя пути развития социалистического реализма в чешской литературе и стремясь извлечь опыт не только из успехов, но и из допущенных на этом пути ошибок, писал: «...необходимо оберегать нашу программу от вульгаризации и не допускать, чтобы именем социалистического реализма вновь освящали безвкусицу, чтобы его именем защищалось от критики посредственное, низкопробное и совершенно негодное псевдоискусство»¹¹.

Современная теория социалистического реализма в полной мере учитывает предшествующий опыт со всеми его достижениями и просчетами. В этом смысле сохраняет свою силу суждение о социалистическом реализме В. Минача, высказанное им еще в 60-е годы. «Ошибки и уклоны,— говорил он,— не уничтожили эстетику социалистического реализма, а только очистили ее. Все разговоры о последнем потрясении, о гибели социалистического реализма были прозрачно-злорадными и в высшей степени глупыми. Сегодня у нас больше опыта и твердости во взглядах (хотя иногда и кажется иначе), чем было десять лет назад: никакой опыт так не укрепляет, как испытанный на собственной шкуре. И именно этот опыт избавляет нас от страха за судьбы нашей новой литературы; хотя мы не излучаем пламенный оптимизм, но чувствуем хорошую, твердую почву под ногами. Ибо время работает на будущее. В нашем случае — на социалистический реализм»¹².

Когда критики-марксисты выступают сегодня за многообразие социалистического искусства, они имеют в виду не существование различных по своей идеологической окраске течений, которое было характерно для периода борьбы за построение основ социализма, а многообразие единой по своей мировоззренческой сущности литературы, основанное, как об этом пишет, например, Ю. Кузьменко, «на богатстве социалистической действительности, так же как и на богатстве форм ее эстетического отображения»¹³. И на современном этапе не вся литература, создающаяся в социалистических странах, может быть отнесена к социалистическому реализму. В некоторых литературах существуют, например, писатели католической ориентации, некоторые писатели придерживаются концепций идеалистической эстетики. Наряду с реалистической литературой в отдельных странах продолжают существовать модернистские тенденции и группировки. Наша задача состоит в том, чтобы рассматривать реальный литературный процесс без упрощений, без затушевывания существующих противоречий и трудностей. Но при всем том надо различать доминирующие тенденции, отчетливо видеть общую направленность развития литератур социалистических стран в сторону расширения и укрепления многообразного искусства социалистического реализма.

В современной критике и литературоведении значительно усилилось внимание к проблемам интенсификации взаимодействия и взаимообогащения социалистических литератур. Изучению этих процессов внутри советской многонациональной литературы способствовало издание фундаментального труда «История советской многонациональной литературы» в 6-ти томах. Вместе с тем новые достижения разных национальных литератур Советского Союза превращают в настоятельную необходимость учет этого многонационального опыта не только в обобщающих трудах по современному литературному процессу, но и в повседневной литературно-критической практике. Возникает все больше работ, посвященных тем или иным важным проблемам современного литературного развития, которые основываются на анализе именно многонационального материала. В качестве примера можно назвать книги А. Бочарова «Человек и война» (1-е изд.— 1973, 2-е доп. изд.— 1978) и В. Оскоцкого «Роман и история. Традиции и повторство советского исторического романа» (1980).

Постоянно растущий в социалистических странах интерес к советской литературе проявляется сегодня именно

как интерес к *многонациональной* советской литературе, к идейно-эстетическим завоеваниям разных литератур народов СССР. Широкая популярность, которой пользуется многонациональная советская литература в братских социалистических странах, объясняется масштабностью поднимаемых ею проблем, новаторскими художественными достижениями. «Какую огромную ценность,— пишет словацкий критик О. Марушьяк,— представляет для нас литовский роман, который достигает высокой синтетичности благодаря продуманной организации времени и пространства; эстонская повеллистика, необычайно остроконфликтная грузинская проза»¹⁴.

Свидетельство углубленного внимания к многонациональной советской литературе — создание учеными ГДР фундаментального труда «Многонациональная советская литература. Культурная революция, образ человека, вклад в мировую культуру» (Берлин, 1975).

В 70-е годы усилилось осознание чешско-словацкого контекста развития социалистической литературы в Чехословакии, стали появляться работы по этой тематике.

Мы вступаем в такой период, когда критике становится все труднее по достоинству оценить успехи «своей» национальной литературы, не принимая во внимание достижений братских социалистических литератур. Постепенно становится очевидна, особенно в плане теоретических обобщений, потребность выйти за рамки одной литературы, одной страны. И когда Ч. Айтматов говорит: «...надо каждую национальную литературу рассматривать в контексте всесоюзной и мировой»¹⁵, — это отражает настоятельное веление времени.

Интенсификация взаимообогащения литератур, которой отмечено последнее десятилетие, наложила свою печать и на деятельность современной критики. Все чаще происходит объединение усилий ученых ряда социалистических стран для решения актуальных вопросов литературоведения и эстетики, как, например; в многостороннем труде, посвященном проблеме революционных традиций социалистической литературы¹⁶. Работы подобного типа предпринимаются и в других социалистических странах, например в ГДР, Венгрии, Чехословакии. Восприятие отдельной национальной социалистической литературы как звена в общей системе литератур социалистических стран становится все более распространенным методологическим принципом при анализе проблематики литературного процесса и особенностей социалистического реализма. В ряду работ этого типа — и место настоящего труда.

Примечания

- ¹ Шматлак С. На пути к обновлению.— В кн.: Литература исторического оптимизма. М., 1977, с. 323.
- ² Nowe Drogi, 1974, N 6.
- ³ Пути художественного прогресса: литературно-художественная критика в ВНР. М., 1978, с. 385.
- ⁴ Truhlář B. Próza socialistického realizmu. 1945—1980. Bratislava, 1983, s. 126.
- ⁵ См.: Книжевне повие, Београд, 1972, 1.12.
- ⁶ Федосеев П. Н. Марксистско-ленинская философия на современном этапе. М., 1974, с. 84.
- ⁷ Társadalmi Szemle, 1980, N 3, s. 99.
- ⁸ Социалистический реализм сегодня. М., 1977, с. 30.
- ⁹ Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, с. 281.
- ¹⁰ Единство и многообразие: Литературно-художественная критика в НРБ. М., 1979, с. 21.
- ¹¹ Современная литературная критика европейских социалистических стран. М., 1975, вып. 1, с. 296.
- ¹² Mináč V. Čas a knihy. Bratislava, 1962, s. 109.
- ¹³ Вopr. лит., 1977, № 4, с. 37.
- ¹⁴ Slovenské pohľady, 1931, N 4, s. 4.
- ¹⁵ Лит. газ., 1981, 1 янв.
- ¹⁶ Литературная критика европейских социалистических стран. М., 1978. Вып. 2. Революционные традиции социалистической литературы.



А. Г. Бочаров

Художественный поиск советской многонациональной литературы

В последние годы у нас много и темпераментно пишут о богатстве художественных форм внутри единого метода социалистического реализма. Много потому, что сложна, при всей своей очевидности, сама проблема. Темпераментно же потому, что все еще сильны поползновения огородить метод совокупностью каких-то твердо установленных художественных норм, условий, приемов, пусть даже столь широких, как «в формах самой жизни».

На пути познания реального жанрового, тематического, стилевого многообразия уже многое сделано. Бесспорным почитается признание широты художественных возможностей и многообразия советского искусства, широты, противостоящей всякому «декретированию», схематизации, обрубаию «беззаконных» ветвей, противопоставлению одного

способа другим в качестве единственно плодотворного; мы теперь смотрим на литературу широко и мудро, признав метод социалистического реализма исторически открытой эстетической системой правдивого изображения жизни. Стало общепризнанной истиной, что каждый художник обладает своей индивидуальной манерой, и чем более она самобытна, неповторима — в пределах общего метода, — тем лучше. Все согласны с тем, что существует национальная специфика каждой литературы, а некоторые даже полагают, что только через максимальное развитие национальной специфики лежит путь к будущему в единой советской литературе.

Многонациональный характер нашей литературы придает ее художественным поискам особенно широкую амплитуду. С одной стороны, он способствует расширению, утверждению завоеваний современной русской прозы, опирающейся на неисчерпаемые богатства классического русского реализма XIX в. С другой — рождает удивительную многокрасочность за счет художественных богатств, открываемых братскими литературами и входящих в общесоюзный обиход. Так, наиболее плодотворными для 70-х годов оказались русская лирическая деревенская проза, литовский психологический роман, эстонская проникновенно-философская повесть. Именно они дали не просто отдельные удачные произведения, а создавали в каждом случае определенный массив, определенное направление, характеризующееся совокупными идейно-эстетическими принципами.

Тенденции, свидетельствующие о непрестанном энергичном развитии прозы, обнаруживаются в самых разных «срезах» литературного процесса. Исследователи, занимающиеся изучением стиля, видят в 70-е годы заметную трансформацию основных стилевых направлений, в частности уход от «авторитетного» стиля в пользу внутреннего монолога и различных форм несобственно прямой речи. Те, кто исследует нравственно-философскую проблематику литературы, обнаруживают накопление, освоение новых проблем, связанных с кристаллизацией концепции личности, действием НТР и т. д. Третьи, увлеченные жанровыми формами, усматривают несомненное обогащение жанровой палитры за счет сказа, мифа, детектива. Четвертые легко обнаруживают новые качества литературного героя, связанные прежде всего с изображением (или самораскрытием) его в процессе трудных поисков истины. Пятые прослеживают несомненные сдвиги в языково-стилистической структуре современной прозы. И так далее.

Все эти изменения могут побудить к детальному рассмотрению процессов внутри каждой из этих систем — стиля, жанра, героя, языка, проблематики. Но в действительности все эти процессы свершаются если не всегда слитно, то во всяком случае одновременно, и совокупность изменений в разных «срезах» не поддается какому-либо одному принципу рассечения или организации всего литературного материала. Живой, динамичный, творческий характер развития современной советской прозы находит свое отражение не только в освоении новых жизненных сфер, новой проблематики, новых героев, но и в интенсивном художественном поиске новых выразительных возможностей, обеспечивающих полноценное художественное воссоздание действительности.

Среди многообразных процессов, связанных с развитием прозы в 70-е годы, следует, очевидно, в первую очередь отметить дальнейшее развитие эпического начала, попытки создать эпос современности. Завершена тетралогия Ф. Абрамова «Братья и сестры» (1958—1978), в которой предстала жизнь деревни Пекашино и стоящей в центре повествования семьи Пряслиных с военных лет по наше время. Появилась трилогия литовского прозаика В. Бубниса «Цветение несеяной ржи» (1972—1977), состоящая из трех суверенных романов, не связанных единством действия и действующих лиц, но всякий раз ограниченных рамками жизни всего одной семьи: «Жаждающая земля» (1972) — о драматических событиях в литовской хуторской деревне первых послевоенных лет; «Три дня в августе» (1974) — о современной размывающейся, истончающейся деревне; «Цветение несеяной ржи» — о судьбе современных горожан первого поколения. Опубликованы три книги (из предполагаемых четырех) романа А. Ананьева «Годы без войны» (1975, 1978, 1981), воссоздающие широкую панораму жизни советского общества в столице и провинции середины 60-х годов.

Как видим, попытки весьма разные, но отмеченные двумя общими тенденциями. Первая из них — понять, уловить движение общества и отдельных людей во времени: с военных лет у Ф. Абрамова, с первых послевоенных у В. Бубниса, в непрестанной памяти героев А. Ананьева о военном рубеже, что нашло свое отражение уже в самом названии романа. Вторую же можно определить так: стремление создать эпос за счет повседневной жизни простых людей, не прибегая к воспроизведению крупных, исторически значительных событий и не поддаваясь искушению непременно забираться в «верхние этажи» общественного здания.

При всем том, что названные романные циклы неравноценны по своим эстетическим достоинствам и каждому из них присущи определенные слабости, в них отразился существенный опыт всей литературы 70-х годов, и прежде всего интерес к процессу исторической жизни народа и решительная демократизация героя. Судьбой глубинного народного героя поверяется ход истории, интересами отдельной личности измеряется мера общественного прогресса. Социалистический образ жизни понимается не как венец, завершение, а как этап в развитии, становлении коммунистического общества. И такое восприятие социалистического образа жизни как этапа, а не как конечного осуществления человеческих исканий, определяет многие идейно-эстетические тенденции сегодняшней литературы. Писатели исходят из обширной исторической перспективы, из динамики вечных ценностей, стремятся обнаружить в сегодняшней действительности проблемы, которые подлежат дальнейшему развитию или, наоборот, пригашают энергию роста.

В этом свете становится понятным «феномен» Чешкова, героя пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» (1972). Безусловно, для пользы дела, для эффективной производительной работы нам необходимо осуществляемое Чешковым четкое, основанное на строжайшей дисциплине выполнение своих служебных обязанностей. Но ведь не в одной только работе осуществляется идеал гармонично развитого человека, и не только производственной дисциплиной исчерпываются наши гуманистические требования к человеческой личности. Эпоха НТР выдвигает потребность и в творческом начале, и в чувстве коллективизма, и в других человеческих качествах, оставленных Чешковым в небрежении. Да и, кроме того, практические потребности сегодняшнего производства могут в каких-то звеньях не совпадать с конечными задачами формирования нравственной коммунистической личности.

Такой общий не сводимый только к прагматическим потребностям взгляд на тенденции развития человеческой личности и всего общества сказался на интересе ко многим общим «вечным» истинам человеческого бытия в так называемой деревенской прозе 70-х годов. Нравственные оценки фактов развивающейся действительности в «деревенской» прозе («Прощание с Матерой» (1976) В. Распутина, «Царь-рыба» (1976) В. Астафьева) — одно из отражений того, что волнует сегодня нашу литературу в постижении развитого социализма как звена в истории человечества.

В 70-е годы не только в литературе, но и во всех гуманитарных науках происходила кристаллизация новой концепции личности, вызвавшая интерес ко всему комплексу вопросов, связанных с человеческим бытием: свобода и ответственность личности, неотторжимая связь его прошлого и будущего, многосложность идейных, нравственных, психологических, физиологических мотивов, определяющих его поведение. Все углубляется наше понимание человека, его общественно-социальных параметров и его биологических, психологических, генетических предрасположенностей, соответственно все более многообразной становится художественная правда.

Заметно возрос интерес к сложным, противоречивым человеческим характерам: И это не «усталость» от положительных героев, не размешивание черных красок, а проявление все той же логики: коль скоро мы берем социалистический образ жизни не просто в его глобальном превосходстве над капиталистическим укладом, а с пониманием его как этапа — со своими проблемами, со своими противоречиями, со своими пока не решенными проблемами, — то мы начинаем уже вглядываться в сложность человеческого характера, в соответствие сегодняшнего человека нашим идеальным представлениям о людях коммунистического общества. Отсюда идет в нашей прозе углубленный психологизм, интерес к преодолению человеком внутренних противоречий — и, соответственно, развитие таких форм, как внутренний монолог, смещение видимого и воображенного, чувствуемого и вспоминаемого.

Наиболее заметные завоевания литературы последнего времени как раз находятся в сфере художественного познания духовного мира человека. Литература стала пристальнее вглядываться в многообразные глубинные стимулы поведения человека, исходить из более развернутых параметров личности, из более общей постановки вопроса о цели и смысле человеческого бытия. Этот общий характер поисков, общий пафос литературы последних лет воплощается во многих конкретных эстетических закономерностях. Назову некоторые из них.

Несомненно возросло число произведений «о себе самом»: «Страстная площадь» Н. Евдокимова (1977), «Бессонница» А. Крона (1977), «Тяжелый песок» А. Рыбакова (1978), «Рассказы от первого лица» С. Залыгина и т. д. Но просто отметить популярность повествования от первого лица — по сути дела, еще ничего не сказать. Ведь внутри этого общего типа существует множество разновидностей.

Это может быть «сторонний» наблюдатель, слышавший, лично видевший или даже принимавший участие в событиях, но выдвигающий в центр повествования другого или других. А может быть и собственно герой повествования, рассказывающий о себе, своих действиях, своих переживаниях. И наблюдатель, и герой могут то ли рассказывать, то ли описывать случившееся, делать это синхронно событиям или вспоминать спустя какое-то время. Участвуя или только свидетельствуя, повествуя о себе или о других, знакомя синхронно или воссоздавая по истечении лет, наконец излагая на бумаге или рассказывая,— все это разные подходы к изображению, разные «законы игры».

Во всем этом море разливанном современного Ich-Erzählung я хочу особо выделить исповедь. Выделить потому, что эти жанровые разновидности были ранее слабо развиты в нашей прозе. В произведениях исповедального характера рассказчик подводит итоги своей жизни: не просто рассказывает, а оценивает, не просто повествует, а извлекает урок, не гордится, а кается или оправдывается.

«Страстная площадь» (1977) Н. Евдокимова — повесть-раздумье, повесть-воспоминание, повесть-исповедь: вспоминает свою жизнь человек, шагнувший в шестой десяток лет. Вспоминает и судит с пристрастием, как обычно судят прожитое и пережитое, сделанное и несделанное люди перед смертью. Внешне заглавие повести нейтрально географическое: так называлась до переименования в Пушкинскую та площадь, где прожил большую часть своей жизни рассказчик. Но понятно, чем оно прельстило автора. В нем заложено все то, что звучит в словах Страстная неделя, страстотерпец: страдания, душевная скорбь, мучения, страсти мучеников во искупление людских грехов.

В повести перед нами сугубо бытовые факты: как складывались отношения с женой, сыном, соседями. Но на этом бытовом фоне повествователь ведет речь о нравственной требовательности — требовательности не к другим, а к себе. И эта самовзыскующая совесть, эта искренность боли и очистительного чувства вины перед людьми создает натяжение эмоциональной струны повествования. Причем перед нами не какой-то занятый рефлексивным самокопанием или зыбкий в своих нравственных устоях человек. Нет, он достойно прошел свой путь, честно выполнял свой долг — воинский, гражданский, профессиональный. И все-таки он пристрастно вглядывается в пережитое, ибо для него совесть — это не внешнее принуждение, а внутренняя боль.

Исповедальный суд человека пад самим собой — несомненно характерная черта и нашего сегодняшнего бытия, в котором такую большую роль стали играть нравственные регуляторы поведения, и нашей сегодняшней литературы. Пристрастный совестный суд героя есть путь к постижению духовности человека. Немалую роль в развитии исповедального начала сыграло упрочение внутреннего монолога в реалистической прозе. Разумеется, исповедь и внутренний монолог — понятия не идентичные. Последний является лишь одним из приемов, одним из средств. Но в современной прозе внутренний монолог оказался удачным обретением для исповедального начала: самооценки, самоосуждения, самооправдания. Внутренний монолог тем ведь и отличен от рассказа от первого лица, что он всегда диалогичен, зиждется на неприменном и непреходящем противоборстве тезиса и антитезиса, добра и зла, памяти и предощущения: уже в себе самом он таит внутреннее напряжение, которое грозит саморазрушением, будучи использовано для целей незначительных, внешних, описательных.

В романе М. Служкиса «На исходе дня» (1977) свободно и естественно перемежаются главы от автора и внутренний монолог одного из героев, юноши Ригаса, — и это как бы два взаимодействующих прожекторных луча, придающих объемность фигурам, которым угрожала опасность быть плоскостными при одном только лобовом освещении. В одной из статей М. Служкис так объяснял свой творческий принцип: «Емкость и одновременно открытость необязательно придает произведению монолог в „чистом виде“, а чаще именно сочетание характерных свойств сугубо эпической прозы с поэтикой свободного потока мыслей и ощущений, характерных для лирико-психологической манеры»¹. И вполне логично связывал он далее внутренний монолог с исповедальной интонацией ряда приметных романов последнего времени: «В моем понимании исповедальный характер произведения не обязательно означает рассказ от первого лица... Ни „Святой колодец“ (1966) Катаева, ни „Берег“ (1975) Бондарева, ни „Прощание с Матерой“ Распутина, ни „Капли дождя“ (1977) Куусберга, ни „Бессонница“ Крона... каким-то одним способом не создавались».

Те, кому знакомы эти произведения, легко поймут, что исповедальный характер в понимании Служкиса связан прежде всего с нравственным выбором героя, оценивающего, итожащего свою жизнь, а не с обязательным повествованием от первого лица. И это подтверждает мысль о тяготении современной литературы к исповедальности, на основе чего

и сформировалась жапрвая разповидность исповеди «в чистом виде»: «Страстная площадь», «Бессопница» и др. Главное функциональное значение исповеди, привлечение к ней интерес в последние годы и связанное с современным мироощущением,— это повышенная субъективность восприятия и самооценка с позиций совести, так или иначе ведающей истинные нравственные критерии вне зависимости от того, принимаются либо нарушаются они личностью.

Глубоко современна и повышенная эмоциональность, экспрессивность исповеди. Предоставляя герою большую свободу, нежели это бывает в традиционном «авторитетном» стиле, автор добивается большей экспрессии, поскольку восприятие героя может быть более избирательным, открытым, темпераментным, чем «эпическое спокойствие» автора. А особая доверительность прямого свидетельства о пережитом и пережитом отвечает нынешней тяге к подлинности. Так, внешне парадоксально, смыкаются повышенная субъективность и доверительная достоверность. Отражая усиление личностного начала в авторском и общественном самосознании, исповедь оказалась одним из таких средоточий, где тяга к документальности и достоверности взаимодействует с личностно-лирическим самораскрытием.

В числе других более или менее прочно откристиализовавшихся проявлений этого обостренного внимания к духовно-нравственному миру личности можно назвать прозу нравственного эксперимента, наиболее заметно проявившуюся в повестях В. Быкова, В. Тендрякова, Д. Гранина.

Не следует только путать дидактическую иллюстрацию нравственных постулатов и эксперимент, проводимый на глазах читателя и выходящий по своим итогам за рамки конкретной ситуации, поскольку он служит моделью общих, «типовых» принципов поведения. В повестях нравственного эксперимента существует своя художественная условность, свои средства решения художественной задачи. Иногда в их основе лежит условность ситуации, когда заданы основные параметры «модели» («Кто-то должен» (1970) и «Однофамилец» (1975) Д. Гранина), а иногда условность персонажа, который поступает по логике избранной черты или авторского замысла, а не по всей противоречивой сложности характера («Сотников» (1970) В. Быкова, «Ухабы» (1956) и «Поденка — век короткий» (1965) В. Тендрякова).

Само собой, названные прозаики в своем творчестве куда шире одного приема, но все же он для них как бы плацдарм, в котором сфокусированы и идейная направленность писателей, и главная сфера их общественных интересов,

и внутреннее напряжение, внутренняя динамика конфликтов. И у всех троих в решении заданной модели поведения главную роль играет совесть — в сущности основа всякого нравственного эксперимента.

У Гранина сталкиваются совесть и жажда успеха; писателя интересует не «звездный час» ученого, а нравственный климат науки («Повесть об одном ученом и одном императоре», 1971; «Эта странная жизнь», 1970). У Быкова часто конфликтуют совесть и тупая исполнительность, совесть и абстрактные предписания; человек проверяется на готовность следовать голосу совести и долга («Атака с ходу», 1968; «Круглянский мост», 1969). У Тендрякова же в поле зрения обычно находятся совесть и неразвитое, дремлющее сознание; поэтому он так любит обращаться к фигуре подростка, еще не определившегося духовно, еще не выработавшего устойчивые критерии («Три мешка сорной пшеницы», 1972; «Расплата», 1979).

Непременным условием нравственного эксперимента в их повестях является одномерность поведения героев: авторам более важны «модели поведения», чем глубины неповторимого характера. В основе каждой повести лежит, как правило, одна ситуация, одно событие. А Гранин к тому же любит «перевертыши», парадоксальные перевороты судьбы: рядовой инженер Кузьмин вдруг узнает, что его старая научная работа обозначила одно из ведущих направлений современной математики («Однофамилец»); своеобразно меняются по воле судьбы местами «неудачник-изобретатель и преуспевающий благополучный доцент («Кто-то должен»). Тендрякова влечет драма в душе человека, где схлестываются добро и зло («Находка», 1968; «Расплата»). Быков ставит своих героев в крайние ситуации, в которых человек должен оставаться человеком, даже если это грозит ему смертью, или пойти на предательство ради спасения своей жизни («Дожить до рассвета», 1972; «Пойти и не вернуться», 1978).

Широкое развитие получили повести «предварительных итогов», определенные по названию одноименной повести Ю. Трифонова. К ним можно отнести и повесть «Яйца покитайски» (1972) Э. Ветемаа, и роман «Закон вечности» (1978) Н. Думбадзе, и многие другие. На примере ряда романов и повестей писателей ГДР и других социалистических стран И. Бернштейн интерпретировала это как прозу «подведения итогов», ссылаясь на слова сорокалетнего героя «Актового зала» Г. Канта: «В этом возрасте еще рано подводить жизненный итог, но это уже возраст, когда следует подумать о подведении итогов»².

Впрочем, для прозы такого типа в советской литературе сюжетным толчком обычно является не возрастной рубеж, а какая-либо кризисная ситуация, заставляющая человека оценить прожитое и извлечь уроки на будущее. Моделью поведения на будущее, которую определяет для себя герой, мы и оцениваем меру его человечности, соотнося ее с гуманистической концепцией личности. Ситуация предварительных итогов предоставляет простор для самых разных этико-эстетических решений: иногда это проверка общих истин опытом конкретной судьбы, иногда наложение былых мечтаний на реальную участь, иногда соотнесение жизненных ориентиров личности с исторически состоятельными нравственными принципами.

Преодолев казавшееся незыблемым разделение всех персонажей на отрицательных и положительных, литература все смелее обращается к людям сложной судьбы, к внутренним драмам человека. И в этом отношении необычайно показательны персонажи прозы В. Шукшина, то и дело протестующие против некоей давящей силы, одолеть которую невозможно, а припнуть — душа не позволяет. Иногда такой давящей силой выступает власть вещей: герои хотят быть духовными, но погружены в мир вещей, интересов, выгод. Иногда — размеренная обыденность, иногда — городской напряженно-динамичный уклад, давящий на человека, не сумевшего к нему приспособиться, иногда — монотонность неинтересного труда, а в целом, вероятно, — неспособность или нежелание личности адаптироваться в нынешнем резко меняющемся мире. Широко понимаемая проблема адаптации и сфокусировала в себе наиболее полно общечеловеческий смысл шукшинского мироощущения. Ирония Шукшина — это не «народный смех», не проявление «народно-смеховой культуры», о чем у нас стали непомерно много писать под воздействием трудов М. Бахтина; это в большей степени горькая ирония личности, столкнувшейся с непреодолимыми обстоятельствами — будь то однообразие будней, непривычный уклад или бездуховность потребительства.

Впрочем, в шукшинских персонажах причудливо смешались реакция на современность и исконно русские черты; их поведение имеет не только социально-историческую, но и национальную прописку. Шукшин обычно не переносит людей «правильных», «здравомыслящих», но с симпатией и состраданием относится к озорничавшим — тем, чьи поступки нельзя предугадать, «расчислить», — от «беглеца» Степки из одноименного рассказа до бунтаря Степана Разина из романа «Я пришел дать вам волю» (1971).

Интерес к многообразию параметров человеческой личности и к историческому бытию нравственных ценностей вызвал интерес к философскому роману, к интеллектуализации прозы. В последние годы наши прозаики стали все интенсивнее использовать многоликие условные формы реалистического искусства, видя в них благодатные возможности для познания, художественного осмысления тех процессов действительности, которые труднее обнаруживаются в «жизнеподобных» формах реализма. Среди них на первое место вышли, пожалуй, притчевые и мифологические конструкции.

Авторская мысль может быть стремительной, торопящейся обнаружить себя, не дожидаясь, пока писатель воплотит ее в сложной образной структуре, а читатель станет ее из этой структуры вышелушивать — тогда сильнее обнаруживается тяга к притчевости, к прямому, энергичному развитию нравственного вывода. Но авторская мысль может быть, напротив, «вечной», обобщающей сумму явлений и пугдающей в особой, остраниной форме, чтобы подчеркнуть ее многозначительность, многозначность — и тогда сказывается большая тяга к мифологизму. Но в любом случае она не иллюстрируется, а постигается через конкретную, хотя не всегда реалистическую ситуацию, в которой находит свое воплощение та или иная относительно общая нравственно-философская истина.

Причин нынешней увлеченности мифологическими конструкциями много, но прежде всего она обусловлена общественной потребностью найти в бурно меняющемся мире стабильные опорные ценности, ориентиры, разобраться в характере и перспективах борьбы добра и зла, в глубинных законах духовного бытия людей. Чаще всего мифологизированное прочтение в нашей прозе опирается на прочтение реальное: обобщенный смысл обретает свою силу в связи с «землей», реальным описанием, в контексте которого он и кристаллизуется; в то же время он одухотворяет, как бы оснащает крыльями «земную массу» реального описания, провидит в быте бытие, а в факте — отблеск истины.

Миф может быть частицей, центром произведения, подпимающим произведение над повседневностью. Таков Хозяин острова — мифологически-сказочный зверек — в структуре романа В. Распутина «Прощание с Матерой». Такова картина с изображением Георгия Победоносца — «Символ прекрасный: борьба добра со злом, очень современно...» — в повести Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей» (1973). Таков миф о Лаокооне, спроецированный на подвиг

партизанского разведчика, в «Хатынской повести» (1972) А. Адамовича. Целеустремленно использует миф для прорыва к общим закономерностям бытия Ч. Айтматов. Наиболее плодотворный для себя путь писатель видит в использовании мифологем — мифологических структур, позволяющих в современных ситуациях и конфликтах выявлять первоосновы человеческого бытия. Вряд ли есть надобность подробно рассматривать характер укрупнения, универсализации нравственных коллизий его повестей «Белый пароход» (1970) и «Пегий пес, бегущий краем моря» (1977) — они достаточно хорошо известны. Скажу лишь, что опыт Ч. Айтматова поучителен, но не единичен. И это касается не только младописьменных литератур, для которых мир эпоса, мифа — еще вполне осязаемая реальность или ближайшая творческая традиция, но и развитой прозы, для которой миф — уже лишь средство, «ход», способ художественной аргументации. Таковы повести литовского прозаика Р. Гранаускаса «Заклание тельца» (1979) и эстонца Я. Кресса «Четыре монолога по поводу святого Георгия» (1971).

Подобная мифологизация ведет не к абстрагированию, а к обнажению сути, таящейся во множестве конкретных обликов взаимодействия реального и мифологического содержания. «По-видимому, чем более высока в философском смысле задача, поставленная автором, тем сильнее и настойчивее эта задача вынуждает его отрешаться от образов совершенно правдоподобных и повседневных, а обращать свой взгляд к образам-символам, которые воплощали бы тот или иной аспект проблемы, поставленной произведением в целом»³, — утверждал С. Залыгин, в романе которого «Комиссия» реальное, «жизнеподобное» повествование сосуществует с легендами и сказками о «полувятских», изначально заставлявших этот край.

Широко распространена и параболичность. Обычно под нею понимается такое качество реалистической философской прозы, благодаря которому произведение заключает в себе с точки зрения духовной, философской что-то гораздо большее, чем то, что является непосредственным предметом изображения. Образцом параболической прозы может служить «Старик и море» Хемингуэя: здесь есть и реальный бытовой ряд, и парабола, перекидывающая мостик, дугу к существенным проблемам человеческого бытия. Но для этого парабола должна обладать многозначностью, допускающей разные степени постижения мысли в амплитуде от «чистого быта» до «чистого умозрения». Где нет объемного философского вывода, там нет параболы. По-разному действует ме-

ханизм параболы, превращающий благодаря малозаметным сюжетно-стилистическим сдвигам «арифметическое» действие, которое имеет дело с конкретными значениями, в «алгебраическое» уравнение, где под буквенный символ можно подставлять разные значения.

Условную ситуацию избрал латышский прозаик А. Бэл в повести «Клетка» (1978). Архитектор Берз по тщательно мотивированной — но все равно, конечно, нереальной — причине попал в лесу в большую клетку, где ему пришлось провести больше месяца, питаясь плодами, до которых он мог дотянуться, и дождевой водой. Оставшись наедине с собой и самыми насущными заботами о существовании, он заново оценивает прожитую им жизнь. И когда мы примем «условия игры», предложенные нам писателем, то за самоценным планом — описанием жизни в лесу — встает многозначная и развитая парабола о соотношении цивилизации и «естественного» состояния, о подлинных ценностях и скоротечных миражах.

Параболические модели бытия особенно распространены в современной эстонской прозе. Можно назвать повесть В. Бээкмана «Ночные летчики» (1975), рассказы А. Валтона «Петля» и «Похоронный колокол» (1978). Обычно к параболе тяготеют малые жанры — повесть и рассказ, поскольку парабола предполагает обозримость произведения, т. е. подчиненность любого сюжетного поворота, любой детали развитию заданного тезиса. Подчиненность неназойливая и, может быть, неуловимая, пока мы читаем «событийный ряд», но отчетливо ощущаемая автором и легко осознаваемая читателем, когда он доберется до финала.

Легче всего поддаются параболизации исторические произведения, ибо исторический антураж создает располагающую к игре ума необычность, да и само выявление сходного в разных эпохах пробуждает мысли о непреходящем и изменяющемся, вечном и временном. Назову в их числе своеобразные повести Т. Зульфикарова «Первая любовь Ходжи Насреддина» и «Возвращение Насреддина», в которых ставятся проблемы смысла жизни, противоборства силы и смеха, тиранни и доброты.

Наиболее значительные параболические повествования созданы Т. Пулатовым: повести «Владения» (1975), «Завсегдатай» (1978). В первой из них парабола возникает между полетом одряхлевшего коршуна над своими пустынными владениями и состоянием утратившего силу диктатора, наподобие той «осени патриарха», которую мы увидели в романе Г.-Г. Маркеса. А в повести «Завсегдатай» мы вольпы

прочитать «прямой текст» об артисте балета, который вышел в тридцать пять лет на пенсию и стал завсегдатаем восточного базара, а волны интерпретировать изображенное как некий «базар нашей жизни», где есть продавцы и покупатели, хитрецы и простодушные, алчные и артистичные, и есть просто завсегдатаи, наблюдатели, посторонние.

Опыт последних лет показал, что искусство не может стать сплошь притчевым или гротесковым, но в равной мере оно уже не может полноценно дышать без притчевых и гротесковых конструкций: они принимают на себя многие из философских задач, оказывающихся не под силу художественному изображению «в формах самой жизни».

Рядом с притчевыми и мифологизированными формами можно отметить целый ряд других повествовательных приемов, обусловленных несомненной активной тягой к интеллектуализации прозы, к повышению ее философской насыщенности.

Таковы анималистские повести и рассказы («Буйволица» Г. Матевосяна), а также такие, где действуют дети, старики, странники — т. е. люди, стоящие как бы вне суетного повседневья, руководствующиеся лишь самыми простыми, — но и самыми основными, самыми нужными — правилами нравственной человеческой жизни («Белый пароход» Ч. Айтматова, «Луковое поле» А. Кима, «И уплывают пароходы, и остаются берега» (1970) Е. Носова).

Несомненно также напор ирреальных ситуаций в «обычной», не относящейся к жанрам фантастики прозе. Что-то есть в нем, безусловно, от успехов научно-фантастической литературы — так сказать, подспудное давление моды, что-то от стремления решать глобальные проблемы, не доверяя традиционным реалистическим формам, что-то от попыток несколько внешним образом преодолеть художественную устойчивость, художественную традицию. Но многое побуждено плодотворным желанием передать новое качество жизни и литературы, ввести человека в широкую сферу природы и мироздания. Даже такой «добротный реалист», как Залыгин, упорно пишет фантастические повести и рассказы, — уступающие, на мой взгляд, по художественной силе его реалистическим полотнам, но не отбивающие у писателя охоты вновь и вновь помериться силами с этим трудно поддающимся способом художественного освоения современности.

Необычно начинается его недавний рассказ «Фестиваль» (1978): «Все мы смертны, все умрем, вот и я тоже умер прошлой осенью в погожее утро. А когда же и умирать,

если не осенью? И не в погожее утро?» И далее условный повествователь-режиссер вспоминает, как перед его смертью пришли к нему «на фестиваль» прообразы воплощенных персонажей: что они ему говорили, и что он думал о них на своем смертном рубеже. Рассказ вполне в духе не удивляющих уже нас сегодня «голосов с того света». Но любопытно, что повествователь клянется в своей верности добротному XIX веку: «Все, что для меня мой театр, мое искусство, заложено им же. До него художники творили театр мифический, религиозный, инквизиторский — любой, после него театр абстрактный, условный — опять-таки любой, а он, видите ли, один выискался: подай ему реализм, подай конкретную, да притом еще и логически обоснованную действительность». Не правда ли, странно слышать клятву верности реализму из уст персонажа, умершего год назад?! Но, может быть, в этом и намечается разгадка многих сегодняшних процессов в нашей литературе: даже в самых необычных ситуациях она не порывает с реализмом, ибо говорит о сегодняшних, актуальных жизненных проблемах.

В числе таких произведений можно назвать роман В. Орлова «Альтист Дапилов» (1980), повесть Вл. Крупина «Живая вода» (1980), повесть азербайджанского писателя Анара «Контакт» (1978).

Трудно определить сходу характер повести Анара — то ли она фантастическая, то ли сюрреалистическая, то ли притчевая. Впрочем, для «чистой» притчи здесь не хватает отчетливого нравственного поучения, подчинившего бы себе все развитие повествования, для «чистой» фантастики недостает характеров людей, вовлеченных в действие, а от сюрреализма отличает желание выразить не иллюзорность окружающего нас мира, а четкую позитивную авторскую мысль. Сюжет повести незамысловат: юноша, зачисленный в институт, намерен снять комнату, поскольку не хочет жить в общежитии, вступать в контакт со своими сверстниками. В процессе поисков и обживания такой квартиры вокруг него возникает фантазмагорическая атмосфера: этажи двадцатиэтажного дома перемещаются, подобно кабине лифта, по вертикали, на фотографическом портрете пачинает вырастать щетина усов и бороды, а все происходящее совершается то ли во сне, то ли под давлением начавшегося психического заболевания, то ли под воздействием внеземной цивилизации, таким способом — через мозг! — вступившей в контакт с землянами. По разъяснению одного из персонажей, некто извне воздействует на изолированный, обособленный, отчужденный, сосредоточенный на самом себе мозг — подоб-

но тому, как мы тривиально полагаем местом возможного приземления кораблей инопланетян непременно такие районы, которые отдалены от людского обитания, — джунгли, пустыни, океанские дали. Здесь-то и открывается тот мостик, который Анар перекидывает от гротесковой фантастики к общественному состоянию — к опасности отчуждения людей из-за нарушения их естественных взаимосвязей.

Наряду с тягой к документальности, к непрерываемой точности жизненной фактуры искусство последнего времени испытывает острое желание нарушить правдоподобие, сместить последовательное течение сюжета. Полнота художественной правды все чаще понимается не как панорама, а как разлом. Проза 70-х годов стала особенно изощренной в перебивке, рассечении, смещении временных, пространственных, причинно-следственных связей: то и дело будущее возникает раньше прошедшего, следствие прежде причины, видимое неотделимо от воображенного. Назову в числе таких произведений «Траву забвения» (1972), «Алмазный мой венец» (1978) В. Катаева.

Примечательно также взаимосвязанное развитие в 70-е годы мифологически-притчевой и иронической прозы. Почему взаимосвязанное? И ироническая (недаром ее часто называют иронико-философской), и мифологически-притчевая проза являются выражением мира, уже преобразованного в сознании художника, результатом своего рода вторичной обработки действительности. Ироническая проза всегда открыто оценочна. Оценочной является и мифологически-притчевая проза, представляя собой как бы сгусток, экстракт действительности. В ней особенно важно постичь мысль художника, концепцию действительности.

В своей общей философско-эстетической сути ирония возникает из осознания несовершенства мира, из несовместимости мечты и действительности. И пока наша литература не созрела в 60—70-е годы для мифа, притчи, способных объять мир, выразить общие истины, она не созрела и для иронии, которая тоже соотносит частное бытие и общие истины. В известном смысле притча и ирония — это явления одного порядка, одного мироощущения. Скажем, эстонские иронико-философские повести Э. Бэзкман, Я. Кресса, Л. Промет, Э. Ветемаа, А. Валтона... Не имея возможности широко аргументировать, подчеркну очевидное: при всем разнообразии тематики и художественных приемов в них есть мироощущение сегодняшнего человека, — знающего всею истинную цену, ставящего действительность перед

судом разума, жизнеспособности. Кроме эстонской прозаико-философской прозы, можно сослаться на подобные тенденции в прозе многих грузинских писателей — Н. Думбадзе, А. Сулакаури и др., на отдельные произведения русских прозаиков В. Шукшина, С. Залыгина, Р. Киреева, В. Алексеева.

Далеко не все в современных художественных поисках следует счесть удачей. Так, в частности, страдает излишней усильностью, нарочитостью повесть Р. Гранаускаса «Заклятые тельца», где каждая из четырех частей, составляющих ее, не имеет разделения на фразы, а нарочито разворачивается как одна фраза, обходящаяся без точек даже там, где они, казалось бы, сами просятся. Можно отметить известную жесткость некоторых повестей нравственного эксперимента или вялость внутреннего монолога в литовской психологической прозе — в «Цветении несеяной ржи» В. Бубниса, «Флюгере для семейного праздника» (1978) В. Мартинкуса. Но свои тени есть у каждой, самой светоносной манеры, и в данном случае важно не столько, какие тени ее сопровождают, сколько — какой свет она излучает.

Именно в этом аспекте я и пытался обозначить некоторые из художественных форм, характерных для советской многонациональной прозы 70-х годов, ибо в непрерывном творческом поиске заключается динамичность, жизнеспособность литературы.

Примечания

¹ Лит. газ., 1978, 12 июля.

² См.: Вопр. лит., 1976, № 2.

³ Залыгин С. Литературные заметы. М., 1972, с. 147.



Н. Н. Пономарева

Основные тенденции развития болгарской прозы 60 — 70-х годов

Каждый общественно значимый этап в жизни народа дает толчок развитию особых, во многом неповторимых художественных форм, видоизменяет и обогащает идейно-тематический круг произведений, предлагает подчас совсем

новый или существенно модифицированный подход к решению кардинальных проблем времени.

50-е годы в развитии болгарской прозы были ознаменованы расцветом крупномасштабного эпического романа, в котором писатели подпимаются до значительных идейных и художественных обобщений — синтетического охвата важнейших событий национальной истории, судеб народа. Причины таких исключительных успехов в жанре романа болгарский критик и ученый Т. Жечев видит в том импульсе, «который социалистическая революция дала историческому мышлению, осознанию судеб народов, классов, сословий, семьи и человека в истории»¹.

Тогда же, в первое десятилетие после освобождения страны от монархо-фашизма, болгарской литературой был сделан прорыв и непосредственно в современную проблематику. Значимость ее для развития новой литературы бесспорна, как бесспорна и трудность ее реализации. Писателям, воодушевленным перспективами гигантских социалистических преобразований, удалось передать ритм бурной эпохи созидания, энтузиазм строителей нового мира. Но в этом первом отклике литературы на коренные изменения в общественно-социальном бытии народа многое еще осталось за «скобками» художественного воспроизведения жизни. Сложности и трудности процесса перестройки общества, формирования новых отношений между людьми часто представляли в облегченном виде; во многих произведениях встречается упрощенный конфликт, описательность, схематизм образов и ситуаций.

Апрельский пленум ЦК БКП 1956 г., положив начало новому периоду в жизни страны, явился мощным стимулом и в развитии болгарской культуры, в том числе литературы. Внутренние изменения, накапливавшиеся исподволь, были осмыслены теперь с ясным учетом позитивного опыта и художественных потерь первого послевоенного десятилетия. В первую очередь были отброшены все ложные теории, тормозившие развитие и обогащение литературы социалистического реализма, преодолевался упрощенный взгляд на содержание метода этой литературы. Понимание социалистического реализма как непрерывно совершенствующегося, глубоко новаторского метода, опирающегося в то же время на все ценные приобретения прогрессивной художественной мысли прошлого, постепенно усваивается на практике подавляющим большинством болгарских критиков и ученых. Лакопично, но ярко и образно сформулировал эту возобладовавшую в болгарском литературоведении тенденцию Тодор

Павлов: «Тунджа и много других притоков впадают в Марицу, чтобы течь дальше именно как Марица, а не как их простая арифметическая сумма»². Так и социалистический реализм, вбирая в себя другие литературные потоки и становясь все более полноводным, сохраняет свою принципиальную сущность.

В теоретических трудах болгарские ученые творчески учитывают опыт советского литературоведения. Болгарская критика внимательно следит за дискуссией, ведущейся в советской печати, особенно в последнее десятилетие, по проблемам современного понимания социалистического реализма. Наиболее близкой, соответствующей опыту социалистической литературы Болгарии оказалась концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы. Эта концепция, раскрываемая в исследованиях и болгарских ученых, подтверждается закономерностями и особенностями болгарского литературного процесса после Апрельского пленума ЦК БКП 1956 г.

Широкий и зачастую принципиально новый круг идей и проблем, отвечающий духу исторической эпохи, интенсивное стилевое и жанровое обогащение всех родов болгарской литературы, бурный рост творческих сил, появление большого числа оригинальных талантливых произведений — все эти отличительные признаки, характеризующие новый этап в развитии социалистической литературы, нельзя было бы объяснить с точки зрения нормативного понимания метода социалистического реализма. Концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы, открытой для художественного изображения новых жизненных явлений и творческого восприятия художественных завоеваний прошлого, утвердилась в болгарской критике в ответ на вопросы, поставленные развитием художественной практики, всего искусства.

Основываясь на наиболее существенном и принципиальном для болгарской литературы 60—70-х годов является решительное обращение к человеку, стремление к более глубокому осмыслению его роли в окружающем мире, в историческом процессе. Разрабатывая на новом этапе основные вопросы искусства всех времен — человек и общество, человек и история, — болгарские художники исходили из конкретно-исторической ситуации строительства развитого социалистического общества в своей стране, стремились к философскому осмыслению диалектического единства «я» и «мы».

Эта тенденция наиболее полно и своеобразно отразилась прежде всего в прозе, которая в последние два десятилетия лидирует среди других родов болгарской литературы. Для большинства произведений, независимо от тематики, характерен глубокий интерес к духовному миру личности, сосредоточение на анализе внутренних процессов сознания. В известной мере этим, по-видимому, объясняется известный отход болгарских прозаиков от эпических масштабных полотен, перенос центра тяжести на малые формы — небольшой по объему роман («микророман»), во многом близкий повести или даже новелле, а также собственно повесть, новеллу, рассказ. С этим же связана подчеркнутая лиризация прозы, повествование от первого лица, монологичность, автобиографичность.

В 60—70-е годы в болгарской литературе резко усиливается внимание писателей к проблемам современности. Прозаики вторглись во все сферы современной жизни, попытались художественно обобщить существенные процессы времени. В художественном «штурме» современности приняли участие писатели разных поколений. Такие прозаики, как К. Калчев, П. Вежинов, А. Гуляшки, Б. Райнов и др., пережили в 60-е годы как бы второе «рождение». Каждый из них по-своему реагировал на изменения, произошедшие в общественной атмосфере страны. У каждого из них появились произведения, в которых общественные события осмысливались с личностной точки зрения. В их субъективных переживаниях нашли отражение существенные идейные процессы конкретного исторического времени.

Во многих произведениях 60-х годов ясно проглядывается тенденция к оценке и переосмыслению совсем еще близкого прошлого — первого этапа в строительстве нового общества, до 1956 г. Видимо, для того, чтобы двинуться дальше, литературе необходимо было уяснить в целом особенности этого противоречивого периода, подвести черту под некоторыми негативными общественными явлениями, преодоленными, но еще болезненно памятными в сознании современников. С этих произведений в сущности и началась та «исповедальная» струя в литературе, которая не иссякла и до сих пор. Писатели с предельной, и иногда даже жесточайшей искренностью анализируют причины и условия возникновения драматических конфликтов недавнего прошлого. «Двое в новом городе» (1969) К. Калчева, «Мертвое волнение» (1961) И. Петрова, «Пути в никуда» (1966) Б. Райнова, «Мария против Пиралкова» (1962) А. Наковского, «Золотое руно» (1958) и «Семь дней одной жизни» (1964)

А. Гуляшки — все это произведения очень разные по жанрово-стилевому облику, но посвящены они одной проблеме — расчету с прошлым, художественному анализу былых заблуждений и ошибок.

В прозе последнего десятилетия продолжают развиваться идейные и художественные тенденции 60-х годов. Она по-прежнему остается «летописью» действительности. Поэтому в ней доминирует тема современности, актуальные проблемы строительства социалистического общества. Трудно отыскать среди болгарских прозаиков автора, который хотя бы какой-то частью своего творчества не обратился непосредственно к современности. Писателям во многом удается нащупать реальные конфликты действительности. Художественное их решение чаще всего осуществляется в морально-этическом аспекте.

«Исповедь» героя, лирический монолог как жанровая форма остаются в художественном арсенале многих болгарских прозаиков. Однако содержание этой формы существенно меняется. Не расчет с прошлым, а подведение жизненных итогов является теперь объектом исследования. Герой таких произведений находится обычно в конце жизненного пути. Пора подводить итоги, трезво оценить успехи и поражения, бесконечную и пеструю цепь поступков, из которой надо вычленить основные звенья, определяющие доминанту жизни. Чаще всего такой самоанализ тесно сопряжен с оценкой значительных или рядовых общественных событий, с осознанием их роли в судьбе и духовной эволюции самого героя. В любом случае это лирическое, субъективизированное осмысление процессов времени, главным образом нравственной динамики общества. Произведения такого рода, в общем-то очень разные по тематике, объединяет не только «исповедальность» тона, проникновенная и подчас жестокая искренность, философская умудренность, но и особый бескомпромиссный аналитизм как по отношению к герою, так и по отношению к действительности. «Исповедальное» начало может определять весь жанр произведения («Зеленая трава пустыни» (1977) Дико Фучеджиева) или же проявиться как одна из стиливых черт («Ночью на белых лошадях» (1975) Павла Вежинова, «Река» (1974) Дико Фучеджиева, «Праца» (1976) Йордана Радичкова и др.), но оно всегда усиливает его критическую направленность.

Стремительный темп жизни в эпоху строительства развитого социализма не может не оказывать существенного воздействия на формирование личности, ее нравственного мира. Современная болгарская литература чутко реагирует

на этот процесс. Усилия писателей направлены как на поиск образа истинного «героя нашего времени», так и на обнаружение существенных принципиальных конфликтов эпохи. Один из важнейших конфликтов литература видит в отставании духовного, нравственного роста современника от развития материальной базы общества. Такая диспропорция рождает массу остродраматических и порой трагических ситуаций. И если в первое десятилетие народной власти в Болгарии писатели нередко (и с основанием) искали причины нравственных несовершенств человека нового общества в не изжитом еще влиянии буржуазного прошлого или в допущенных на известном этапе строительства нового государства ошибках, то в 60-е и особенно в 70-е годы взгляд писателя обращен целиком к современности, к новым процессам и противоречиям в жизни, к продолжающейся, но в иных формах, борьбе между уходящим «вчера» и рождающимся «завтра».

Болгарские прозаики не боятся трудных и запутанных коллизий современной жизни, не уходят от обсуждения темных сторон в развитии общества, от освещения правдивых изъянов у отдельных его представителей. Напротив, можно назвать ряд талантливых произведений, в которых такие коллизии представлены особенно откровенно, доведены до трагического разрешения (повести П. Вежинова «Барьер» (1976), «Озерный мальчик» (1978), «Белый ящер» (1977), С. Стратиева «Короткое солнце» (1977), «Дикие пчелы» (1977), Г. Мишева «Дачная зона» (1976) и др.).

Болгарское современное общество столкнулось с серьезной проблемой — опасным ростом среди некоторых слоев населения стихии потребительства. Студент Сашко, герой повести молодого болгарского прозаика и драматурга Станислава Стратиева «Короткое солнце», вступает в острейший конфликт с людьми, зараженными вирусом накопительства, воинствующего мещанства. Чтобы заработать деньги на летний отдых с любимой девушкой, он нанимается рыть колодец на дачном участке и на дне вырытой ямы находит останки погибших в Сентябрьском антифашистском восстании героев. Владелец дачи, боясь, что у него могут отобрать этот участок, чтобы воздвигнуть на нем памятник борцам-антифашистам, пытается уговорить студента ничего не сообщать властям. Сашко отказывается и на следующий же день погибает в результате подстроенного озверевшим собственником «несчастливого случая». Трагический финал не означает морального поражения героя. Предельно заостря ситуацию, писатель подчеркивает опасность социальных недугов

для современного общества, необходимость беспощадной борьбы с ними.

Та же проблема, но в ином ракурсе и иной тональности рассматривается в повести болгарского прозаика Георгия Мишева «Дачная зона». И здесь молодой герой по-своему протестует против мещанских стереотипов жизни старшего поколения, в данном случае — своих родителей. И здесь автор решительно осуждает обывателей, озабоченных решением проблем лишь чисто материального свойства — квартира, дача, машина, престиж среди знакомых и соседей... Но основной конфликт повести не носит трагического характера. Единственный сын Йонко и Стефки Йонковых Фео без разрешения родителей, неожиданно для них, накануне призыва в армию женится. Родители, имевшие свои виды на женитьбу сына, отказываются принять невестку, и молодая пара уходит из дома. Такова внешняя сюжетная канва основного действия повести. Однако эта канва обрамлена рядом других сюжетных линий. Читатель знакомится с окружением Йонковых, их средой — многочисленными родственниками и соседями, приглашенными на пышные проводы Фео в армию. Этот своеобразный микромир обывателей описан автором иногда не без сочувствия (например, к матери Фео — Стефке) или с мягким юмором, но чаще со злой насмешкой, сатирически, с откровенным неприятием нравственных понятий современного мещанина. Есть в повести и драматический эпизод, заставляющий вспомнить трагедию в «Коротком солнце». После шумного празднества подвыпившие мужчины зверски избивают старого человека, на участок которого претендует один из гостей. Обыватели и здесь оказываются не такими уж безобидными — их звериная сущность проявляется каждый раз, когда на пути к материальному обогащению они встречают хоть какое-нибудь препятствие.

Проблема нового героя, который стоял бы вровень со своей эпохой, воплощал бы в своей деятельности прогрессивные тенденции времени, является основной для социалистической литературы. Эпоха НТР, предоставляющая широчайшие возможности для интеллектуального развития человека, в то же время таит в себе и известную опасность сужения духовной и эмоциональной сфер. Проблема эта имеет множество аспектов, но всегда самым тесным образом связана с воспитанием личности социалистической эпохи. Болгарские художники обращают внимание на такие опасные симптомы в развитии современника, как технократизм, равнодушное отношение к природе, которая зачастую при-

посится в жертву техническому прогрессу, достижение цели за счет нарушения нравственных принципов и др. (романы «Дом с лестницей красного дерева» (1975) А. Гуляшки, «Мир вечером, мир утром» (1973) и «Дойти до конца» (1978) А. Наковского, «Ночью на белых лошадях» П. Вежинова, «Река» Д. Фучеджиева, «Провинциальная история» (1978) Г. Атанасова и др.).

Воспитанию гармонической, духовно богатой личности посвящает целый ряд своих произведений Павел Вежинов. Он убежден, что подлинно человеческое в человеке — умение видеть, чувствовать и оберегать в окружающем мире прекрасное — надо стремиться распознавать и развивать еще в душе ребенка. Невнимание, равнодушие, небрежность взрослых к своеобразному внутреннему миру детей приводит подчас к невозвратимым потерям («Озерный мальчик», «Мальчик со скрипкой»).

Бездуховность, однобокое развитие рационального в человеке нередко служит причиной серьезных нравственных коллизий. Герой повести П. Вежинова «Барьер» — композитор Антоний. Казалось бы, сам род занятий героя должен predispose его к чуткому восприятию мира мечты и вдохновения. Однако Антоний в жизни и даже в искусстве следует прежде всего рассудочной логике и математическому расчету. «По своей природе я человек здравомыслящий», — говорит он сам о себе. В личных отношениях и общественной сфере он руководствуется более всего принципами умеренного эгоизма и трезвого разума. И вот жизнь сталкивает этого человека с необыкновенной девушкой. Доротея перенесла душевное заболевание, развившее в ней «чудесные» способности. Она обладает феноменальной памятью, исключительным воображением и интуицией, «читает» мысли людей, имеет на них гипнотическое влияние и может даже «летать». Способность «летать» — это ее навязчивая идея или светлая мечта, как утверждает врач-психиатр. И вместе с тем она общительна, доверчива, добра и откровенна. Она не знает, что такое злоба и корысть, хитрость или обман.

Антоний не остается равнодушным к обаянию необыкновенной девушки. Он искренне привязывается к Доротее, помогает ей найти работу, оставляет жить в своей квартире. Под ее влиянием во многом рушится «нормальный» строй его мыслей и его жизни. Что-то незаметно, но существенно меняется в его душе. И все же он не в силах преодолеть барьера установившихся стереотипов поведения и взглядов, не может вырваться из «разумных» буден в мир вдохно-

венья, мечты, красоты и любви, в который его зовет Доротея.

Сближение Антония и Доротеи кончается трагически. Поверив в полную душевную близость с Антонием, в момент взаимного эмоционального подъема девушка предлагает ему «лететь». И они «летят» высоко над городом, над горами, к звездам. Была ли это галлюцинация или гипноз? А может, они и в самом деле летели? Антоний не в состоянии отдать себе отчета в происшедшем. Непонятное, абсурдное переживание внушает ему ужас. «Здоровый» разум бунтует, и Антоний в смятении бежит от Доротеи, уезжает из Софии. По возвращении он не застаёт девушки дома. А на следующий день ее находят мертвой на газоне между зданиями. Экспертиза установила, что она упала (или ее кто-то толкнул) с большой высоты. Непонятно только откуда, ибо ее тело находят на большом расстоянии от домов. Возможно, преступление было совершено где-то в другом месте, а потом по каким-то причинам труп был перенесен на этот газон. Но у Антония есть своя версия, о которой он не решается никому сказать, опасаясь, что его сочтут сумасшедшим. Он уверен, что Доротея снова летала и упала, утомившись или нарочно в отчаянии сложив крылья. Это он погубил ее своим недоверием, бессилием разделить ее искренний порыв к звездам, к красоте и любви.

Несмотря на присутствие в повести почти фантастических эпизодов, ее, думается, нельзя отнести к жанру фантастики. Антоний не смог преодолеть свой плоский рационализм, «разумную» ограниченность мышления, не смог увлечься чудом, сказкой и тем самым духовно обеднил себя. Чересчур «нормальное» сознание для творческой личности это тоже болезнь. Логика, мысль у гармонически развитого человека должны сочетаться с фантазией, верой в светлую мечту, дерзновением, эмоциональными порывами, вдохновением. В этом смысле «полет» в повести — развернутая метафора. «Есть метафорические произведения, — говорит в одном из интервью П. Вежинов, — написанные в совершенно реалистическом плане, в которых „фантастическое“ имеет абсолютно условный характер и его следует понимать скорее как методологический прием в поисках художественной правды... Я глубоко убежден, что условно-метафорическая форма расширяет возможности и обогащает арсенал художественных средств социалистического реализма. Она приближает литературу к мышлению современного человека, делает художественное восприятие более многогранным»³.

Если повесть «Барьер» это драма «здорового разума», по определению болгарского критика К. Куюмджиева, то повесть «Белый ящер» можно назвать трагедией голого разума. В ней снова звучит тревожное предупреждение автора об угрозе духовного обеднения личности в современном обществе, ее нравственной ущербности, уродливого развития интеллекта за счет эмоциональной сферы, превращения человека в бесчувственную мыслящую машину.

На этот раз П. Вежинов прибегает к открыто фантастической конструкции. Правда, и здесь фантастика органически входит в описание вполне реальной жизни современной Болгарии, не производит впечатления чего-то совсем невероятного. Тем убедительней звучит тревожный голос писателя, тем серьезней задумывается читатель над болезненными симптомами развития личности в современном мире.

Герой повести — своеобразный «homo super», фантастическое развитие интеллекта которого за счет чувств и эмоций превращает его в морального уродца, чудовище, совершающее страшные и необъяснимые с точки зрения нормального человека преступления. Голый разум, не укрепленный гуманизмом, порождает жестокость и насилие. Эгоизм «сверхчеловека» допускает лишь проявления ненависти, зависти, ревности, а не тех благородных, нравственных, истинно человеческих качеств, которые делают человека человеком.

Проблема героя и связанная с ней проблема взаимоотношения поколений, «отцов и детей», разрабатывается П. Вежиновым и в его романе «Ночью на белых лошадях». Академик Урумов передает дело своей жизни племяннику, молодому талантливому ученому. Однако подлинная преемственность поколений может осуществиться лишь в том случае, если наследуются не только научные открытия, но и высокие нравственные ценности «отцов». Старый академик категорически отвергает позицию племянника, оправдывающего моральные компромиссы достижением высоких целей. Науку можно творить только с чистой совестью и чистыми руками. Нарушение нравственных принципов в конечном счете пагубно отражается и на ней.

Новые общественно-экономические процессы в Болгарии самым существенным образом отразились и на жизни села. За годы народной власти сельское хозяйство страны прошло путь от первых кооперативов до аграрно-промышленных и промышленно-аграрных комплексов. Старое село с частнособственническим бытом и патриархальным укладом и психологией навсегда ушло в прошлое. Не будет преувеличением сказать, что жизнь болгарского крестьянина преобразилась

до неузнаваемости. Меняется соответственно и его психология. Однако этот процесс идет гораздо медленнее и труднее, заметно отставая от темпов экономического развития.

Деревенская тема в болгарской литературе всегда занимала особое место. 60—70-е годы не являются исключением. В этот период к ней обращается ряд талантливых писателей, таких, как Й. Радичков, И. Петров, В. Попов, Г. Мишев, в произведениях которых проблематика, связанная с новыми процессами в жизни современного крестьянина, нашла яркое, оригинальное и многогранное воплощение. Советский прозаик В. Распутин, размышляя о причинах появления в 60—70-е годы целой группы талантливых произведений о жизни и преобразованиях в советской деревне, сделал интересное наблюдение: «Пожалуй, не писатели создавали эту прозу, а литература, как процесс живой и объективный, волей своей подбирала писателей для этой прозы, необходимость и важность которой была предопределена течением, а в данном случае даже не течением, а ускорением жизни»⁴. Творчество перечисленных выше и некоторых других болгарских писателей также наводит на мысль о неслучайности их приобщения к деревенской прозе, какой-то предопределенности их выбора.

С коренным преобразованием сельского хозяйства в Болгарии, с переселением в города и на стройки республики огромных крестьянских масс связаны серьезнейшие правственно-этические проблемы целого слоя населения. Резкое изменение всего образа жизни бывшего крестьянина, ставшего рабочим или служащим, не могло не отразиться на его психологии. Адаптация его к новым условиям, как правило, не проходит гладко, рождает множество самых разнообразных конфликтов, разглядеть и художественно отобразить которые является задачей болгарских писателей. Переехавшие в город, крестьянин далеко не сразу становится настоящим горожанином. Он долго не хочет или не может отказаться от многих привычек и представлений, которые в новых условиях проявляются порой в искаженных и даже уродливых формах. Так, скажем, бережливость часто оборачивается скупостью и накопительством, крестьянская хозяйственная сметка — склонностью к незаконным сделкам и махинациям и пр. Конечно, подобные проявления встречаются и у представителей других слоев населения, но, может быть, именно новые горожане наиболее легко им поддаются.

Характерный образ крестьянина на перепутье, покинувшего село, но не сумевшего адаптироваться в городе, создал, например, в повести «Удаленце» (1973) Георгий Мишев.

Душевная нестабильность, раздвоенность самым пагубным образом влияют на нравственность героя, его мироощущение и поступки.

Проблема миграции сельского населения разрабатывается не только в деревенской прозе. Она нередко присутствует и в произведениях с другой тематикой, в том числе довольно часто в так называемых производственных романах и повестях. И это естественно — промышленность, стройки черпают основные резервы рабочей силы среди оставивших родные села крестьян. Новая работа, новый дом, новое окружение — это новая судьба человека. В этой теме для литературы заложены огромные возможности идейно-художественных открытий. Процесс переплавки крестьянского, еще во многом патриархального мировоззрения, веками формировавшегося крестьянского характера сложен и далеко не завершен. Писателю нелегко на данной стадии развития дать целостное художественное представление о нем. И, может быть, именно этим объясняется, что многие предпочитают разрабатывать эту непростую проблему в малых прозаических формах, запечатлевающих происходящее пусть характерно и ярко, но фрагментарно. Такая относительная фрагментарность прослеживается и в романе В. Попова «Низина» (1977). Книга состоит из связанных между собой, но имеющих известную законченность и самостоятельность частей, как бы отдельных новелл, каждая из которых представляет читателю историю одного или нескольких героев, в том числе пришедших на стройку гигантского химвкомбината крестьян.

Один из лучших (с точки зрения производственных показателей) бригадиров строительства Манасий — недавний крестьянин. На первый взгляд, казалось бы, с ним все в порядке, он сумел приспособиться к новым условиям. Его бригада неизменно выполняет и перевыполняет план, хорошо зарабатывает. Тем не менее Манасия не любят на строительстве. Он чужой человек в коллективе, так как работа для него — лишь источник приобретения материальных благ, личной выгоды. Члены его бригады — «работяги», но ограниченные, покорные воле бригадира люди. Манасий сам подбирает их. Проявление частнособственнических эгоистических настроений даже на большом современном производстве — не редкость. Но время людей, подобных Манасию, проходит. Эта мысль находит убедительное художественное подтверждение в романе Василя Попова.

Гибель старого крестьянского мира неизбежна. Эта истина выражена ясно и прямо или же присутствует в подтексте любого из произведений на деревенскую тему. Вместе

с тем в тех же произведениях читатель нередко почувствует и лирическую печаль, ностальгию по навсегда исчезающему старому селу, с которым так или иначе кровно связан почти каждый болгарин, которое было колыбелью всего национально-болгарского. Ясное понимание законов развития современного общества и даже вполне сознательное отталкивание от таких тяжелых сторон вековой крестьянской доли, как нищета, невежество, предрассудки, а также рабская привязанность к земле, частнособственническая психология и пр., не исключают у писателей грустного сочувствия уходящему миру. Оно сквозит и в намеренно пропическом повествовании И. Петрова, и в окрашенной мягким юмором прозе Г. Мшлева, и в беспощадно точных зарисовках гибели старого села под напором цивилизации у В. Попова.

Жанр книги «Прежде чем я родился и после этого» (1971) определен как «повести». Действительно, повествование делится на две части (повести) — «прежде» и «после». Однако деление это очень условное. Яркость наблюдений автора-героя, удивительная сочность и пластичность бытовых картин одинаковы в обеих частях. Ивайло Петров прекрасно «помнит» и описывает то, что «помнит», и до своего рождения и после. Каждая из них композиционно, в свою очередь, распадается на ряд историй-эпизодов, которые, приобретая известную смысловую и фабульную самостоятельность, связаны друг с другом гораздо теснее, чем рассказы, в каком-либо обычном с точки зрения жанра сборнике рассказов. И сами повести так спаяны темой, общностью героев, авторским присутствием, что уже не воспринимаются изолированно, а составляют известное композиционное, идейно-эмоциональное и содержательное целое. Эта внутренняя связь в книге базируется на линейно-хронологическом принципе и, разумеется, на цементирующей силе «лирического героя» — автора, от лица которого, как «свидетеля», ведется повествование. И раз уж рассказчик допускает возможность личных наблюдений и размышлений до своего рождения, естественным кажется и его склонность к соотнесению «воспоминаний» с настоящим. Причем в этих соотнесениях всегда чувствуется критический заряд. В самом заглавии книги уже заключено иронически-насмешливое начало. Но это только формальный прием. За последовательно ироническим отношением автора к материалу непредубежденный читатель легко различит кровную связь писателя с корнями, истоками его жизненного опыта, трезвую оценку этого опыта и, бесспорно, восхищение и боль, любовь и отрицание — диалектику чувств современного художника, оглянувшегося

на свое прошлое. Многие в нем дают основание для критики, даже отрицания. Нищету, невежество, суеверия и многое другое писатель подвергает осмеянию, но нельзя согласиться с тем, что он будто бы «захотел решить все свои духовные проблемы одним ударом, т. е. попытался отречься от своего прошлого и происхождения, превратить их в объект злобной сатиры»⁵. Это, бесспорно, несправедливое преувеличение. Напротив, И. Петров утверждает свою неразрывную связь с жизненными корнями. Это выражается в многочисленных лирических отступлениях (пусть иронических или шуточных), в которых достаточно ясно проявляется его глубоко национальное мироощущение. Кроме того, ирония писателя всеохватна. Она распространяется не только на историю, но и на настоящее. Ироничен автор и по отношению к себе. Ирония — это прием, предоставляющий большой простор для суждений, трезвых оценок, гарантирующий от подчас ненужной патетики.

Один из интереснейших писателей современной Болгарии Йордан Радичков подходит к отображению коллизии «цивилизация — патриархальность» многоаспектно. Он представляет ее и как трагедию, и как трагикомедию, и как комедию. Поэтика этого прозаика очень сложна и своеобразна. Для его художественной манеры характерно сочетание, даже слияние примитивно-бытового и возвышенного планов, подчеркнуто обыкновенного и фантастического, традиционного рассказа и иносказания, реалистического описания и гротеска, комического и трагического. Его творчество связано с фольклором. Но Й. Радичков заимствует из народного творчества не темы или персонажи, а способ конструирования образов и манеру повествования. Отсюда и часто встречающиеся сюжетные повторы (как припевы в народных песнях), изложение одной и той же истории в разных вариантах разными лицами, образы «суммарного типа» (по выражению болгарского критика Э. Мутафова), а не традиционно-сюжетные и пр. Эта оригинальная художественно-образовательная система оказывается очень подходящей формой для воплощения важного социального и духовного конфликта в болгарской деревне. Вторжение современной цивилизации в устоявшиеся стереотипы мышления и жизненные устои традиционной деревни влечет за собой массу запутанных и порой невероятных коллизий, изображаемых писателем гротескно, как «суматоха». Необычность, даже порой причудливость поэтики Й. Радичкова вызвана сложностью самих преобразовательных процессов.

Проблема уходящего патриархального прошлого болгарского села связывается в творчестве Й. Радичкова (и некоторых других писателей) с другой, не менее важной проблемой современности. Писателя тревожит, что вместе со многими уродливыми, косными сторонами старого мира исчезают или оказываются под угрозой и те нравственные ценности, истоки которых коренятся в исконной близости крестьянина к природе, в воспитанном веками бережном отношении к ней. Цивилизация, передко понимаемая и осуществляемая с ложных позиций, вместе с прогрессом несет иногда с собой и разрушительное начало. Страшно, когда гибнет природа и когда вследствие этого духовно нищает человек, когда обнаруживаются существенные изъяны в его нравственности. Характерно, что, обращаясь к этой проблематике, писатель все реже улыбается (добродушно, насмешливо или иронически); все чаще между строк видится его грустное, серьезное и встревоженное лицо («Воспоминание о лошадях» (1975), «Шесть маленьких матрешек и одна большая» (1977), «Праца» и др.).

Проблемы, решаемые Й. Радичковым в основном в рамках деревенской тематики на болгарском материале, выходят за национальные рамки. Здесь, мне кажется, уместно привести близкое духу радичковской прозы высказывание В. Распутина. Говоря о значении деревенской прозы в советской литературе, он утверждает: «То, что вековой уклад деревни оказался полностью нарушенным и вместе с ним оказался нарушенным и ее моральный климат (а деревня издавна была хранительницей моральных устоев народа), не могло, разумеется, не отразиться в литературе, которая всегда очень чутко улавливает подобные изменения. Это не противопоставление города деревне и не попытки сохранить старую, отжившую свое деревню, как слишком грубо и упрощенно толкует иной раз „деревенскую прозу“ критика, — суть, очевидно, в другом: когда у города был столь надежный нравственный тыл, как деревня, легче было существовать и ему, городу. Писатели этого направления решают не сторонние и не какие-то узкие, областнические, а общечеловеческие проблемы, важные как для города, так и для деревни, как для пожилых людей, так и для молодых, — проблемы не надуманные и не конъюнктурные, а исходящие из необходимости искать причинные связи многих нынешних социальных явлений»⁶.

В стремлении всесторонне исследовать современное бытие и сознание своего народа писатели естественно обращаются к многовековой славной и трагической его истории.

Цель чаще всего — не восстановление и описание событий, а поиски в истории истоков и основ национального характера народа, особенностей национальной психологии, нравственных ценностей.

То, что связывает историю с сегодняшним днем, в известной мере объясняет современные процессы. Исторические произведения такого плана обычно тяготеют к философской и нравственно-этической проблематике («Цена золота» (1965) и «Возвращение» (1976) Г. Стоева, «Легенда о Сибине, преславском князе» (1968) и «Антихрист» (1970) Э. Стапева, исторические романы В. Мутафчиевой и др.).

Эмилиян Станев — один из наиболее самобытных и талантливых художников в современной болгарской литературе. Его творчество отразило все наиболее значительные и типичные процессы, пережитые болгарской прозой на протяжении трех десятилетий. Он автор романа-эпопеи «Иван Кондарев» (1964), над которым работал около полутора десятилетий, и в то же время — микророманов «Легенда о Сибине, преславском князе» и «Антихрист». В его повестях «Похитители персиков» (1948) и «Тырновская царица» (1972) преобладает пластическо-изобразительное начало, жанрово-психологические зарисовки, а в микророманах — философско-аналитический подход к материалу. В наибольшей мере это относится к роману «Антихрист», переносящему читателя в средние века, в XIV век, период падения болгарского царства и начала османского ига.

Роман «Антихрист» написан в форме жития, исповеди монаха Теофила (в миру Энё) перед богом, миром и самим собой. Причем автор очень удачно и 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. Внешние события у него отступают на второй план. Жизнь Теофила-Энё предстает перед читателями как «приключения духа»⁷, мучительные поиски истины, постоянные колебания, борьба с догматизмом официальной церкви, но и ограниченностью ереси, борьба с самим собой, попытка решить вечные проблемы добра и зла в жизни человека, духовного раздвоения, 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 «автобио-

графичности» романа, в котором главный герой дан как «открытый образ». «„Открытый образ“ действительно совпадает с повествователем, — свидетельствует сам Э. Станев. — Если не увидишь художественный образ в себе, то никогда не создашь его живым и убедительным»⁸.

Многочисленным историческим романам Веры Мутафчиевой присуща строгая историческая достоверность фактов, которая служит фундаментом для философско-аналитического повествования. Необыкновенно интересна и своеобразна форма ее «Книги о Софронии» (1979). Если в предыдущих романах ученый-историк является лишь помощником писателя, то в этом произведении автор-ученый и автор-художник выступают на равных правах. Книга построена на основе научного исследования — текстологического, литературоведческого, исторического, философского — известного произведения Софрония Врачанского «Житие и страдания грешного Софрония». При этом само исследование проводится на глазах у читателя и, можно сказать, вместе с читателем. В книгу включен подлинный текст самого «Жития».

Жанр «Книги о Софронии» пока никто не взялся определить, и сделать это, очевидно, трудно. Тенденция к усложнению жанров или к их взаимопроникновению, стиранию резких границ между некоторыми из них характерна для болгарской прозы 60—70-х годов в целом. Очень распространено, например, включение в произведения самых различных жанров эссе, документа, автобиографического материала.

Перед многими произведениями современной болгарской прозы критика останавливается в недоумении, затрудняясь отнести их к какому-либо из установленных жанров. Как уже было отмечено выше, стерлась четкая граница между повестью, повеллой и микророманом. Как например, точно определить жанр таких произведений, как «Антихрист» Э. Станева, «Все и никто» (1974) Й. Радичкова, «Страшный суд» (1969) Б. Димитровой? Книгу Э. Станева называют повестью, историческим романом, философским повеллическим романом. И в каждом из этих определений есть доля истины. Книгу Й. Радичкова (повесть или микророман?) некоторые причисляют даже к детективному жанру. По-видимому, это несправедливо. Детективная интрига, как известно, еще не определяет жанра. О произведении Б. Димитровой говорят: «роман — путевые заметки» и «документально-политический роман». А как назвать жанр книги Д. Овадия «Леваневский», 1978 (об одном из известных болгарских партизан), не содержащей ни единого авторского

слова и состоящей целиком из подлинных документов того времени?

Думается, что различные модификации жанров в современной болгарской прозе отражают новые требования жизни, ее бурную динамику и связанные с ними разнообразные и высокие запросы современника. «В каждую эпоху отдельные жанры в их диалектическом взаимоотношении наполняются новым содержанием,— пишет болгарский литературовед Е. Каранфилов. — Неизменная внутренняя динамика в развитии жанров и творческая свобода писателей, когда они имеют дело со спецификой жанров, являются выражением внутреннего развития и динамики нашей социалистической действительности...»⁹

Жизнь не стоит на месте. В ней непрерывно зреют новые проблемы, которые литературе предстоит открывать и художественно осваивать. Болгарская критика ждет от прозы нового масштабного романа о социалистической действительности. Она считает, что «зондирование» действительности с помощью малых форм подготовило для этого необходимые условия. Надо признать, что известные основания для такого прогноза есть.

С конца 60-х годов в болгарской прозе стала проявляться тенденция к большему, чем обыкновенно, сюжетному и идейному сцеплению между отдельными рассказами или повестями в книгах одного и того же автора. Это интересное явление, сообщающее жанру новое качество, было отмечено критикой и получило название «циклизация». Многие болгарские критики и литературоведы считают ее одним из возможных путей к созданию более крупных романских форм¹⁰, тем более что сходные процессы уже наблюдались в истории болгарской прозы («Бай Ганю» Алеко Константинова, «Если бы они умели говорить» Й. Йовкова, «Тапо» Г. Караславова и др.). Вопрос этот до сих пор остается дискуссионным, но несомненно одно — такая тенденция в современной болгарской прозе не случайна. Она прослеживается в творчестве многих прозаиков и с течением времени не ослабевает. Впервые она отчетливо проявилась у Камена Калчева («Софийские рассказы», 1968), писателя, необыкновенно чуткого к идейной и художественной динамике болгарской литературы. За прошедшие с тех пор годы циклы рассказов и повестей, как особое жанровое образование, завоевали прочное место в болгарской прозе. И очень важно, что к нему обращаются многие талантливые писатели разных поколений, способные сделать эту форму литературным явлением

(К. Калчев, В. Попов, И. Петров, Й. Радичков, Н. Хайтов, Д. Жотев, Р. Босев и др.).

Как всегда, ярко, необычно и по-своему проявил себя здесь Й. Радичков. Его книга «Пороховой букварь» вызвала у болгарского читателя огромный интерес и получила всеобщее признание. Рассказы сборника «Пороховой букварь» (1969) находятся в циклическом сцеплении. Герои их — жители «глубокой провинции», малепького, 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 у них на глазах. В монологической форме каждый из них выражает свое отношение к этим событиям, дает им свою оценку. Из этой множественности характеристик, из суммы индивидуальных взглядов вырисовывается полная, красочная, богатая деталями картина участия простых, часто примитивных и невежественных, негероических по своему существу, но верных нравственному долгу крестьян в общенародном деле сопротивления фашизму.

Циклическое сцепление можно обнаружить не только между рассказами, но и между повеллами и повестями (например, как уже было упомянуто выше, в книге И. Петрова «Прежде чем я родился и после этого»).

Творчество П. Вежинова являет собой яркое подтверждение жизненности и плодотворности этой своеобразной художественной формы и, в известной мере, правомерности утверждения о возможности движения к созданию масштабных прозаических полотен через «циклизацию» малых прозаических форм. Характерно, что сам писатель, по-видимому, над этим особенно не задумывается. Во всяком случае, он даже не попытался издать три повести, которые болгарская критика считает бесспорным «циклом», отдельной книгой («День рождения Захария», «Мой отец», «Процесс»). Однако можно с уверенностью утверждать, что такой художественный феномен в его творчестве отнюдь не случаен. Та же тенденция прослеживается, например, в его романе «Звезды над нами» (1966), состоящем словно бы из двух отдельных частей-новелл, но объединенных общей идеей и общим главным героем.

Конец 70-х годов в болгарской прозе был ознаменован известным оживлением в жанре крупного романа на современную тему. Правда, ожидаемого болгарской критикой фронтального наступления осуществлено не было. В то же время два таких значительных по серьезности поставленных проблем и художественных обобщений произведения, как

«Ночью на белых лошадях» П. Вежинова и «Низипа» В. Попова, позволяют говорить о беспорном успехе болгарской прозы в жанре объемного романа, о растущей тенденции движения прозы к этому жанру. Но, думается, еще рано делать выводы о «новом романном синтезе»¹¹. Оба произведения несут на себе отпечаток «постэпического»¹² периода, если воспользоваться термином, предложенным болгарским ученым Б. Пичевым. В данном случае речь идет об их относительной фрагментарности, новеллистической расчлененности как следствия тенденции прозы 60—70-х годов к циклизации малых прозаических форм, свидетельствует как о своеобразии развития в болгарской литературе крупных романых форм, так и о незавершенности этого процесса. Разумеется, это суждение ни в коей мере не снижает значения идейно-художественных достижений и открытий, беспорно присутствующих в обоих романах.

Путь к созданию крупного романа о современности через циклизацию малых прозаических форм, таким образом, получает свое подтверждение в литературной практике. Однако этот путь не единственный и не исключает нового романного синтеза на каких-либо других художественных принципах. В литературе берет верх неизменно та тенденция, которая наиболее соответствует времени и внутренней динамике развития рода или жанра. Какая тенденция окажется более плодотворной для болгарской литературы, покажет будущее.

Важно подчеркнуть другое. В 60-е и особенно 70-е годы болгарские прозаики создали значительные произведения, получившие большой резонанс не только в самой Болгарии, но и в других странах, прежде всего социалистических. Проза вышла на авансцену литературной жизни, она играет ведущую роль в литературном процессе. Лирическое начало в ней, связанное с ростом писательского и читательского интереса к личности и нашедшее яркое выражение в малых формах, все более дополняется стремлением многих писателей к объективному эпическому повествованию, к «романному мышлению», позволяющему масштабнее и полнее передать взаимозависимость и взаимодействие личности и общества.

Примечания

¹ Жечев Т. Девети септември и развитието на българския роман.—Литературна мисъл, 1974, кн. 4, с. 12.

² Павлов Т. Тунджа се влива в Марица...—Пламък, 1973, кн. 19, с. 3—4.

- ³ *Вежинов П.* После «Барьера». — Лит. газ., 1979, 5 сент.
- ⁴ *Распутин В.* Прежде всего воспитание чувств. — Лит. газ., 1980, 29 марта.
- ⁵ *Куюмджиев К.* Мними и истински проблеми на литературата. — Литературен фронт, 1971, 21.1, № 4.
- ⁶ *Распутин В.* Прежде всего воспитание чувств.
- ⁷ *Ничев Б.* Художникът и мислителят. — Литературен фронт, 1974, 18.6, № 29.
- ⁸ *Натев А.* В разговор с Емилиян Станев. Достоверност и истина. — Литературна мисъл, 1974, кн. 1, с. 4.
- ⁹ *Каранфилов Е.* Съвременност и литературни жанрове. София, 1973, с. 17.
- ¹⁰ См., например, книгу: *Ничев Б.* Съвременният български роман: Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. София, 1978.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.



В. Т. Серета

Венгерская проза 70-х годов.

Некоторые итоги и освещение в критике

В развитии литературы любого периода — тем более, если мы заключаем его в формально-хронологические рамки десятилетия, — можно наблюдать сосуществование элементов преемственности и обновления, продолжение каких-то ранее намечившихся процессов и появление новых тенденций, художественная значимость которых зачастую может быть полностью осознана лишь позднее.

Так и в венгерской прозе 70-х годов многие особенности, рассматриваемые в настоящей статье, определились уже в художественных исканиях предшествующего десятилетия. Этот период (60-е годы), отмеченный заметными достижениями венгерской эпики, с точки зрения всего послевоенного развития литературы Венгрии можно было бы назвать одновременно связующим и разделяющим периодом итогов и новых начинаний.

В первой половине 60-х годов были созданы такие известные и за пределами Венгрии романы, как «Двадцать часов» (1964) Ф. Шанты, «Кладбище ржавчины» (1962) Э. Фейеша, «Пьяный дождь» (1963) Й. Дарваша, а также книги И. Шаркади, Й. Лендела, Ш. Шомоди-Тота — произведения большого социального звучания, по своей проблематике и

характеру конфликтов связанные с периодом становления новой общественной формации, на высоком эстетическом уровне как бы подводящие итоги борьбы — с ее острыми классовыми столкновениями, горькими ошибками и эпикальными достижениями — за утверждение основ социализма в Венгрии.

С другой стороны, в 60-е же годы в венгерской прозе начался активный процесс жанрово-стилевой дифференциации и художественного экспериментирования. На смену роману больших социальных обобщений, крупным планом рисующему исторические сдвиги в жизни общества и человеческих судьбах, все более выдвигалась проза философских размышлений, притчевой отвлеченности и лирических откровений; одновременно на другом полюсе венгерской прозы проявилось стремление к конкретному факту и документу, к выскательному, почти научному по своей детальности анализу актуальных явлений современной действительности. Поток прозы, особенно полноводный в первой половине 60-х годов, распался к концу десятилетия как бы на множество ручейков, устремившихся в различные русла от параболы, гротеска, эссе до социографического репортажа, «магнитофонной» техники, натуралистически окрашенного описания.

Изменения в характере художественного мышления (воспринятые в свое время критикой как спад или даже отступление, ныне же расцениваемые скорее как свидетельства адаптации литературы к новым условиям) позволяют наметить приблизительно в середине 60-х годов цезуру между двумя крупными этапами послевоенной венгерской литературы, в целом совпадающими с двумя основными периодами в развитии самого социалистического общества. Разумеется, цезура эта не означает разрыва или нарушения преемственных связей в литературе ВНР, движущейся путями реализма и социалистического гуманизма. Тем не менее, как верно отмечает литературовед Д. Тот, «при всей важности и необходимости сохранения и учета общих для последнего тридцатилетия литературных традиций и преемственности — оценка сегодняшнего положения литературы и реальное определение ее задач могут быть плодотворными лишь в соотношении с новой проблематикой строительства развитого социализма»¹.

После успешного завершения в начале 60-х годов общественно-политической консолидации и построения основ социализма Венгрия вступила в пору интенсивного социально-экономического развития. Изменения в социальной структуре общества и расширение социалистической демократии,

перестройка системы управления экономикой и быстрый рост уровня жизни и потребления, технический прогресс и урбанизация — эти процессы, позитивные по своей сути, но и несущие в себе новые проблемы и противоречия, в совокупности породили во второй половине 60-х — начале 70-х годов новую общественную и духовную ситуацию, художественное освоение которой оказалось наиболее доступным для прозы с ее широкими аналитическими возможностями. В обстановке динамической стабильности, обеспечиваемой благодаря постоянному учету, анализу и решению выдвигаемых жизнью новых задач и противоречий, общество вступило на путь *совершенствования* механизмов экономики, социальных отношений и культуры. Важными вехами на этом пути явились хозяйственная реформа 1968 г., а также Программное заявление ВСРП, принятое на XI съезде партии (1975) и определившее перспективу строительства развитого социалистического общества на 15—20 лет.

С точки зрения литературы переход к более высокой и сложной стадии общественного развития был связан с тем, что — как верно отмечают венгерские литературоведы — уже с середины 60-х годов «изменения в политике, экономике, социальных условиях и морали выдвинули перед писателями такие темы, которые, по сравнению с задачами классовой борьбы и строительством основ социализма... имеют более опосредованную и сложную связь с процессом социалистического строительства»². В поисках адекватных средств выражения новой ситуации литература, с одной стороны, пошла по пути усиления субъективных начал творчества, пристального изучения внутреннего мира человека — подчас даже в ущерб общественным обстоятельствам его жизни. Но в то же время в прозе, как уже говорилось, берет начало и другая тенденция — распространение подчеркнутой конкретности, проявляющейся, по словам М. Белади, «в широких рамках, вмещающих в себя и социальный репортаж, и конкретное описание конкретных ситуаций, и моделирующий фактографический роман»³.

Эти две тенденции, во многих точках соприкасаясь и взаимодействуя, привели в 70-е годы к росту многообразия венгерской прозы, пристально исследующей человека социализма в его отношениях к истории, обществу и собственной личности. Несомненное богатство этой прозы воплотилось в таких достижениях, как, например, роман А. Кертеса «Макра» (1971), остро ставящий вопрос о современном образе жизни, и философский роман-эссе Л. Мештерхази «Загадка Прометей» (1973); последние книги Т. Дери, затрагивающие ши-

рокую проблематику от вопросов индивидуального бытия до судеб человеческой цивилизации вообще, и гротесковая проза И. Эркения; исследующая будни современного общества новеллистика Э. Галгоци, Фер. Каринти, А. Йокаи и «Старомодная история» (1977) М. Сабо — семейная хроника начала века; ряд повестей молодого Й. Балажа, роман И. Галла «Хозяин табуна» (1976) о трудной поре начала 50-х годов или опубликованная недавно книга Л. Дюрко «Счастливое путешествие доктора Фауста в преисподнюю» (1979) — современный вариант политического романа, охватывающий развитие венгерского общества от второй мировой войны до наших дней. Этот перечень, по необходимости неполный, можно было бы продолжить и лучшими книгами социографического жанра из серии «Открытие Венгрии» (в течение 70-х годов в ней вышло свыше 20 томов), а также образцами удивительно обильной в последние годы автобиографической литературы, свидетельствующей о возросшей потребности писателей и всего общества в осмыслении пройденного пути (роман Д. Ийеша «Пажы Беатриче», 1979, воспоминания А. Гидаша, И. Ваша, Э. Коложвар-Грашпьера и др.).

Примечательно, что подавляющая часть типичных для 70-х годов произведений родилась не на пути экстенсивного — многопланового, масштабного, богатого внешними атрибутами — изображения действительности, а в отходе и даже отталкивании от него в сторону более глубокого и прощупательного освещения отдельных аспектов человеческой жизни, прежде всего ее внутренних, морально-психологических моментов. Для передачи индивидуального мироощущения героя писатели все чаще прибегают к помощи внутреннего монолога, лирической исповеди, иронической рефлексии.

В стремлении к углубленному исследованию внутреннего мира индивидуума, отличающем значительную часть современной венгерской прозы, несомненно сказывается возросшее значение личности в общей системе «общество — коллектив — человек», утверждение ее суверенности как безусловной ценности социализма — исторического этапа, открывающего эпоху возвращения «человека к самому себе» (Маркс). Эту особенность литературы 70-х годов отмечали многие венгерские критики. Д. Тот, например, рассматривает ее как результат изменения жизненных возможностей человека и характера его связей с обществом: «После завершения крупных исторических перемещений... наступили „спокойные“ будни мирного строительства, и прежние, требующие категорического „да“ или „нет“ альтернативы расширились до сложной и многосторонней системы детерминации и выбора

возможностей... Детерминированность и ответственность личности, разумеется, не исчезли, но распались на множество больших и малых составляющих, объединение и гармоническое сочетание которых требует от индивида значительно большей степени моральюй и мировоззренческой зрелости»⁴.

Глубокий анализ проблемы личной ответственности современного человека за свою судьбу, за осуществление заложенных в нем возможностей отличает роман Акоша Кертеца «Макра», вызвавший в начале 70-х годов широкий резонанс в критике и среди читателей. Драматическая коллизия этой книги разворачивается не на арене общественной деятельности, а прежде всего в душе героя — рабочего парня из будапештского предместья. Ференц Макра выделяется в своей среде незаурядным интеллектом и моральной прямоотой, однако индивидуальность его скована инерцией устарелых жизненных представлений и идеалов. Целью жизни для обывательского окружения Макры является достижение материального и семейного благополучия. Опыт тяжелого прошлого выработал в этой среде способность к общественной мимикрии: жить «как все», не выделяться, не привлекать внимания.

Когда он женится и построит собственный дом, рассуждает Макра в молодости, «то жизнь его в общем-то будет закончена: ему не останется ничего иного, как мирно отсчитывать дни, недели, годы». Неожиданный поворот в судьбу Макры внесла встреча с художницей Вали, пробудившей в нем мечту о совсем другой, более свободной и духовно богатой жизни. Но счастье с Вали невозможно для Макры. Его многое привлекает в молодой художнице, одухотворенность, творческая одержимость которой, нетерпимость ко всякого рода узости и рутинерству заставляют и его, Макру, по-новому взглянуть на мир. Однако его трезвое, сугубо рациональное отношение к жизни несовместимо с нравственным максимализмом и левацкой «бескомпромиссностью» Вали, характер которой несет на себе отпечаток противоречивой венгерской действительности середины 50-х годов (к этому времени относится действие первой части романа).

Беда Макры, однако, не в том, что он не последовал за Вали, а в том, что, порвав с нею, он трусливо отступает и от приоткрывшейся перед ним более широкой жизненной перспективы, облачается в тесную «униформу» обывательства. Макра обзаводится семьей и квартирой, ценой немалых усилий создает, в духе своих прежних идеалов, замкнутый мирок, внешне покойный и благополучный, но в котором сам он начинает ощущать себя чужим и лишним, Со време-

нем это сознание становится невыносимым, и во второй части книги мы становимся свидетелями того, как спустя десятилетие мятущийся Макра, не находя выхода из созданной своими руками западни, лишает себя жизни. Оправдан ли этот шаг героя, подводящий трагическую черту под его неудавшейся судьбой, — этим вопросом задавались все обращавшиеся к роману критики. Думается, правы те, кто, как, например, А. Фёлдеш, подчеркивают *эстетическое* значение такого решения стоящей перед Макрой дилеммы: «Смерть Макры спасительна не для него самого, а для читателя, который без этого катарсиса не испытал бы эмоционального потрясения, побуждающего к серьезным социальным выводам»⁵. И — добавим — к размышлениям, в частности, о том, какими ценностями, подлинными или мнимыми, руководствуется он, читатель, в жизни. Именно в позитивном *воздействии* на читательское сознание видится значение романа Акоша Кертеса.

В случае с «Макрой» едва ли можно говорить об образе положительного героя. Не предлагается здесь, как видим, и позитивного решения центральной проблемы произведения — проблемы формирования новой личности и нового образа жизни, однако поставлена она была художественно убедительно и весьма своевременно. В этой связи уместно привести здесь рассуждение Ю. Бондарева. «Я почти убежден, — пишет он, — что художник не должен „решать“ проблемы. Может быть, он должен только ставить их, указывать их. Проблемы решаются нашим обществом, а не писателем. Ибо как только художник задастся утилитарной целью решить проблему, его герои превращаются в знаки, иллюстрирующие движение идеи»⁶.

Роман Кертеса и другие произведения возникшей в 70-е годы так называемой *литературы образа жизни* свидетельствовали о назревшей потребности в выработке нового жизненного идеала, соответствующего условиям реального социализма. На первом этапе построения общества зрелого социализма во главу угла ставилось значительное повышение жизненного уровня населения. Этот процесс, носивший в Венгрии 60-х годов чуть ли не взрывообразный характер, «до сих пор не удалось привести в соответствие с такой системой целей, ценностей и норм, которая, — отмечал недавно М. Саболчи, — в перспективе вела бы к модели социалистического образа жизни... Отсюда возникает немало досадных проблем: недобросовестное отношение к труду, мещанское потребительство, система престижа в обладании благами и т. п. Таким образом, речь идет о длительном, позитивном

процессе, который в короткой перспективе может дать и весьма противоречивые, сложные последствия»⁷.

Наблюдающиеся противоречия между экономическим развитием и моральным прогрессом, материальными условиями и духовным содержанием жизни, разрешение которых, по известному выражению другого видного венгерского литературоведа Иштвана Кирая, возможно лишь на пути «революционизации будней», вызвали в литературе 70-х годов повышенный интерес к сфере повседневности, будничным обстоятельствам жизни рядового человека. Ведь именно здесь — в быту, трудовых взаимоотношениях, повседневном общении — формируются и проходят проверку качества социалистической личности, сосредотачиваются конфликты, решение которых определяет в конечном счете духовный климат и прогресс общества в целом.

Не в последнюю очередь с проблематикой образа жизни и интересом к повседневности связано, очевидно, и возрождение в венгерской литературе документально-социографических произведений, и возросший вес в прозе 70-х годов малых эпических жанров: повести и (охарактеризованной в свое время Д. Костолани как «поэзия повседневности») повеллы.

И в малой прозе, и в социографии наших дней вечный вопрос искусства о смысле человеческого существования ставится как вопрос о понимаемом в социалистическом смысле *качестве* жизни, о том, возможно ли уже сейчас, сегодня интегрировать в повседневной жизни выдвигаемые социализмом нравственные, трудовые, эстетические и другие ценности, какие и почему могут встречаться на этом пути препятствия.

«Отнюдь не случайно,— пишет в связи с этим И. Кирай,— что авторы новых социографических произведений, повинаясь логике действительности, исследуют уже не столько внешние, материальные рамки общества, сколько внутреннее содержание жизни. Их волнуют не количественные, а качественные факторы. Раздвигая рамки традиционной социографии⁸, вопрос «как жить?» поставил уже Йожеф Дарваш в суровой, вопрошающей репортажной драме «На карте не значится» (1969)... Прежде всего человеческие связи и отношения, проблемы поведения и нравственности занимали и Габора Мочара при написании книги о нефтяниках («Горячее золото», 1970). Символично и то, что Дюла Фекете на обложку своей книги, также вышедшей в серии «Открытие Венгрии» и вызвавшей горячие споры (книга посвящена острой в Венгрии демографической проблеме. — В. С.) вынес обвинительно звучащий вопрос: «Жить для себя?» (1972)»⁹. Этот список, относящийся к началу 70-х годов, по-

полнился многими новыми произведениями венгерских социографов, с публицистической страстностью и документальной достоверностью исследующих проблемы современного образа жизни («История: взгляд снизу» (1973) Ш. Ласло-Бешчика, «Балатонские десятилетия» (1973) Б. Берты, «Кто паровозным дымом продымлеи» (1977) Д. Молдовы, «Письма об одинопчестве» (1979) Д. Фекете и др.).

Конфронтация духовных и материальных ценностей, развенчание мещанства, анализ нравственных конфликтов, связанных с погоней за легкой наживой, — характерная проблематика современной новеллы и повести, если иметь в виду тех представителей венгерской прозы, которые — как, например, Б. Берта, Д. Чак, Э. Галгоци, Э. Фейеш, Л. Мештерхаз, Г. Ракоши и многие другие — признают первоочередной задачей художника непосредственное отображение и моральную диагностику современного общества. Во многих их произведениях наряду с критикой потребительской психологии и духовной ограниченности отображается и то, как в борьбе с этими явлениями рождается в душе человека потребность в осмысленной, гармоничной жизни. Иногда она лишь смутно прорисовывается в сознании, как, например, в известной повести А. Кертеса «Именины» (1972), героиня которой пытается хоть однажды, хоть на один день вырваться из однообразной текучки безрадостного существования. В других случаях, как в истории молодых супругов из повести Г. Ракоши «Сальто-мортале» (1970), эта потребность, закаляясь в жизненных неудачах, столкновениях с равнодушием, недоверием, меркантильным расчетом и карьеризмом, вырастает в идеал деятельной, направленной на благо окружающих жизни.

Последняя повесть, облеченная в форму исповеди-воспоминания героини, удачно сочетает в себе бескомпромиссную, местами едко сатирическую критику нравов и аспект сугубо внутренний, личностный. Здесь убедительно показан путь Магди через душевный разлад и разочарования к той «качественной», освещенной благородной целью жизни, в которой личное счастье неотрывно от творческого самоосуществления.

В развитии венгерской прозы последнего периода, как можно было видеть уже из приведенных выше примеров, заметно тяготение к все более дифференцированному, исследовательско-критическому отображению действительности, к раскрытию противоречий, несоответствий и напряжений, продолжающих существовать (или возникающих вновь) между социалистическими основами, социалистической програм-

мой развития всего общества — и сознанием отдельных его слоев и представителей. В венгерской прозе 70-х годов, как отмечает О. Россиянов, усиливается сознание переходности эпохи «и вместе с тем — непреложности законов социалистического очеловечения жизни. Общество и литература воспринимают жизнь пронизательнее и мудрее: в движении через возможную, временную дисгармонию... через возобновляющийся почему-либо разлад, борьбу героя со средой к более богатому их единению»¹⁰.

Сознание переходности эпохи, критическое исследование причин возможной дисгармонии между обществом и личностью, между отдельными элементами социального механизма — иными словами, усиление *критического характера* венгерской прозы в 70-е годы — нельзя объяснять усилением какого-то писательского негативизма или, тем более, усматривать в этом признаки кризиса художественного сознания. Хотя, несомненно, в литературе имеют место и такие тенденции — достаточно сослаться, например, на романы Д. Конрада («Посетитель», 1969; «Градооснователь», 1977) или некоторые книги М. Месея («Фильм», 1976), свидетельствующие о намеренной гиперболизации теневых сторон жизни, мистификации истории, отрицании общественных связей человека.

Эти и им подобные произведения не имеют, однако, ничего общего с конструктивно-критическим, социально ответственным творческим настроем, отличающим в наши дни подлинно социалистическую венгерскую литературу, которая в условиях стабилизировавшегося, идущего к созданию зрелого социализма общества выполняет важную функцию общественного самопознания. Источником ее критического анализма является более глубокое и диалектическое понимание социализма как сложной общественной системы, динамичное развитие которой невозможно без осознания и преодоления присущих ей внутренних противоречий.

Литература в 60-е и 70-е годы, вслед за политической и общественными науками, преодолела упрощенное представление о социализме, которое — мы цитируем здесь недавнюю статью члена Политбюро ВСРП В. Бенке, — «исходя из факта исчезновения классовых антагонизмов и совпадения основных интересов, считало социалистическое общество *однородным*. В этом представлении *не учитывались различия в частных интересах* и возникающие из них различия во взглядах, так же как не считалось оно и с продолжительностью существования, с новыми формами проявления в изменив-

шихся условиях множества обычаев, вкусов, жизненных стилей, традиций»¹¹.

Анализ и оценка социально-критической функции современной литературы находятся в последние годы в центре внимания литературно-критической и эстетической мысли ВНР. Так, по мнению Д. Тота, общественно-мобилизующая роль литературы заключается, в частности, в том, чтобы «вскрывать и оценивать *столкновения* интересов и жизненных позиций, говорить о тех, кто не нашел еще законной справедливости, и о том, почему это происходит; указывать на несовместимые с социализмом проявления эгоизма, мелочности, злоупотребления властью, бюрократизма, разболтанности, лени, нерадивости и изображать борьбу с ними так, как она ведется в повседневной жизни, — сопутствуемая не только успехами, но и поражениями, выливающаяся подчас в трагические или — в насмешку над здравым умом — комические формы»¹². Слова литературоведа, несмотря на должествительную интонацию, — не пожелание, высказываемое в адрес венгерских писателей, а характеристика тенденции, реально существующей в современной прозе, проявляющейся в самых различных ее тематических и жанровых пластах.

В объективных сюжетных формах с большой пронизательностью исследует конфликты современной действительности Э. Галгоци — мастер новеллы и повести, известная также своими произведениями о бурной и противоречивой эпохе 50-х годов. Остротой и драматизмом действия отличаются и ее произведения о наших днях (в 70-е годы это повести «Паутина» и «Чей закон?», новеллы сборников «Нет доказательств» и «Нож рядом»). Характерной для прозы Галгоци темой является борьба посетителей социалистической правдивости против антиобщественных, антидемократических явлений, как, например, в повести «Чей закон?», герой которой, молодой полицейский Андриш, вступает в пелегкое противоборство с самодурствующим председателем кооператива. При этом внимание автора направлено не столько на характеры героев, сколько на раскрытие социальной анатомии изображаемых негативных явлений, причин их существования.

Такая особенность отличает и повесть Фер. Каринти «Новоселье» (1977), где автор с большой смелостью ставит вопрос о нравственных качествах современного руководителя, указывает на опасности, угрожающие здоровью общества со стороны образовавшейся за последние 10—15 лет прослойки «новых богачей», в количественном отношении не-

значительной, но павязчиво диктующей окружающим своим потребительские, эгоистические жизненные нормы и идеалы.

Действенным инструментом социальной критики выступает и сатира — гротескно-ироническая в новеллах Иштвана Эркеня, пикарескная у Габора Мочара («Ровно один миллион», 1968; «Голубой грот», 1978; и другие повести), фантастическая — по сюжету, но не по проблематике — в последних рассказах Лайоша Мештерхази.

Критическим пафосом пропикнуты и многие книги упоминавшегося уже жанра социографии. Характерным примером могут служить пользующиеся у читателей огромной популярностью социографии Д. Молдовы, в последней из которых — художественном репортаже объемом в семьсот с лишним страниц («Священная корова», 1980) автор после книг о венгерских шахтерах и железнодорожниках обратился к сложным и ждущим скорейшего разрешения проблемам текстильной промышленности. «Во всей этой литературе, — пишет Д. Тот, характеризуя идейную направленность социальной критики, — позитивными являются не столько ее герои, сколько образ мыслей писателя, не столько непосредственная картина общества и человека, сколько стоящий за нею человеческий и общественный идеал; оптимистически она смотрит не на данную ситуацию, а на динамику социалистического развития»¹³.

Критическая функция литературы и искусства в зрелом социалистическом обществе нашла подробное освещение и в коллективном документе венгерских исследователей «Партийность, народность и реализм — в отражении венгерской марксистской эстетики» (в сокращенном виде опубликован в марте 1980 г. в теоретическом журнале ВСРП «Таршадалми семле»). Эта функция рассматривается в документе как органически присущая литературе социалистического реализма и играющая в нем даже более важную роль, чем в «критическом» реализме. «Последний, вследствие ограниченности буржуазного мировоззрения, — читаем мы в документе, — не всегда осознает реальные альтернативы общественного развития, не способен достаточно чутко и тонко отличать отмирающие тенденции от направленных в будущее. Социалистический реализм же, — характерной особенностью которого является сознание перспективы и масштаба всемирно-исторического развития, — должен сопоставлять картину настоящего с будущим, из чего... следует, в частности, не только необходимость сохранения критической остроты буржуазного реализма, изображения реально существующих при социализме конфликтов (нередко суровых, исполненных тра-

гизма и потому требующих соответствующего художественного воплощения), но — в свете осознанной перспективы — еще более беспощадного, безжалостного разоблачения препятствующих развитию явлений»¹⁴. «Критический характер, таким образом, — отмечается в другом месте этого же документа, — ... не просто дозволенная социалистическому реализму наших дней возможность, а один из его важнейших признаков, вытекающий из его классового характера и партийности»¹⁵.

Многообразная картина венгерской эпике 70-х годов, разумеется, включает в себя не только творческие искания, связанные с проблематикой образа жизни, с непосредственным отображением актуальных явлений общественной действительности сегодняшней Венгрии. Следует отметить и обострившийся за последнее десятилетие интерес венгерских прозаиков к национальной истории, недавнему и далекому прошлому своей страны, воплотившийся в самых различных жанрово-стилевых вариациях в книгах Д. Ййеша, И. Немешкюрти, Т. Череша, И. Добози, М. Сабо, И. Галла и писателей младшего поколения — Й. Балажа, С. Эрдега, П. Добаи, Д. Шниро, П. Лендела и др. Причины этого интереса, распространяющегося от крестьянских движений и антигабсбургской борьбы до событий второй мировой войны и ставшего тоже уже историей начального периода строительства социализма, как и характер венгерской исторической романистики, — тема для особого рассмотрения, выходящая за рамки этой статьи. Здесь же более важным представляется подчеркнуть одну особенность венгерской прозы, одинаково отличающую как произведения «о современности», так и исторические повествования, черту, которая проявляется в литературе (и осознается в критике) как тенденция всего художественного сознания наших дней. Речь идет об усилении *общечеловеческих аспектов* отражения действительности, о повышении интеллектуально-философского потенциала прозы.

Начиная с середины 60-х годов в литературе ВНР все чаще наблюдаются попытки с позиций социалистического гуманизма ответить на наиболее общие вопросы человеческого бытия. Писателей волнуют отношения личности и истории, закономерности человеческого поведения, перспективы и возможности дальнейшего развития цивилизации. Постановка этих вопросов обусловлена не только и не столько конкретной венгерской действительностью, сколько характером всей современной эпохи. «Паша эпоха, — пишет венгер-

ский эстетик и литературовед И. Сердакейи,— это не только эпоха человека, бьющегося над решением социально-политических проблем, возникающих „здесь и теперь“, но и эпоха человека, шагнувшего в космос, эпоха человека, с опасностью для собственного существования преобразующего природу. Выход в космическое пространство и взрывообразное ускорение научно-технического развития поставило *весь человеческий род* перед такими перспективами, о которых он не мог предполагать в ходе всей предшествующей истории»¹⁶. Настоятельная потребность в осмыслении этих аспектов бытия породила парадоксальную «метаморфозу» нашей эпохи, выражающуюся,— пользуясь словами советского искусствоведа,— в том, что на «рабочей» повестке дня, как в фокусе, собрались воедино многие извечные вопросы, казавшиеся когда-то схоластичными и ненужными. «Наиболее существенные, онтологические, трансцендентальные, глобально-философские вопросы человеческого бытия обрели предельную злободневность, граничащую чуть ли не с утилитарностью»¹⁷.

Интеллектуально-философские поиски венгерских мастеров слова вызывают подчас склонность к художественным экспериментам в области формы, к использованию многообразных условных средств изображения, элементов эссе, притчи, гротеска. С книгами эссеистского плана — дневниковыми заметками «Приношения дня» (1972) и «Новые приношения дня» (1975) — выступил в последний период творчества Тибор Дери. Наблюдения над непримечательными событиями повседневной жизни старого писателя перемежаются здесь с тревожными раздумьями о судьбе человека в усложнившемся современном мире, об опасностях, угрожающих гуманистической культуре человечества на путях технократического развития. Ни в этих книгах, ни в апокалиптической притче о полной моральной деградации буржуазной цивилизации («Воображаемый репортаж с американского поп-фестиваля», 1971) нет и следа «дежурного» оптимизма, прогнозы писателя относительно возможностей человека звучат скептически, однако этот умудренный скепсис почти всегда оставляет место и для веры в несдающийся разум людей. «Его формула,— говорит Дери о человеке,— бытие, освещенное надеждой».

В орбиту писательских интересов попадают и такие «традиционно экзистенциалистские» темы, какими принято считать проблемы смерти, болезни, старости. Демифологизация смерти, разумное отношение к ней как к естественному, неотделимому от самой жизни ее завершению и вместе

с тем — непримирение с лею и ее предвестниками — старостью и болезнями характеризуют роман-эссе «В ладье Харона» (1969) Дюлы Ийеша, поэта, который «не признавая мифов в жизни, отвергает и миф смерти, ибо смотрит на собственное бытие со стороны всего рода человеческого»¹⁸. В творческой энергии и неувядаемости чувств находит спасение от старости и физического увядания герой Дери, альтер эго престарелого писателя, в иронической повести «Милый бо-пэр» (1973).

Тема смерти привлекла и И. Эркеня в «Выставке роз» (1977), где повествуется о том, как молодой режиссер создает документальный фильм о предсмертных часах трех добровольно согласившихся на съемки обреченных больных. Гротескная по форме, эта повесть утверждает рационалистическую, гуманистическую мысль писателя: смерть должна быть освобождена от туманного покрывала таинственности, ибо трезвое сознание конечности личного бытия делает понастоящему неповторимым и важным каждое мгновение нашей жизни, побуждает ответственно ею распоряжаться.

«Проблемы бытия» получают подчас в литературе и иную, противостоящую активному гуманизму социалистического мировоззрения интерпретацию. Отношение к ним является в современной венгерской (да и не только венгерской) литературе одним из важных идейно-эстетических водоразделов. «Несомненно, что эта направленность, — отмечают авторы уже упоминавшегося документа, имея в виду внимание писателей к аспектам общечеловеческого, — переплетается и с различными поверхностными явлениями моды, с „онтологизацией“ социальных проблем в природные или „вечночеловеческие“, с подновленными внешне разнообразными „чистого искусства“, а то и с явно буржуазным мировоззрением»¹⁹.

Действительно, в венгерской литературной практике наших дней нередко можно еще наблюдать метафизическое противопоставление общечеловеческого и конкретно-социального, абстрактные поиски «вечных» ценностей — добра, истины, справедливости, взятых не в конкретных их проявлениях, а «вообще». Попытки подмены интернационализма литературы космополитизмом, обоснования отвлеченной универсальности как критерия художественного прогресса встречаются и в критике²⁰.

Опыт венгерской литературы 70-х годов, однако, убеждает нас в том, что подлинно общечеловеческое содержание произведения может обрести сегодня лишь в русле активной сопричастности делу прогресса и социализма. Одним из луч-

ших в этом отношении примеров может служить «Загадка Прометея» Лайоша Мештерхази — книга, занявшая заметное место не только в венгерской, но и во всей европейской прозе минувшего десятилетия. Общечеловеческая значимость интеллектуально-философского романа Мештерхази обусловлена прежде всего художественно воплощенной в нем концепцией человеческой истории, рассматриваемой как единый процесс, как осуществляемое через века и тысячелетия, через спады, подъемы, зигзаги и отступления невероятно сложное, но неуклонное движение человечества к своей «прометеевой цели» — утверждению гармонической личности в гармонично устроенном мире. Чтобы раскрыть диалектику этого движения, писатель мобилизует весь исторический опыт человечества, сведения, почерпнутые в мифологии, антропологии, философии, преломляя все это в социальном опыте нашего современника, созидającego социализм.

Сюжетной основой повествования в романе Мештерхази служит «филологическое» расследование «загадки Прометея» — доброго бога, наделившего людей огнем и ремеслами, но парадоксальным образом забытого ими. Человек должен стать совершенным, как бог, — такую цель видел перед собой Прометей, совершая свой подвиг, в наказание за который был прикован всемогущим Зевсом к скале и обречен на вечные муки. И что же он видит, когда через миллион лет освобожденный Гераклом попадает по воле автора в микенское общество XIII века до н. э.? Человечество благодаря прометееву дару стало сильнее и многому научилось. Цивилизация античных полисов явилась огромным историческим шагом вперед. Однако общество не стало совершенным: оно расколосось на классы имущих и рабов, приобрело новые пороки и слабости, такие, как властолюбие, жажда наживы, агрессивность, заставляющие микенских «ястребов» лихорадочно готовиться к завоевательному походу против мирной Трой...

Пользуясь своей божественной силой, Прометей мог бы вмешаться в такой «неправильный» ход человеческой истории, однако не делает этого. Не без помощи Геракла, олицетворяющего в романе человека революционного действия, живущего реальными потребностями и задачами своей эпохи, Прометей понимает, что цель его не может быть достигнута сразу, при помощи волюнтаристского акта, пусть даже исходящего от бога. Прометей избирает для себя иной, «земной» удел: поселившись в Микенах, он работает кузнецом, создает для людей прекрасные изделия, превращается постепенно в простого смертного и умирает в неизвестности.

Вторая, земная, жизнь Прометея не сохранилась в памяти человечества, зато совершенные творения рук его пережили века и были воспеты впоследствии Гомером — правда, уже как изделия бога Гефеста; они были столь совершенны, что люди, очевидно, не могли поверить, что это создания простого кузнеца из Микен.

Тема «Загадки Прометея», как об этом заявляет в обращении к читателю и сам Мештерхази, — современная тема. Современны в романе и созданные автором образы творца-Прометея и революционера-Геракла, современно и философское содержание авторского комментария, уснащенного многочисленными параллелями и аналогиями, соединяющими мифологические, исторические ситуации и сюжеты с действительностью нашей эпохи. Именно этим «волнующим единством исторического видения мира и злободневной гражданственности» и определяется, по словам венгерского критика Ж. Кёхати, методологическая и эстетическая суть «Загадки Прометея»²¹.

70-е годы были отмечены в венгерской литературе интенсивными поисками новых изобразительных средств, заметным обогащением художественной палитры прозы. Обогащение и накопление новых качеств происходило в основном в двух направлениях: с одной стороны, путем углубления аналитизма, художественного освоения конкретных фактов и документов повседневной реальности, с другой — за счет интеллектуализации прозы и освоения арсенала условных средств. Эти пути привели венгерскую прозу 70-х годов не только к значительным достижениям, но, как представляется, и подготовили необходимые предпосылки для новых художественных открытий, для более глубокого эстетического постижения сути времени, для полнокровного реалистического отображения повседневной, сопряженной с поисками, успехами и неудачами, борьбы, которую ведет венгерский народ за построение развитого социалистического общества.

Примечания

¹ *Tóth D.* Elő hagyomány, élő irodalom. Budapest, 1977, 554.o.

² Tizenöt év magyar irodalma, 1957—1972.— In: A hetvenes évek magyar irodalmáról. Budapest, 1979, 63.o.

³ *Bélađi M.* Merre tart a magyar regény?— *Ibid.*, p. 128.

⁴ *Tóth D.* *Op. cit.*, p. 556.

⁵ *Földes A.* Próza jelen időben. Budapest, 1976, 212.o.

⁶ Цит. по: *Ковский В.* Закон единства.— *Новый мир*, 1980, № 10, с. 220.

⁷ *Szabolcsi M.* Magyar irodalom, kritika, valóság a hetvenes években.— In: A hetvenes évek magyar irodalmáról, 339.o.

- Вид литературы факта, получивший распространение в 30-е годы; авторы классической социологии (Д. Ийеш, Ф. Эрдеи, Л. Надь, Г. Фейя и др.) утверждали мысль о необходимости радикальных общественных преобразований прежде всего путем документально-достоверного отображения условий жизни трудящихся масс.
- ⁹ *Király I.* Móricz öröksége és a korszerű elkötelezettség.— In: A hetvenes évek magyar irodalmáról, 45.o.
- ¹⁰ *Россиянов О. К.* Реализм в новой венгерской прозе. 60—70-е годы XX века. М., 1979, с. 74—75.
- ¹¹ *Benke V.* Szocialista demokrácia és vélemény szabadság.— Népszabadság, 1978, 26.11.
- ¹² *Tóth D.* Op. cit., p. 568.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ Пártsság, népiség, realizmus — a hazai marxista esztétika tükrében.— Társadalmi Szemle, 1980, 3.sz., 93.o.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 99.
- ¹⁶ *Szerdahelyi I.* Realizmus, pártosság, népiség.— In: Realizmus az irodalomban. Budapest, 1979, 25.o.
- ¹⁷ *Джинджизашвили Н.* Искусство и прогресс: Философско-социологический анализ. Тбилиси, 1977, с. 237.
- ¹⁸ *Béla di M.* Érintkezési pontok. Budapest, 1974, 306.o.
- ¹⁹ Пártosság, népiség, realizmus — a hazai marxista esztétika tükrében.— Társadalmi Szemle, 1980, 3.sz., 94.o.
- ²⁰ Достойный отпор эти взгляды получают со стороны венгерской марксистской критики — в работах И. Кирая, Д. Тота и др.
- ²¹ *Köhléri Zs.* Mesterházi Lajos. Budapest, 1976, 194.o.



С. В. Рожновский

Роман как форма исторического сознания

(«Образы детства» К. Вольф и «Остановка в пути» Г. Канта)

Поиски интенсивных повествовательных структур, наиболее склонных к рефлексии центральных персонажей, отказ от прежних образцов и возврат к, казалось бы, ушедшим в прошлое и давно разработанным в литературе проблемам и темам совершенно очевидно доминируют над всеми остальными особенностями эпической прозы ГДР 70-х годов.

Уже к середине этого десятилетия в ГДР прошла волна интереса к «пишущему герою»¹, которая обогатила литературу такими произведениями, как «Встреча в пути» А. Зегерс, «Выходные данные» Г. Канта, «Присуждение премии» Г. де Бройна, «В поисках Гатта» Э. Нойча. За интересом к «пи-

пишущему герою» совершенно очевидно стоял интерес к «проблематичному герою», который не только живет в социально-политической и экономической формации, сложившейся в ГДР, но и стремится глубоко осмыслить эту действительность со всеми ее конфликтами и проблемами. Этот герой анализирует исторические корни установившегося жизненного уклада, прогнозирует возможность и даже неизбежность новых проблем и конфликтов как следствие развития сегодняшних «нормальных» и «привычных» ситуаций. Он намеренно и бескомпромиссно сопоставляет привычные оценки действительности и общепринятые представления со своими собственными выводами, так же как свои умозаключения и взгляды с живой жизнью, с наблюдениями и мыслями других (Г. де Бройн, К. Вольф, Г. Капф, Э. Штриматтер, И. Моргниер).

Интерес к «пишущему герою» нес в себе полемику с литературной традицией ГДР 50—60-х годов. Наиболее ярким проявлением такой тенденции является роман «Присуждение премии». Точнее говоря, полемика велась против общераспространенных тогда представлений о литературе. Она носила характер творческой самокритики, как об этом свидетельствует томик «Дебюты», в который вошли размышления многих писателей, в том числе Кристи Вольф и Гюнтера де Бройна, над своими литературными первенцами. Оба названных писателя едины в суждении: их первенцы «Московская повелла» и «Пустая дорога» не удалась². И причину этого они видят в недостаточном внимании к своему личному опыту, неверии в собственное понимание мира, неумении «переварить» курсирующие в обиходе мысли и свести их в напряженный интеллектуальный комплекс. В том, что новое «мировоззрение» накладывалось на старые привычки, новые познания и убеждения принимались на веру, а не вырастали из личной жизненной практики.

Анализ литературного процесса первой половины 70-х годов убеждал, что за интересом к «пишущему герою» стоит определенное стремление не только отдельных писателей, но всей энцической литературы к новому самоосознанию, что это проявление новой ступени зрелости и самой литературы и всего общества. Такой вывод позволял ожидать, что новое самоосознание литературы может и даже должно привести к смещению наблюдавшейся до сих пор последовательности проблемных комплексов, которые характеризовали литературное развитие в предшествующие годы, что новое самоосознание приведет к новому синтезу художественных структур, что проблематичность «пишущего героя» есть лишь пер-

вый внешний симптом более глубокого внутрилитературного процесса. Появление романов «Образы детства» К. Вольф, «Остановка в пути» Г. Канта, «Киппенберг» Д. Нолля, второй части «Мира на востоке» Э. Нойча, так же как и «Вечернего света» С. Хермлина, «Бранденбургских изысканий» Г. де Бройна, «Страшной осады Сен-Назара» О. Гопше, «Смерти у моря» В. Гайдучека, «Смещения времен» К. Йогансен, «Прохвоста» Г. Тюрка подтвердило этот прогноз.

На протяжении многих лет установилось обыкновение определять этапы развития романа ГДР по тематическому признаку — «прощание», «решение», «прибытие», «проба на прочность»³. В определенной мере такой подход понятен и обоснован. Но всю ли специфику литературы, все ли ее достижения учитывает он? «Не слишком ли сильно этими понятиями — при всей теоретической оправданности их — обозначаются лишь содержание, материал, сюжеты и не слишком ли мало то, что является существенным для литературы: постановка вопросов и проблем, углы зрения, подходы и способы повествования, которые не всегда зависят от материала?»⁴

Конечно, тематическая ориентация литературы в значительной мере отражает эволюцию актуальной проблематики общества, состояние умов и ожидания читателей. Она содержит ответ художника на требование дня. Она свидетельствует о включении реальной действительности в реальность искусства. Но, как говорил еще Бальзак, всякий рассказ возбуждает наше сочувствие только благодаря способу, каким он изложен. Художественная правда заключается не в излагаемых фактах, а в их передаче и интерпретации. Художественная задача состоит в создании такой повествовательной конструкции, которая переводила бы жизненные факты в высший аспект искусства. И каждый раз, когда писатели брались за решение любой темы — «прощания», «прибытия», «пробы на прочность», — они неизбежно решали эту задачу.

Каждая новая тема входила в литературу вместе с новым поколением писателей. Литература 70-х годов в ГДР нарушила и здесь привычное движение. Новый герой, новая попытка свести круг воззрений, который захватил бы и координировал весь мир современных идей, оказались связаны не столько с новыми именами в литературе, сколько с новым этапом в творчестве писателей, которые встали на путь художественного творчества в 50-е годы. И в этом смысле также вполне оправданно говорить о литературном процессе 70-х годов как о ступени творческой зрелости. Видимо, поэтому для 70-х годов столь характерно не выдвигание не

освоенных прежде тематических комплексов, а более интенсивная разработка прежних и сведение их воедино. Можно сказать, что художественное сознание романистов ГДР достигло такого уровня, что ему стали доступны теперь не только расчлененные образы отдельных этапов и моментов жизни, не только людские судьбы и характеры в переломные моменты истории, но вся жизнь, вся история, все существование людей, групп, классов, общества — сегодня и здесь, в ГДР, в социалистическом содружестве, в многоликом, тревожном и постоянно меняющемся мире.

Несмотря на потенциальное и фактическое многообразие конкретных художественных форм, в эпической литературе обычно выделяется доминирующий, предпочитаемый в определенных условиях вариант. Сложился такой предпочтительный вариант и в литературе 70-х годов. Художественная критика достаточно быстро распознала в нем новую модель эпических структур и дала его принципиальное описание: «Поиски прошлого; освещающий его материал вводится с помощью расследования, причем расследующий прежде всего отправляется в дорогу, собирает факты и документы, как репортер расспрашивает то одного, то другого, напрягает свою память, все более оживляет свои воспоминания и вмешивается в то, о чем ведется речь»⁵.

В особенности практичной такая модель оказалась для произведений, стремящихся понять современность как результат исторического развития, в котором настоящее не отменяет «преодоленного» прошлого, а несет его в себе. Не случайно такую модель выбирает для своих романов «Актовый зал» и «Выходные данные» Г. Кант, для «Раздумий о Кресте „Т.“» — К. Вольф, для книги «В поисках Гатта» — Э. Нойч. Не случайно используют такую модель для своих антифашистских произведений и прогрессивные западногерманские писатели К. Гайслер в «Запросе», Г. Леберт в «Волчьей шкуре».

Для Германии, где прошлое предстает прежде всего в ужасающем облике войны, гестаповского террора, человеконенавистнической идеологии фашизма, разращения национального сознания Гитлером, марширующих под знаменем со свастикой штурмовиков, концентрационных лагерей и смертей, смертей, смертей, — для Германии настоящее немислимо без ограничения от этого прошлого, без активного антифашизма. Но в то же время для людей, переживших эти годы, невозможно просто отбросить, перечеркнуть эту жизнь, как невозможно перечеркнуть себя. Прошлое подстерегает их на каждом шагу сегодняшней жизни. Недаром новый ро-

ман К. Вольф «Образы детства» начинается именно с констатации этого факта: «Прошлое не умерло; оно даже не прошло. Мы отделяем его от себя и смотрим как на чужое».

Эпическая структура романов ГДР 70-х годов получила название «поисков прошлого». Но она отличается от техники «потока сознания» тем, что ищет не произвольные ассоциации, а причинно-следственные связи. Она стремится преодолеть самопроизвольный поток подсознательного и открыть выход вытесненному сознанию, дать дорогу памяти. Не случайно в одном из самых последних романов Х. Йогансен, сделанных по модели «поиска прошлого», можно прочесть слова: «Все, что происходит в мире, касается каждого. Я не хочу на закате своей жизни быть безразличным наблюдателем. Я хочу иметь право вместе с Эрихом Мюзамом сказать: учитесь памяти».

Память, совесть, чувство ответственности, острое восприятие современности, настороженность ко всему, что уже однажды было и привело к катастрофе, желание понять, почему и как все случилось, чтобы не допустить повторения прошлого, и какая-то тревога, какой-то тайный страх, что это прошлое все-таки протягивает щупальца к настоящему, — вот те мотивы и побуждения, которые движут сознанием главной героини романа К. Вольф «Образы детства». В этих движениях сознания раскрывается весь человек, его прошлое, его настоящее, смысл его жизни. Именно здесь, говоря словами Стендаля, заключен тот «фанатизм идей», который движет действие книги, ибо ее внешний сюжет — 36-часовая поездка в польский город Г., который некогда был немецким городом Л., — не только не содержит событий, способных увлечь читателя, но и сам подается как воспоминание. Как подчеркивает автор, поездка эта состоялась более чем за год до начала написания романа.

Роман К. Вольф, обращающийся к самой трагической теме немецкой литературы XX века — истории соращения немецкой нации фашизмом, — не может обойтись без смысловых ассоциаций с произведениями искусства, которые уже вторгались в эту область. Поле его идейных соотношений простирается от манновского «Доктора Фаустуса» (это подчеркивается сознательным параллелизмом приемов «рассказчика», начиная от датировки работы над рукописью и кончая вплетением в повествование актуальных событий мировой политики и комментированием их) до бределевской трилогии об отцах и детях (книга, которую пишет Нелли Иордан, носит название «Мать»). Это еще больше расширяет круг вовлекаемых в роман проблем и воззрений.

Героиня романа — писательница, и творческий поиск этого художника, решившего рассказать историю одного детства в печальные годы третьего рейха, составляет подлинную интригу книги. Уже в силу такого выбора героя и направления его действий в центре произведения оказывается проблема осознания всей действительности, всего «прошлого», которое простирается до сегодняшнего дня, и поисков той формы, которая позволила бы адекватно выразить это сознание.

Роман «Образы детства» использует систему тройного отчуждения: писательница Криста Вольф рассказывает о том, как ставшая писательницей бывшая девочка Нелли Йордан рассказывает о детстве этой девочки, которое протекало в годы гитлеровской диктатуры в Германии. Это позволяет создать в романе три уровня восприятия фашистской действительности: наивное восприятие жаждущей счастья девочки, которая даже не догадывалась, что живет при фашистской диктатуре; умудренное жизненным опытом восприятие взрослой женщины, которая видит и понимает все, что, может быть, и видела, но не понимала девочка Нелли; и преломление всего этого в современном сознании писательницы, которой недостаточно фактов и их привычных объяснений, а важна истина, важно все, как было. На этом третьем уровне сочленяется видение мира Кристой Вольф и ее героиней. На этом уровне фокусируется восприятие мира дочерью Нелли Ленкой, выросшей в социалистической ГДР, братом Лютцем, который вместе с Нелли прожил детские годы, но, будучи на четыре года моложе, вспоминает их совсем иначе, мужем Г., который разделяет с Нелли ее духовные убеждения, но смотрит на историю глазами прагматичного ученого-естествоведника. На этом уровне пересекаются все ходы мысли, и образуется некая более высокая их совокупность, которую можно было бы назвать выражением сегодняшнего исторического сознания, присущего и романисту, и его читателям. Это и есть форма живой памяти человечества.

Память фиксирует или извлекает из прошлого то, что было. Сознание устанавливает связи фактов, ищет ответы на вопрос, как все произошло. Именно поэтому, прежде чем напряжение памяти извлечет из небытия то, что было, необходимо побуждение сознания, необходим ответ, почему задается вопрос.

Формальная дилемма, которая дает толчок творческим исканиям писательницы, формулируется так: «Остаться бессловесной или жить в третьем лице, таков, кажется, выбор». Но это, собственно, уже не дилемма «быть или не быть», ибо

«первое невозможно, а второе страшно». Это отказ от подчинения повествования узкому горизонту личного опыта героя, преодоление «языковых помех» на пути к более высокому уровню осознания действительности. «Между разговором с самим собой и обращением к другому происходит фатальное изменение грамматических связей. „Я, ты, она“, сливаясь и вливаясь в мысли друг друга, в произнесенном предложении должны быть отчуждаемы друг от друга». Дилемма Нелли — это выбор сознания, которое будет осмысливать прошлое. Она является следствием другого акта сознания, внутреннего побуждения взяться за жгучую тему: «Определенные обязанности больше не терпят отлагательств, и среди них долг приоткрыть, что с нами произошло. Нам не удастся объяснить, почему все случилось так, а не иначе, но мы не имеем права слагать с себя бремя хотя бы подготовительного труда для будущих объяснений».

Чувство долга перед собой, перед детьми, перед людьми, перед историей задает стилистический тон романа — стремление к сдержанной констатации фактов, преднамеренное редуцирование эмоций и пафоса, сознательное преодоление страха перед запретными вопросами и честное желание не уклоняться от ответов на самые трудные из них. «Говорить, что было в определенное время, остерегаться утверждений, вместо клятвенных заверений давать реальное восприятие действительности; процедура, в необходимой мере позволяющая учитывать пропасть, которая разорвала время» — так формулирует свою творческую задачу Нелли Йордан и вместе с нею К. Вольф.

В романе «Образы детства» проводится строгое различие между воспоминанием и памятью. Героине романа ясно, что она должна опасаться воспоминаний, этой «системы обмана», в который «ты, якобы демонстрируя их, в действительности должен идти против них. Прошлое намного легче придумать, чем вспомнить». В век «универсальной утраты способности помнить» писательница принимает на себя миссию быть хранительницей памяти.

«Различают следующие виды памяти: механическую, зрительную и логическую, вербальную, материальную, кинетическую, — замечает К. Вольф. — Очень недостает еще одного вида: моральной памяти». Моральная память и есть движущая пружина романа «Образы детства». Все разновидности памяти играют в романе существенную роль. Но на уровне повествовательной структуры писательница систематически сопоставляет поверхностную память (что запомнилось самопроизвольно), материализованную (что зафиксировано в га-

зетах и книгах данного времени) и аналитическую (по существу психологическую, глубинную, связанную со страхами и желаниями, таящую то, что надо было забыть, «вытесненное сознание»). Самопроизвольная и материализованная память кажутся самыми достоверными, привязывают прошлое к действительности. Они надежны как опорные точки воспоминаний, но недостаточны для понимания того, «что с нами произошло». Самопроизвольная память возвращает к уровню мышления, который давно превзойден. «Материализованная» память представляет все в кривом зеркале фашистской пропаганды. И лишь аналитическая память способна воскресить прошлую жизнь в ее полноте. Она заполняет пробелы самопроизвольной памяти. Она отделяет факты от их ложного истолкования, ставит их в объективную связь, в правильное освещение. Так складывается картина прошлого, живо воспринятая сознанием настоящего.

Автор отвергает прием коллажа, т. е. нанизывания клочков реальной действительности на придуманную схему. В основе произведения — «перекрестный допрос самой себя». Этот принцип с самого начала вводит в роман три повествовательные структуры: диалог с самой собой, описание в третьем лице, которым также является сам автор, прямая речь и рассказ от первого лица. Уже постоянные переходы между этими повествовательными планами создают не одно-сторонне-плоское восприятие прошлого, а его стереоскопическое видение. Это прошлое документируется вызубренными в детстве стихами, песнями, лозунгами, цитатами из местной газеты, школьных учебников по литературе, истории, биологии, семейными фотографиями. Так появляется в романе повествовательный план «исторического презенса». К нему добавляется еще один — поток современной информации, текущий из фильмов, телепередач, книг. Он редко используется самостоятельно, но выступает как дополнительный модификатор трех основных структур. Еще один повествовательный план образует пересказ диалогов Нелли с мужем Г., дочерью Ленкой и братом Лютцем.

Следует заметить, что названные структуры К. Вольф постоянно перемежает. Это создает одновременное видение прошлого сразу под многими углами зрения, делает зримой его проблематичность. А самое главное — это заставляет читателя искать такую точку зрения, которая вобрала бы в себя все остальные перспективы.

Для чего понадобилась Кристе Вольф такая изощренно сложная техника рассказа? Дело в том, что «туристическая поездка в страну детства» Нелли Иордан ставит ее и чита-

теля перед несколькими парадоксами, которые не допускают однолинейного рассмотрения, ибо при этом упускаются из виду другие стороны, с точки зрения исторической правды не менее важные. Например, перед вопросом, может ли человек социалистических убеждений, выросший при фашистском режиме, считать, что у него было счастливое детство, если он чувствовал себя счастливым? Или же: может ли человек, воспитанный при нацизме и обретший после краха рейха в 1945 г. другие, социалистические позиции, считать себя свободным от влияния фашистского прошлого? Ответы на эти вопросы трудны, и они требуют не только разностороннего подхода, но и иной, более всеобъемлющей и исторически правомерной формулировки. И писательница находит ее.

Говоря языком современных социологов, детство — это период «социализации» ребенка, когда он усваивает нормы поведения и образцы для подражания, когда формируются его идеалы и зарождаются жизненные надежды, когда складывается характер. На эту-то психологическую сторону и обращает внимание К. Вольф, ибо остальные области соприкосновения с фашизмом — политическая, экономическая, социальная — для Нелли исключены. Обнаженное человеческое существо подвергается воздействию нацистской системы воспитания и повседневной действительности третьего рейха, и этот процесс писательница реконструирует в своем произведении. В установлении подлинного механизма включения Нелли в нацистскую систему и пределов этого включения и состоит суть ее «перекрестного допроса самой себя». Образы детства Нелли составляют ту цепочку фактов, которые дают возможность вынести обоснованное суждение.

То, что произошло с девочкой Нелли за годы «социализации» в фашистском рейхе, конечно же, оставило глубокий след в ее психике. «Ужас и восторг, желание и страх для этого ребенка оказались настолько тесно связанными друг с другом, что никакая сила на свете, никакая химическая лаборатория и, конечно, никакой психоанализ никогда не смогут отделить их друг от друга». Писательница Нелли Йордан, выясняя, как это случилось, изучает исторический материал, но он не дает ответа, хотя то, что содержится в «запыленных кипах местных газет» и «школьных учебниках детства», хранящихся сейчас как яд в особых сейфах, проливает некоторый свет на суть этого явления: Нелли с самых наивных лет была опутана невидимой сетью насилия.

Насилие, страх перед насилием очень часто фигурируют в романах о фашистском прошлом Германии. В особенности

часто этот мотив встречается в произведениях западно-германских писателей, примыкавших к «Группе 47» — Г. Белля, Г. В. Рихтера, Г. Грасса, П. Шаллюка и др. Этот литературный факт, конечно, имеет исторические корни в реальностях фашистского режима, но сама система подобных мотивировок в романах в еще большей степени является следствием того, что авторы при анализе фашизма становятся на экзистенциалистскую точку зрения в истолковании отношений личности и окружающего мира. Экзистенциалистская схема сводит все к проблеме принятия или непринятия какого-то решения, которое в конечном счете оказывается бессмысленным, так как машина насилия независимо от этого продолжает свой бег.

К. Вольф решает более тонкую задачу. На примере Нелли она прослеживает механизм воздействия насилия. Можно сказать, что основная тема ее романа — злодеяние, которое фашизм совершил над каждым, кто пережил его, над немецкой нацией, над народами всей Европы. Но самое главное для писательницы — злодеяния фашизма, совершенные над человеческой личностью. В этом плане книга «Образы детства» перекликается с манновской новеллой «Марио и волшебник».

Детство Нелли — это история духовного соращения девочки, рассказанная женщиной, которая сама прошла через такое испытание и поэтому беспощадно настойчива в выяснении всех обстоятельств. Именно соращения, ибо насилие могло породить лишь ужас и страх. Но откуда же берутся тогда ее восторги и желания?

Анализируя фашизм как социальную среду, К. Вольф на примере Нелли и ее семейного окружения показывает, что насилие является лишь одним из средств подчинения человека этой тоталитарной системе, лишь наиболее открытой и грубой формой подавления личности. Но не менее циничным способом втягивания людей в фашистскую систему была игра на их инстинктах. Недаром в аппарате нацистской диктатуры такую роковую роль играла массированная пропаганда, и недаром основной чертой этой пропаганды была апелляция к самым низким инстинктам человека.

В романе «Образы детства» вырисовываются бесчисленные нити, которые сплетаются в сеть и опутывают Нелли, — начиная от унаследованных черт характера, невидимых желаний, побуждений ребенка, стремившегося обрести свое «я» и искавшего примеры для подражания, и кончая семейными, сословными связями, властью родителей, школы, улицы, детских фашистских организаций, «кодексом чести» расы гос-

под, демагогией геббельсовской пропаганды и «чистой работой» убийц. Но самое страшное — это собственные пути, Hörigkeit, влечения людей, подпавших под влияние фашистских соавратителей и испытывающих наслаждение от этого подчинения. Изначальные, элементарные проявления человеческого существа, свойственные всем представителям биологической особи homo, приспособлялись системой воспитания и пропагандой к интересам и целевым установкам гитлеровцев. Каждый, даже самый низменный инстинкт осваивался «величием» фашистских целей.

История Нелли воочию убеждает, что вся система фашистского воздействия систематически подавляла сознание и стремилась пробудить «голос крови», самые примитивные инстинкты, ибо они легче всего поддаются массовому управлению. Документальные фильмы, демонстрирующие массовые акции нацистов, свидетельствуют, что эти спектакулярные действия представляли собой акты подавления толпой индивидуальности, ритуальные всплески массового психоза, проявления массовой истерии, предпосылкой которой является склонность к истерии у составляющих толпу индивидов. Поэтому очень понятна тщательная разработка в романе К. Вольф мотива перманентной истерии, на грани которой постоянно пребывает Нелли. Именно здесь берет начало тот амбивалентный комплекс страха и желания, ужаса и восторга, который так характерен для нее. Именно в этой форме она усваивала реалии своей жизни. Так, она «не столько знала, сколько чувствовала, кто такой фюрер. Фюрер был чем-то сладковато давящим в области живота и сладким комом в горле, который она обязательно должна была с хрипотой выбросить из себя, чтобы вместе со всеми воззвать к нему, фюреру».

Наряду с «влечением» в систему ценностей Нелли входит слово «самоотдача», причем тоже на уровне удовлетворения природного инстинкта. Слово «самоотдача» было любимым выражением любимой учительницы, благосклонность которой старалась заслужить Нелли. Чему же отдавалась эта дева? — «Честному идеализму», которому она «оставалась верна» до конца и который скорее можно назвать фанатизмом. Смысл его ярче всего проявился в стихах, чтение которых она поручила Нелли в день рождения фюрера. «Когда народ утонает в нужде, бог выбирает из всех мужей самого достойного и собственной рукой бросает его в пропасть, паносит ему смертельные раны и терзает его сердце самыми горькими муками всех его братьев». Юлия, доктор Юлиана Штраух, NS-фрауеншафтслейтерин, учительница немецкого языка

и истории считала себя таким избранником и насаждала такое же стремление у Нелли, и в первую очередь желание самопожертвования. Юлия ненавидела в себе женщину.

В литературных произведениях о фашизме нередко повторяется мысль, что в немецком характере сочетаются сентиментальность и жестокость. К. Вольф видит другое объяснение жестокости, которую проявили немцы в годы гитлеровской диктатуры и войны. Конечно, жестокость была самым обнаженным проявлением террористической сущности этой диктатуры агрессивного монополистического капитала. Но она была не в меньшей степени и плодом насаждения звериной морали и результатом развращения по сути далеких от нацистской идеологии людей. На примере Нелли писательница показывает, какую силу обретает над человеком цепочка инстинктов «влечение — самоотдача — самопожертвование». На примере ее сверстников, в частности Хорста Биндера, она демонстрирует, что уже в этой идеальной форме потенциально содержится жестокость. Самопожертвование легко переходит в самоистязание, которым тоже можно наслаждаться. В этом убеждается Нелли, когда застаёт в подвале Биндера, которого избивает палкой какой-то бандюга-садист. Жестокость к себе делает человека нечувствительным к страданиям других. Такой человек не только готов принять лозунги гитлерюгенда. Он воспринимает их как выражение собственных побуждений: «Вперед, вперед, звучат фанфары, вперед, вперед, юность не ведаёт страха, Германия, ты будешь сиять в веках, даже если погибнем мы...». Эта насаждаемая жертвенность была по существу формой согласия с преступными замыслами фашистских фюреров, которые готовились принести в жертву своим планам миллионы молодых жизней.

В памяти Нелли всплывают картины прошлых лет, которые показывают, что у нацистов существовало множество возможностей включить людей в свою систему, опутать всех круговой порукой, заинтересовать или коррумпировать посулами — «каждому свое». Собранная писательницей фактическая информация показывает, что даже самые невинные попадали в тотальную систему третьего рейха и, сами того не ведая, оказывались соучастниками того, что творили гитлеровцы. Даже если они сами не совершали лично никаких злодеяний, все, кто шел за Гитлером, разделяют вину за преступления, порожденные фашистской системой, — не юридическую, по моральную. И эта вина невинных является еще одним злодеянием фашизма.

Проблема ответственности за преступления фашизма, пробуждение этого чувства и переход его в сознательное антифашистское убеждение роднит книгу К. Вольф «Образы детства» с другим произведением 70-х годов, занявшим важное место в развитии новейшего романа ГДР, — книгой Г. Канта «Остановка в пути». И Герман Кант выдвигает на передний план психологически-педагогический вопрос о формировании личности в условиях гитлеровской диктатуры, о периферии фашистской системы, о глубине и пределах влияния ее на молодое поколение. Однако, в отличие от К. Вольф, его интересует не само формирование личности, а столкновение сформировавшегося в этих условиях человека с миром, от которого он был отгорожен до сих пор стеной вражды и войны. Его интересует процесс утраты вскормленных в нацистском рейхе иллюзий и заблуждений.

Уже самое беглое сопоставление этих двух книг обращает внимание на черту, присущую не только им, но и многим другим — по крайней мере привлечшим к себе внимание — книгам второй половины 70-х годов. Романисты стремятся выдвинуть на передний план героя, несущего сознание нового времени, и создать повествовательную форму, способную адекватно фокусировать это сознание.

Г. Кант называет свою книгу «немецким романом воспитания». Его герой Марк Нибура действительно вызывает ассоциации с героями классических романов воспитания — гётевским Вильгельмом Meisterом, келлеровским Зеленым Генрихом и в еще большей мере Симплициссимусом Гриммельсгаузена. И Г. Кант использует традиционный прием столкновения наивного сознания героя с «объективным сознанием» реальной действительности, но это лишь обязательная дань самым общим требованиям жанра. Структура эпического сознания и, соответственно, повествовательная структура романа «Остановка в пути» гораздо сложнее. И здесь мы видим перенесение интриги романа из области непосредственного действия в область его рефлексии в сознании. По форме изложения «Остановка в пути» написана как воспоминание, причем воспоминание особого рода, свойственное человеку со склонностью к самоанализу. Эту специфику героя Г. Кант подчеркивает в самом начале эпопеи словами Марка Нибура: «Как я вспоминаю, ведь мне легче вспомнить, что я думал, чем то, что происходило». Более того, повесть Марка это не просто воскрешение в памяти того, что думал или переживал герой, а видение этой прошлой действительности новым сознанием Нибура, совпадающим с сознанием автора. Выражением этого нового сознания, соответствующего се-

годняшнему уровню мышления граждан ГДР, является прощия, отделяющая Марка-рассказчика от его прошлого и одновременно подсказывающая оценку изображаемого читателю, который разделяет позиции автора.

Ироническая стилистика повествования, одновременно принимающая все описываемое близко к сердцу и отстраняющаяся от него, создает возможность не только сопоставлять прошлое сознание и новый уровень мышления главного героя, но и выстроить систему соотношений его старого и нового сознания с другими типами восприятия той же самой действительности. Так вводится в круг мыслей Марка Нибура взгляд на мир с антифашистской, гуманистической позиции, когда с ним ведет долгие беседы советская женщина — капитан медицинской службы. Марк сам указывает на эту часть своего сознания: «Я все еще не знаю: знаю ли я то, что я знаю, из того источника, из которого, как мне думается, я это знаю? Но я все же твердо уверен, что большую часть потрясающих новостей, которые, с тех пор, как я их узнал, всегда и во всех случаях у меня наготове, мне первой, впервые поведала капитанша». Так входит в его «круг воззрений» благодаря польскому лейтенанту-следователю «польская точка зрения» на действия немецко-фашистских захватчиков: «Если воздействие, влияние, поддержка или исправление могут быть причислены к отношениям, то я к лейтенанту до сих пор очень communicado».

Благодаря историческому превосходству нового мировосприятия Марка Нибура писатель уверенно вводит в роман целую энциклопедию фашистской идеологии, морали, стереотипов сознания и образцов «истинно германского» поведения. Вся гротескная камарилья из общей камеры военных преступников являет собой воплощение той Германии и тех немцев, которые несли дух и суть третьего рейха в том виде, который был неведом Марку. Контрастное противопоставление этого концентрата нацизма и духовного мира Марка позволяет отделить героя от прямой приверженности к преступной гитлеровской банде.

Но эта попытка отделения «без вины виноватого» Марка от фашизма как системы оказывается проблематичной. Не только новому сознанию Нибура-рассказчика, стремящегося к правде без утайки, но и сознанию фашистских организаторов «нового порядка» Нибур представляется соучастником фашистских преступлений. «Без людей вроде тебя, скажу я тебе, без таких, как ты, Кюлишу не пришлось бы возиться с колоколом, потому что ему, чтобы заменить тебя, надо было бы стрелять самому, — говорит Марку гауптштурмфюрер. —

И господам генералам это пришлось бы делать самим, без тебя. Ты думаешь, может быть, Рудольф мог бы спокойно провести мало-мальски приличный допрос, если бы ему все время приходилось оглядываться на фронт? Но ему этого не требовалось: ведь ты был здесь. Ты был за многих здесь». Этот цинизм истинного гитлеровца был не менее важным толчком к прояснению сознания Марка, чем его собственное стремление вести «как можно более строгую, обращенную в прошлое, мысленную жизнь» и понять ее. Не случайно рассказчик, когда он говорит о желании восславить тех, кто помог ему перейти от удивления, что он «все еще Марк Нибур», к пониманию, что он «несмотря ни на что все-таки Марк Нибур», вспоминает этого «своего гауптштурмкамерада, который позаботился, чтобы я не потерял связующую нить и осознал себя как звено в единой цепи, как человека рядом с другими сочеловеками, как одного из тех человекoв, без которых была бы невозможна, бесчеловечность».

Жизнь Марка Нибура, прошедшая «между концом детства и концом юности», предстает перед читателем как бы в трехмерном повествовательном пространстве: в непосредственном восприятии ее Марком, в паложении воспоминаний о ней на его жизнь военнопленного и в видении ее Нибуром-рассказчиком. Последний ракурс, отражающий новый уровень исторического сознания, является главной перспективой романа. Два первых, то в самостоятельном виде, то в сочетании с главным, постоянно сменяют друг друга, обрисовывая кристаллизацию нового сознания. По существу момент возникновения этого сознания и желание оглянуться на свою жизнь с его высоты являются исходной точкой всей книги. Она начинается с иронического рассказа Марка о том, как его забирали в солдаты, и эта ирония над самим собой, над совершенно не геройской, противоречащей всем представлениям о солдатском долге, уставе и мушкетерской удали историей пленения, является демонстративным выражением нового сознания Нибура. Книга завершается моментом, когда Марк Нибур перешагивает порог прошлого, когда с него снимается подозрение в том, что он военный преступник, и он становится «простым немцем». И этот момент сопровождается примечательной ремаркой рассказчика: «Вот и все о лейтенанте, обо мне и других людях. Я не знаю, что можно было бы рассказать в продолжение, а может не знаю, к чему оно, ибо продолжение это давно уже налицо». Оно в новом видении мира, которое делает возможной всю повесть о годах учения и странствий простака Марка Нибура. Марк действительно имеет право сказать о своей

прошлой жизни: «Чем чаще я ее рассказываю, тем яснее мне: я к этой истории не имею никакого отношения».

Роман Г. Канта, возникший как порождение, выражение, форма нового исторического сознания, сложившегося на почве социального развития ГДР, сам подчеркивает эту свою сущность. Это проявляется не только в общей пролической стилистике книги, не только в выделении повествовательной перспективы рассказчика, но и в целом ряде авторских отступлений (или ремарок рассказчика). Особенно важным для понимания структуры книги, которая, как всякий роман воспитания, является романом идей, представляется то «объяснение, заверение, уверение, взывание», которым автор снабдил заключительную часть повести о Марке: «Да, и еще раз да, тот, кто ведет здесь речь, знает, что его речь кажется непозволительно беспорядочной. Самая непозволительная смерть, довольно непозволительный образ жизни, непозволительный тон и перемены тона, непозволительные нагромождения и беспорядок. Как это можно!? Можно. Так оно есть. Иногда так бывает. Так все случилось. Я вышел из хаоса». Это «я» — новое сознание Марка Нибура, и то, как оно возникло из хаоса, представляет главный сюжет повести, а то, как оно могло очутиться и пребывать в этом хаосе, — главный моральный урок ее, ибо трудно поверить, что люди, разделяющие сознание Нибура-рассказчика, некогда могли разделять и слепоту фольксгеноссе Нибура из Марны.

История не может забыть, что было, сознание настоящего не может игнорировать прошлого и его уроков. Именно поэтому рассказчику так важно еще раз пройти свою жизнь и взглянуть на нее новым взглядом. «Я думаю, жизни надо то, что я знаю. Ей это нужно от каждого, в том числе и от меня. На что может понадобиться жизни мой рассказ? Не для того ли, чтобы свериться по нему? Страшно? Хочешь исправить? Вовсе нет. Жизни нужен мой рассказ только для того, чтобы она лучше могла понять меня. Меня и некоторых других. Я прошу жизнь о понимании. Говорю, что было, и не могу делать вида, будто не было этого беспорядка во многом.»

Структура эпического сознания романа «Остановка в пути» целиком ориентируется на современное историческое сознание читателя ГДР. Именно эта идентичность мировосприятия автором и потенциальным читателем создает возможность не заниматься словесными доказательствами своей новой исторически обусловленной идейной позиции, а реализовать ее в видении очень сложного и мрачного этапа немецкой истории. «То, что я знаю сегодня, не столь важно для

постоящего сообщения, как то, что, как мне казалось, я видел тогда. Потому что то, что я знаю сегодня, знают сегодня многие, а то, что видел тогда я, видели немногие. И то, что я воображал, будто вижу, могли видеть или представить себе тоже немногие.»

Конечно, с точки зрения коммуникативной в сообщении важнее то, чего не могли видеть или представить себе другие. Но для того, чтобы стал возможным сам этот акт коммуникации, безусловно важнее наличие общности между автором и его адресатом. В этом смысле рассмотренные романы являются одновременно и плодом и формой нового исторического сознания граждан Германской Демократической Республики.

Примечания

- ¹ Подробно эта проблема рассмотрена нами в работе «Реальность вымысла и невымышленная реальность: (Новые тенденции в литературе ГДР)». — В кн.: Новые явления в литературе европейских социалистических стран: Художественная проза начала 70-х годов. М., 1976, с. 70—94.
- ² *Bruyn G. de.* Der Holzweg. — In: *Eröffnungen: Schriftsteller über ihr Erstlingswerk.* В.; Weimar, 1974; *Wolf Ch.* Über Sinn und Unsinn der Naivität. — Ibid.
- ³ Д. Шленштедт считает, что такая классификация исходит не только из тематического признака, но и из структурных особенностей повествования, связанных с фигурой главного героя. В связи с этим он выделяет в новейшей литературе ГДР такие комплексы, как «осмысление собственной истории в процессе развития ГДР» и «выпадение из мира привычного». — См.: *Schlenstedt D.* Wirkungsästhetische Analysen: Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur. В., 1979.
- ⁴ *Hartinger W.* Die Fragen und Antworten unserer Literatur: Literatur und Geschichtsbewußtsein. Entwicklungstendenzen der DDR-Literatur in den sechziger und siebziger Jahren. В.; Weimar, 1976, S. 10—11.
- ⁵ *Melchert R.* Auf der Suche nach Gatt. — Forum, 1973, N 21, S. 12.



Юлиан Кавалец и некоторые проблемы польской деревенской прозы

«Одним из самых замечательных явлений,— писал в 1969 г. о современной польской прозе 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 частью социальных преобразований в Польше. В этом течении нашей литературы, пожалуй, больше всего задатков ее дальнейшего развития»¹.

Действительно, достижения польской деревенской прозы в 60—70-е годы значительны. Это условное понятие охватывает множество непохожих, самобытных произведений, связанных с жизнью деревни. Для их авторов деревня — неиссякаемый родник пародной жизни, хранительница исконных черт национального характера и поле для наблюдений над огромными сдвигами в укладе жизни и в сознании народа, вызванными революционными преобразованиями.

Корни современной деревенской прозы — в прочных традициях польской литературы о деревне. Как точно заметил в 1938 г. видный марксистский критик И. Фик, «литература о деревне столь же стара, как и польская литература вообще»². Классические произведения польского реализма, таких авторов, как Э. Ожешко, М. Конопницкая, В. Оркап, всемирно известный роман В. С. Реймонта «Мужики», автобиографические документальные произведения писателей — выходцев из деревни, появившиеся в межвоенные годы (Ст. Пентак. «Молодость Яна Кунефала»), — показали глубокую правду жизни польских крестьян, их борьбу за существование, суровую власть земли, царящее в деревне имущественное и общественное неравенство. Польские социалистические писатели в 30-е годы (Л. Кручковский, В. Василевская, В. Ковальский и др.) показали судьбы польского крестьянства на фоне важнейших общественно-политических событий в Польше разных эпох, исходя из классового анализа общественных отношений и революционной перспективы общественного развития. После войны, в 40—50-е годы в польской литературе на первый план вышла тема гитлеровской оккупации стра-

ны, движения Сопротивления, но появлялись также и произведения о польских крестьянах, и в лучших из них были продолжены традиции реалистического конкретно-исторического социального анализа вопросов крестьянской жизни, имеющих общенародное значение (В. Мах. «Дом Явора», М. Домбровская. «На деревне свадьба»).

Осталась важной эта линия художественного исследования и в деревенской прозе 60—70-х годов. Но центр тяжести этой прозы в польской литературе (как и в ряде других социалистических литератур — например, в русской и болгарской) переместился в область проблем народной этики, нравственных основ народной жизни, конфликтных отношений между деревней и городом, между веками нажитыми обычаями, обрядами, заветами старины и цивилизацией.

Для современной деревенской прозы характерна новая философско-этическая система координат, не отменяющая историко-социальных критериев, а включающая их в себя. Эта проза стремится к философским обобщениям исторического процесса, утверждает взаимозависимость человека и природного мира и необходимость нравственной связи человека с природой, дает философско-психологическое осмысление корней национального бытия, национального характера.

Существенный вклад в развитие так понимаемой деревенской прозы в польской литературе внес Юлиан Кавалец. Первую книгу — сборник рассказов «Тропинки среди улиц» — писатель издал в 1957 г., но событием в литературе явились его произведения начала 60-х годов — сборник рассказов «Поваленный вяз» (1962), повести «К земле приписанный» (1962), «На солнце» (1963), «Танцующий ястреб» (1964). От них и ведет свое начало современная польская деревенская проза.

Успех этих произведений Кавальца у читателя и критики объяснялся тем, что он первым в польской литературе показал обширную область социально-психологических сдвигов в жизни польской деревни, вызванных индустриализацией страны, миграцией деревенского населения в индустриальные центры. Эти явления определили новые условия труда и быта, возникновение новых типов связи между людьми, новые культурные потребности, рождение новой психологии — процессы сложные, небезболезненные и для общества в целом, и для отдельных его представителей. Все это и стремился запечатлеть Ю. Кавалец, который так оценивал главную направленность своего творчества: «Очевиден прогресс в новейшей истории жизни деревни, если подходить к нему с

экономическими, материальными мерками; но весьма сложна и вместе с тем исключительно богата и увлекательна психологическая сфера этого явления. Я стремлюсь показать читателю человека деревни в его психической обнаженности»³.

Трудно, порой трагично складываются судьбы людей, для которых 1945 год, начало новой жизни в Польше, наступил слишком поздно. Они обречены и в этой новой жизни нести с собой «узелок с грязным бельем прошлого» (повесть «К земле приписанный»). Два убийства, совершенные крестьянином Войцехом Трепой, разделены тридцатью годами, но их причина коренится в волчьих законах довоенной деревни: «Доля многих поколений готовила его к двум преступлениям». В молодости Трепа убил жениха сестры, который, не получив за нее в приданое клочка земли, бросил беременную женщину. Опасение быть разоблаченным толкнуло Трепу спустя годы на второе убийство.

Эти преступления становятся предметом смятенных раздумий прокурора Анджея Табора, от лица которого ведется повествование. Сам выходец из деревни, он хорошо помнит, как и его семью держал в тисках земельный голод, и ему пришлось в детстве пасти гусей и уток, молотить цепом, носить огромные «па вырост» сапоги. Табору ясны мотивы поступков Трепы, он понимает, какую роковую роль сыграли в них печеловеческие социальные условия. «И я, прожив до пятнадцати лет в тех же условиях, что и Войцех Трепа, мог совершить преступление, и меня могли толкнуть на это условия жизни моей и моей деревни, — размышляет прокурор. — Я понял, что если бы год 1945 не перевернул всю мою жизнь, то, могло стать, я разделил бы судьбу обвиняемого».

Ю. Кавальца волнуют и судьбы «опоздавших» к новой жизни, таких, как Войцех Трепа, и судьбы тех, кому история дала возможность существования, достойного человека. Прокурор, получивший образование в народной Польше, сделавший неслыханную прежде для крестьянского сына карьеру, женившийся на дочери профессора, тоже «приписан к земле». Но его «приписанность» — не рабская привязанность к собственному клочку земли, а осознание прочной связи с крестьянством, из которого он вышел. Чтобы по-настоящему понять и оценить сегодняшний день, новому поколению надо хорошо помнить горький опыт отцов и уважать его: «Нельзя сбросить с себя груз прошлого, как сбрасывают тяжелый мешок с зерном — заученным движением плеча вниз и немного в сторону; я должен еще влачить за собой прошлое — и свое, и обвиняемого Войцеха Трепы, и прошлое всех деревень; и если я не хочу потерять к себе уважение, следует не только

влачить за собой это прошлое, по и стараться понять его — ведь там коренилось преступление Войцеха Трепы».

Привязанность крестьянина к земле, «опоздание» к новой жизни занимают писателя и в повести «На солнце». Повесть-исповедь старого крестьянина, вынужденного жить в городе, не выдержавшего непривычного городского быта и решившего утопиться в реке (случайно его удалось спасти), вносит новые мотивы в прозу Кавальца (наметившиеся, впрочем, в рассказах сборника «Поваленный вяз»): единение жителя деревни с природой, столкновение деревенского и городского укладов жизни, отражающее конфликт между природой и цивилизацией. Хаотичный, отрывистый, с навязчиво повторяющимися деталями, с недоговоренными мыслями монолог старика повествует о драматической его борьбе в течение многих долгих лет жизни за несколько моргов земли и о его трагедии, когда с таким трудом добытый им клочок земли попадает в полосу строительства промышленного комбината и города. У его сына уже нет тяги к земле, он отказывается от надела в другом месте и переселения на новые земли, идет работать на комбинат, старик же слишком стар и слаб для того, чтобы одному заводить хозяйство на новом месте. С землей старик общается теперь лишь тогда, когда поливает цветы на балконе городской квартиры сына.

Старик не отвергает однозначно города, он понимает, что город несет новую жизнь и даже иногда любит его, но и «ненавидит это свое тайное восхищение городом и новым временем; может быть, в нем была настороженность и непаивость человека опоздавшего, который вынужден хвалить плохое, ибо опоздал к хорошему».

Власть земли — это не только уродливые собственнические навыки, это и устойчивые, прошедшие испытание временем формы бытия и виды труда, в которых запечатлелись лучшие черты народного мироощущения и стороны крестьянского характера, связанные с естественной близостью к природе, с бережным отношением к земле. Разрыв с нравственными традициями трудовой народной жизни приводит к трагическим последствиям, к моральному краху личности. Об этом свидетельствует судьба Михаила Топорного, героя одной из лучших повестей Ю. Кавальца «Танцующий ястреб».

«Если крестьянский парень, подучившись в городе, метит в какое-нибудь мало-мальское начальство, если очертил вокруг себя круг, сделался довольный и стыдится деревенских родичей, — это явная человеческая потеря», — писал В. Шукшин о проблеме ухода из деревни в город и замечал: «Если уж ушел, то хоть помни, что оставил!»⁴ Отвернувшийся не

только от земли, но и от людей, возделывающих ее, принявший идеалы и нормы поведения городского мещанства за истинные ценности, герой Кавальца обречен себя на поражение.

Михаил Топорный прожил в деревне до тридцати лет. Он обрабатывал землю, сеял и убирал хлеб, ходил за скотом. Установление народной власти в Польше дало ему возможность учиться. Получив образование, он становится главным инженером крупного завода. Но счастье Михаила Топорного было «нечестным счастьем». В судорожной погоне за жизненным благополучием он не считался ни с какими нравственными принципами. Падение героя, по словам автора-повествователя, начнется тогда, «когда он навсегда уйдет из родного дома, бросит жену и сына; и все проведенные с ними дни и ночи будут считать потерянным временем; а также все те дни, когда он чинил овин, строил сарай и выполнял разные работы в поле и во дворе небольшого хозяйства, будут считать потерянным временем, которое надо наверстать и о котором надо забыть». Полный разрыв героя с прошлым символизирует в повести сцена сожжения Михаилом своей крестьянской одежды.

Ради карьеры Михаил женится на дочери профессора, предает своих односельчан, обратившихся к нему за помощью, пренебрегает советами старого учителя-коммуниста, убеждающего, что необходимо помнить о своем прошлом, уважать свою родословную — без этого нельзя быть настоящим человеком. Потеряв нравственную опору и разочаровавшись в мещанских идеалах, Михаил кончает жизнь самоубийством. Жизнь проиграна, но спасено человеческое достоинство. Несмотря на всю драматичность коллизии, в финале звучит оптимистическая нота: два сына Михаила Топорного — и от деревенской, и от городской жены, стоящие у гроба отца, уже хорошо знают, что надо сохранить из нравственного опыта народной жизни, что взять ценного из новой городской культуры, «что надо отбросить и чего отбрасывать нельзя, что можно оставить и что взять с собой и нести с собой, как бы высоко ни пришлось забираться».

С первыми повестями Кавальца, открывшими новую перспективу польской прозы, связано и становление в этой прозе в 60-е годы жанровой разновидности, которую польские критики определили как микророман. Это определение также довольно условно, однако оно подчеркивает особенности этой формы прозы: микророман — произведение небольшого объема, та же повесть, которая взяла от романа присущий ему объем жизненных отношений. Но в микроромане нет обстоятельности и законченности повествования, характерных

для романа. На первый план в нем выдвигаются события, имеющие важное значение для отношений и личной судьбы отдельных героев, или эпизоды, типичные для их жизни в целом, по которым читатель может воссоздать полную картину жизни. Автор, используя воспоминания героя, его внутренний монолог, различные ассоциации, значительно расширяет пласт жизненных отношений, временные рамки, круг персонажей, охватываемых изображением, и на относительно небольшом пространстве достигает порой эпического звучания, что характерно для микророманов Ю. Кавальца.

Во второй половине 60-х годов в центре внимания писателя те же проблемы, что и в рассмотренных произведениях, однако его творчеству (как и всей польской деревенской прозе) начала угрожать опасность повторения однажды найденных тем и коллизий. В некоторых рассказах сборников «Черный свет» (1965) и «Свадебный марш» (1966), в повестях «Призыв» (1968) и «Ищу дом» (1968) начали варьироваться уже прозвучавшие ранее мотивы: тема «опоздания», деревня как предмет ностальгии крестьян, попавших в город и либо стремящихся вернуться обратно, либо осознающих, что возврата нет и быть не может; городская карьера выходца из деревни, непременно осложненная какими-либо драматическими или трагическими обстоятельствами. Но с точки зрения глубины разработки проблемы и художественного мастерства и в эти годы были созданы яркие произведения.

Так, например, вариант темы «опоздания» представлен в рассказе «Свадебный марш». Трагична судьба его героини крестьянки Анны, для которой новая жизнь в народной Польше наступила слишком поздно. Муж Анны погиб в шахте во Франции, куда отправился, на заработки (как можно понять, из Польши 30-х годов, хотя Кавалец не дает точных временных примет). Анне удалось одной вырастить и воспитать троих детей: один из сыновей стал инженером, другой — учителем, младшая дочь тоже будет учительницей (ясно, что это стало возможным лишь в послевоенной Польше). Казалось бы, что жизнь Анны сложилась не так уж несчастливо. Но всю жизнь она ожидает и боится несчастья, которое, как она убеждена, суждено ей, поскольку на ее свадьбе не играли традиционного свадебного марша. Анне нечем было заплатить органисту, который не поверил ей в долг. Воспоминание об этом унижении навсегда укоренилось в ее сознании и стало главным и почти единственным содержанием ее внутренней духовной жизни. Много лет спустя она пробирается ночью к дому органиста и поджигает его, чтобы отомстить за страдания всей своей жизни. В этом рас-

сказе — внутреннем монологе героини, искусно переданном повествователем, писателю удалось создать очередной выразительный психологический портрет представительницы поколения, «опоздавшего» к новой жизни, живущего старыми нормами поведения, обычаями, верованиями и суевериями.

В 70-е годы значительно расширяется тематический и проблемный диапазон творчества Ю. Кавальца.

О людях, находящихся на полпути между селом и городом, у которых, как образно писал В. Шукшин, «одна нога на берегу, другая в лодке»⁵, о сложных путях преодоления частнособственнических крестьянских навыков и не менее сложном процессе отстаивания непреходящих нравственных ценностей прошлого для настоящего и будущего рассказал Ю. Кавалец в романе «Переплывешь реку» (1973). Этот роман посвящен строительству, в котором участвуют вчерашние крестьяне. «Производственная» тема в нем тесно связана с процессами, происходящими в деревне (что дало основание критикам относить роман и к деревенской, и к «производственной» прозе).

По форме роман — воспоминания крестьянина, ставшего рабочим. Главный герой, Молоденький (автор не дает ему имени и фамилии, подчеркивая типичность такой судьбы), рассказывает о своей молодости, которая пришлась 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 в Польше металлургического комбината Новая Гута), о трудном процессе приобщения деревенского парня к новому, городскому образу жизни, о преодолении собственных инстинктов 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, привели на стройку желание заработать, наивная мечта возвыситься над своим прежним окружением, пройти по своей деревне «по-городскому», «в шляпе и с тростью».

Молоденький не сразу находит свое место в огромном и поначалу страшноватом для него мире стройки. Молодой деревенский парень встречает разных людей — и таких, как Румяный, олицетворяющий наглость и карьеризм, и таких,

как Мать, помогающая герою найти самого себя, и Партиец, показывающий пример самоотверженного труда. Напряженный коллективный труд, сплачивающий людей, прививающий им принципы взаимовыручки, солидарности, человечности, трудовой энтузиазм лучших представителей городской молодежи пробуждают в деревенских парнях новые, высокие желания и стремления — стать строителями социалистической действительности, активными, деятельными людьми. Уважение к труду, с детства привитое крестьянским сынам, — вот та плодородная нравственная почва, на которой вырастет новое социалистическое отношение героев к миру. «Они построили стотысячный город, — писал Ю. Кавалец о строителях Новой Гуты в одной из своих статей, — и, строя его, они строили самих себя, свои знания и культуру»⁶. 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).

По-новому подошел Ю. Кавалец к ведущей теме своего творчества — изменениям в жизни польской деревни, в сознании и психике крестьян в повести «Серый ореол» (1973). На этот раз он обратился к ставшим уже далеким прошлым 1945—1946 гг., времени земельной реформы, вызвавшей яростное сопротивление защитников помещичьей собственности. 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 повести — крестьянина-коммуниста, повешенного бандитами. Узнавая правду о смерти отца, рассказчик сопоставляет его жизнь и поведение перед лицом смерти с собственной жизненной позицией и устремлениями. Таким приемом достигается историчность и современность повествования. Правда о прошлом восстанавливается с помощью протокольных записей суда над убийцами героя, которые изучает его сын. Эти записи — допрос подсудимых, показания свидетелей, речи прокурора и адвоката, красноречивые сами по себе, часто словно оживают в воображении рассказчика, развертываются в яркие, впечатляющие картины.

Для этой повести Кавальца, как и для прежних его произведений, характерна своеобразная стилистика, неторопливый, в духе крестьянской речи темп повествования, многочисленные ритмические повторы отдельных фраз, содержащие важные, по замыслу автора, суждения и сведения, отсутствие хронологической последовательности в изложении

событий. Некоторые критики усматривали в стиле писателя влияние У. Фолкнера. Однако сам автор указывал на другие источники своей стиливой манеры. «Мне казалось,— говорил он,— что мой ритм отражает ритм земли... Я старался уловить элегический тон, напевность, присущие крестьянской речи и песне»⁷.

В «Сером ореоле», как и в прежних произведениях, подчеркнут необычный способ повествования, 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»⁸,— размышлял писатель о характере современного реализма. Именно это направление поисков новых изобразительных возможностей характерно для всех книг писателя.

В повести «Серый ореол» Кавальца интересуют характеры и влияние на их становление общественных отношений и житейских столкновений. Он противопоставляет характеры отца и сына. Личность отца сформировалась в условиях борьбы за народную власть, мотором его деятельности было осуществление вековых чаяний крестьян, наконец-то получающих землю, осуществление исторической справедливости, отпущения помещикам, угнетавшим поколения мужиков.

Идеи, воодушевлявшие отца, воспринимаются сыном либо как сами собой разумеющиеся, либо как устаревшие. У сына совсем другая, обеспеченная жизнь, благодаря отцу ему не пришлось встретиться с трудностями, он даже спекулирует отцовским именем. Ни ему, ни его сверстникам незнакомо ни чувство мести за обиды предков, ни мечта о собственном поле или луге.

В повести реконструируется то время, когда «земля была на втором месте после бога» для крестьян. О земле, принадлежавшей помещикам, мечтали поколения крестьян, но, получив в новой Польше долгожданные наделы, крестьяне не решаются занять их. Веками воспитывалось в них убеждение в неприкосновенности помещичьей собственности. Пример подает герой романа — отец рассказчика. Бандиты присылают ему письмо с угрозами, обстреливают его дом из пулемета, поджигают сарай, но 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. Сын несколько раз возвращается к описанию пути героя на виселицу, и описание это приобретает в повести символическое значение. Последний мученический путь героя — это та высокая цена, которую заплатили истинные польские патриоты за победу в стране 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 отцов, отомстить за его смерть.

Повесть Кавальца имеет глубокий историко-философский смысл, она показывает, что идея социализма как единственно справедливого общественного строя была выстрадана польскими трудящимися, к этой идее их органически подвели исторические сдвиги, отразившиеся в личных судьбах людей, за эту идею отдали свои жизни лучшие сыны народа.

Повесть содержит и еще один важный аспект. Сын убитого коммуниста, изучая обстоятельства его гибели, приходит к пониманию идейной убежденности, духовной силы и героизма отца. Его отец жил и умер достойно в отличие от своего палача, хотя и прожившего еще много лет. Осознание этого помогает сыну разобраться и в самом себе, осудить свою «моральную мелкость», эгоистическое использование легендарного отцовского имени для устройства своих житейских дел. Осознание величия подвига отца, его стойкости и самоотверженности, преданности народному делу способствует моральному перерождению сына, пониманию им необходимости выполнить отцовское завещание — быть похожим на него в осуществлении высоких жизненных целей. 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 повесть Кавальца, одно из лучших в польской литературе 70-х годов произведение о польских коммунистах, отдавших жизнь за народную Польшу.

Как уже было отмечено, в прозе Ю. Кавальца преобладает нравственно-психологический аспект, его интересуют психологические результаты изменений, которые произошли и происходят в жизни деревни. Это проза социально-психологическая, раскрывающая взаимосвязи социальной и духовной сфер жизни общества. Именно поэтому в его лучших произ-

ведениях одно из главных мест занимает проблема сохранения сформированных веками моральных ценностей, значение духовных и нравственных основ народной жизни для дальнейшего национального развития. В лучших произведениях писателя эта проблема решается диалектически, как необходимость удержать ценный нравственный опыт прошлого и в то же время отказаться от косных, консервативных традиций, мешающих развитию социалистического общества, от бездумного любования патриархальностью. В некоторых своих произведениях писатель не избежал, однако, опасности мифологизации деревни и ее культуры, лобового противопоставления нравственно непорочной якобы деревни городу, этому Молоху, развращающему и пожирающему попадающих в него крестьян. Так, например, нет никаких сомнений в нравственном превосходстве деревни над городом у героя повести Кавальца «Чертополох» (1977), выходца из деревни архитектора Гурного, мечтающего создать город-деревню без бетона, стекла и стали, город, который «догонит деревню». Правда, хотя герой повести явно симпатичен автору, в конечном итоге его оторванные от реальной жизни проектерские архитектурные замыслы оказываются несостоятельными. Замкнувшись в себе, оставшись в полном одиночестве, Гурный лишь мысленно декларирует свою любовь к деревне, на самом деле не понимая нужд и забот ни деревни, ни города.

В 70-е годы все больше внимания Ю. Кавалец уделяет проблеме «человек и природа». Нарастающий интерес всей деревенской прозы к этой проблеме определяется остротой экологической обстановки в современном мире, драматизмом коллизий, возникающих в реальной действительности. Обращение писателей к проблемам экологии расширяет тематический диапазон деревенской прозы, открывает новые возможности для исследования психологии человека. Отношение человека к природе все чаще становится основой конфликтов художественных произведений, ведущих борьбу за нравственное совершенствование личности. Этот аспект деревенской прозы, как и переход от прежней романтизации противоборства человека и природы (в литературе 50-х годов) к призыву единения с ней, характерен для многих произведений Ю. Кавальца.

«Природа, — говорил писатель в одном из интервью в 1976 г., — человеку абсолютно необходима, гораздо больше, чем цивилизация. Ведь из природы, из земли черпаем мы физическую и духовную пищу в самом широком значении этого слова. Общение с природой способствует рефлексии, са-

мовоспитанию, самоуглублению. Творческое общение с природой обогащает человека внутренне, я считаю его даже более ценным, чем общение с искусством»⁹.

Проблема отношения человека к природе изначально присутствовала в произведениях писателя. В повести «На солнце», например, в основе мироощущения Старика не только крестьянская привязанность к земле, как к источнику существования, но и сыновняя любовь к ней, чувство единения с природой, источником жизненных сил. «Земля,— размышляет герой повести,— существует для того, чтобы перетерпеть все, что болит, чтобы избавить человека от людской неправды и от собственных горьких мыслей».

В романе «Переплывешь реку», рисуя неизбежный процесс индустриализации страны, наступление строительства на деревенскую землю, снос сельских домов, писатель показывает, что этот процесс небезболезнен, не лишен драматизма, и призывает помнить об издержках технического прогресса, который вместе с деревенским домом может уничтожить уважение к земле, к хлебу, к сеятелю, к высокоправственным, веками нажитым обычаям и заветам деревни. «И подумалось мне,— вспоминает герой романа,— что на этой стройке нет уважения к хлебу».

Особенно заострена эта проблематика в рассказах 70-х годов. Рассказ «Большой праздник на стройке» (давший название сборнику рассказов, изданному в 1974 г.) написан как притча, напоминающая людям о зависимости их существования от природы, предостерегающая их от неразумных действий, угрожающих естественным биологическим процессам. Искусственное дерево, на котором сидит искусственная птица,— вот печальный итог деятельности человека по покорению природы в рассказе Кавальца. «Пейзаж после битвы, выигранной сторонниками технического прогресса, лишенными воображения»¹⁰,— так определяет содержание рассказа один из польских критиков. Автор достигает своей цели — пробудить в читателе понимание того, какую цену приходится платить человеку за технический прогресс, насколько, в каких формах и всегда ли он оправдан.

В рассказе «Прощание с горой» (1979) природа выступает у Кавальца как метафора человеческой судьбы, символ извечного стремления человека к действию и самосовершенствованию. В бесхитроном повествовании о мечтах двух немощных стариков в последний раз в жизни подняться на гору, в их воображаемом подъеме на эту гору раскрывается их жизненная мудрость, человеческое достоинство, жизнелюбие и гуманизм, проистекающие из органической связи с

природой, неизменным спутником праведной жизни деревенских стариков.

Экзаменом на человечность может быть не только отношение к неживой природе, но и к животным. Такой экзамен выдерживает герой рассказа «Не успеешь испугаться» (1979). Главным предметом исследования писателя является в нем сознание и психология крестьянина, вырастившего и продавшего коня. Узнав, что его коня отправляют на бойню, он пытается его спасти. Как и «Прощание с горой», рассказ содержит и философский подтекст — мысль о случайности и бессмысленности смерти всего живого.

С произведениями писателя последних лет связано и более активное (хотя с самого начала присущее Кавальцу, как и многим другим писателям-«деревенщикам») использование таких условных форм художественного обобщения, как миф, притча, легенда, символика, антропоморфизм образов животного и растительного мира, явлений природы. Эти формы, подчиненные задачам постижения реальной жизни, обогащают реализм повествования, придают ему философскую глубину и особую художественную выразительность.

Разнообразие актуальных проблем и художественных решений в современной деревенской прозе, рассмотренное на примере творчества Ю. Кавальца, свидетельствует о жизненности этого течения в современной польской литературе и является залогом новых ярких свершений писателями деревенской темы.

Примечания

¹ Twórczość, 1969, N 7, s. 150.

² *Fik I. Wybór pism krytycznych.* Warszawa, 1961, s. 482.

³ *Zycie Literackie*, 1975, N 47.

⁴ *Шушин В.* Нравственность есть правда. М., 1979, с. 24—25.

⁵ Там же, с. 60.

⁶ *Miesięcznik Literacki*, 1969, N 7, s. 37.

⁷ *Polityka*, 1965, N 28.

⁸ *Иностр. лит.*, 1966, № 12, с. 211.

⁹ *Kawalec J.* Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza. Warszawa, 1981, s. 230.

¹⁰ *Ibid.*, p. 211.



Человек и общество в румынской прозе 70-х годов

Никогда еще не вставала перед румынским обществом в такой широте, как в наши дни, задача формирования все-сторонне и гармонически развитой личности, носительницы единого духовного сплава социальных, идеологических и морально этических качеств. Этим обусловлена и направленность развития литературы — в том числе и прозы, стремящейся изобразить внутренний мир человека в перспективе исторического развития народа, созидающего общество развитого социализма, открыть неповторимое своеобразие эпохи в особенностях нравственных представлений и общественных идеалов личности.

Румынская проза 70-х годов дает богатый материал для размышлений по указанной проблематике. Основная задача настоящей статьи — попытаться раскрыть то понимание личности и ее общественных связей, которое воплотили в своих героях лучшие прозаики Румынии. Это предполагает исследование того комплекса сторон действительности и представлений о них (этико-философских, социально-политических, культурно-исторических и др.), которые оказались в поле художественного внимания писателей, а также эволюции их воззрений в органической связи с происходившим в 70-е годы изменением соотношения различных направлений и тенденций в румынской культуре.

Новый этап в литературной жизни страны начинался с оживленных дискуссий по таким важным проблемам, как сущность реализма, задачи критики, функции наследия и т. д. Сам ход развития литературы в конце 50-х и начале 60-х годов свидетельствовал о назревшей необходимости обогащения реалистической палитры румынского романа новыми красками. Однако в ходе острых дебатов 1965—1967 гг. зачастую утверждалась мысль, что многообразия стилей, художественных средств выражения можно добиться не столько за счет обогащения реализма, сколько допуская существование наряду с реалистическим и модернистского направления. Такое сосуществование в те годы — под непосредственным воздействием шумных кампаний адептов «нового романа» — складывалось отнюдь не в пользу реализма.

Правда, некоторые участники дискуссий выражали опасение, «может ли чрезмерное увлечение символической, герме-

тическими образами, трансфигурацией в восточной манере, доходящей до полного растворения контуров действительности, как это происходит в стихах С. Ж. Перса, романах Н. Саротт или трагических комедиях Э. Ионеску, стать средством воспитания и мобилизации масс»¹. Но эти предостережения потонули в общем хоре сторонников «решительных обновлений». Изменилось и отношение к наследию — национальному и интернациональному. На время опыт социалистического искусства был отодвинут в тень. Более того, антиэстетическим, консервативным объявлялось обращение к ценностям народного творчества, к национальному гуманистическому наследию. «Источники дальнейшего развития современного румынского искусства, факторы, которые могли дать новый толчок этому движению, связывались уже не с творчеством Эминеску, Садовяну, Аргеши, а прежде всего с сюрреалистическими, онирическими (сновидческими) произведениями и течениями межвоенной поры, а опыт предшественников признавался лишь постольку, поскольку в их творениях можно было обнаружить элементы этих эстетических позиций»², — свидетельствует видный критик В. Рыпяну.

В первые годы, последовавшие после этих дискуссий, появился ряд романов, представлявших попытки реализации самых смелых призывов обновителей. То были книги, которые позднее один из серьезных исследователей современной прозы А. Косма не без оснований отнес к категории «романа психоанализа и ониризма», «антиромана», «романа-притчи», «мифологического романа» и т. д.³

Полная изоляция личности в современном мире, бессмысленность человеческого существования, невозможность коммуникации — таковы некоторые ведущие идеи многих произведений литературы конца 60-х годов. Соотношение «человек — общество», «личность — среда» в этих книгах заменялось соотношением «человек — собственное сознание», причем в большинстве произведений этих лет сознание выступало как самостоятельное образование, якобы неподвластное законам объективного мира, — что неизбежно приводило к психологическому размыванию личности. Этику выбора подменяла этика механизмов, управляющих поведением человека независимо от его разума и воли, этика произвольного самоутверждения. Содержание романа сводилось к процессу писания самому по себе, произведение и язык отождествлялись. Все это постепенно вытесняло героя из пределов романной конструкции, чему в немалой степени содействовали иррациональные формы речи, увлечение потоком сознания, крайней зашифрованностью диалога.

Можно ли считать, что такое «обновление» — идейное и стилевое — такая трансформация персонажа представляли собой шаг вперед в художественном развитии социалистической Румынии? Многие румынские критики отвечали на этот вопрос утвердительно. Но раздавались и тревожные голоса, констатирующие, что дело шло гораздо дальше «нарушения покоя» прежнего эпического романа, что в новых романах игнорируются механизмы общественных конфликтов, человек в них живет в замкнутом, отъединенном от действительности мире, общественное в нем заменено биологическим. Корнел Регман предостерегающе писал об усилившейся анонимизации героя, о безжизненных персонажах, подопытных кроликах в бесконечных экспериментах, о появлении «писателей-технологов» и, как следствие этого, об «аристократизации художественного творчества»⁴. Ал. Пиру неодобрительно отзывался о книгах, авторы которых изыскивают все новые и новые средства изображения «темных», недоступных прямому наблюдению зон сознания. «Чрезмерный герметизм, зашифрованность образов, таинственная недосказанность» делали, по мнению критика, недоступными эти книги для большинства читателей⁵.

Решительно выступил против этого «литературного бегства» М. Преда в своих журнальных очерках, объединенных затем в книге «Возврата быть не может». Писатель утверждал, что видит в тенденциях ухода от действительности отражение некоего «социального эвазиопизма», характерного для определенной части румынского общества⁶. Опытный прозаик писал о недопустимости сосредоточения писателя социалистического общества на рафинированном, отгороженном от проблем современности сознании героя, о важности постоянного обращения к опыту великих реалистов прошлого, о необходимости щадить родной язык, не перегружать его иносказаниями и абстрактными метафорами.

Нельзя, конечно, полностью игнорировать возможности, которые открывало новое переосмысление отдельных элементов модернистского новаторства. Но необходимо было осознать несовместимость условно-аллегорической, чрезмерно зашифрованной литературы, ориентированной на самые крайние эксперименты западноевропейских модернистских течений, с объективными потребностями общества, строящего развитой социализм. Особенно наглядным снижение уровня романного, синтезирующего мышления становится к концу 60-х годов, а между тем, — и это явствует и из партийных документов, и из многочисленных высказываний представителей литературной общественности, — ни-

когда еще не была столь остро ощутимой потребность в произведениях, в которых на первый план выдвигались бы ведущие характеры современности, люди ярко выраженной созидательной активности.

Достойное участие в острой полемике конца 60-х годов принимали сами художественные произведения тех писателей, которые были убеждены, что развитие литературы возможно только на путях обновленного в соответствии с потребностями эпохи реализма. Значительным был вклад М. Преда, опубликовавшего в 1967 г. второй том «Морометов», а в 1968 г. «Постороннего». Полнокровную художественную плоть обретали в этих книгах новые для румынской литературы герои: крестьяне-философы, деревенские интеллектуалы, стремящиеся осознать себя во взаимоотношении с окружающим миром, с историей, и представители новой интеллигенции, стремящиеся идти в ногу с бурной эпохой, но упрощенно воспринимающие ее сущность и оттого переживающие нелегкие душевные травмы.

Глубокая уверенность, что подлинное новаторство — и в плане более глубокого постижения жизни, и в плане обогащения арсенала реалистических средств — неотделимо от тех возможностей, которые открывало перед художником обращение к революционной реальности новой Румынии, отличала в эти годы и ряд других романистов. Произведения В. Дуды, Д. Р. Попеску, Ал. Симиона, Ал. Ивасюка и других писателей изображают важные аспекты послевоенных общественных преобразований.

И все же подобных произведений было еще очень мало, их художественное воздействие явно недостаточным. «Кто же напишет подлинные книги о нашем самосознании, о нашей жизни, самоотверженном труде, о разломах и надеждах? — сокрушался критик Д. Кулчер. — Если о нашем времени не расскажет роман, не выскажется история, то кто это сделает и когда?»⁷ В этих и множестве других высказываниях проглядывало стремление пересмотреть идейный и стилиевой арсенал литературы, наметить новые художественные пути, новые эстетические ориентиры. Важное положение о необходимости усилить связи художников слова с реальной действительностью, упрочить позиции реализма в литературе, прозвучало и на Идеологическом пленуме ЦК РКП 1971 г., и на Конференции писателей СРР 1972 г. «Положительное отношение читательских масс к реалистическому искусству, — подчеркивал З. Станку на конференции писателей, — несомненные достоинства реалистических

произведений свидетельствуют о жизненности этого литературного направления, о том, что оно лучше всего в состоянии воплотить те явления, которые приковывают всеобщее внимание»⁸. При этом постоянно подчеркивалось, что речь идет не о возвращении к традиционным средствам критического реализма. «Опубликованные тезисы к конференции писателей,— разъяснял Сасс Яноши, тогдашний секретарь Союза писателей СРР,— не отрицают значение традиций, но одновременно призывают к обновлению средств художественного изображения... Главное — осознать специфику конфликтов и противоречий, характеризующих современную действительность»⁹.

Перед художественной культурой СРР с особой остротой вставала в эти годы проблема нравственного потенциала, с которым общество приступало к новому этапу социалистического строительства. В этой связи большинство мастеров прозы — и молодых и немолодых — ясно осознает необходимость нового обращения к периоду закладывания основ социализма в Румынии, с тем чтобы уравновесить недостаточность человековедческой глубины многих произведений тех лет всесторонним раскрытием духовного мира людей 50-х годов, прошедших опыт становления нового уклада с его созидательным пафосом и высокой устремленностью, ошибками и трагическими коллизиями. Судьба личности в трудные годы борьбы за утверждение основ социалистического общества в Румынии становится наиболее важной для всей прозы темой. Специфика развития реализма и его дальнейшего обогащения на протяжении всего десятилетия во многом обусловлена тем, что этот процесс был связан с разработкой тематики 50-х годов — «навязчивого десятилетия», как назвал этот период М. Преда. Этим же в значительной мере обусловлена и эволюция героя румынского романа.

Стремление румынских прозаиков подойти к художественному освоению концепции всесторонне развитой личности через опыт человека, прошедшего испытания борьбы за пародную власть, за социализм, вполне закономерно. В этом опыте, сконцентрировавшем в себе и высочайший полет человеческого духа и трагические раздумья, вызванные сложностью борьбы, ошибками и искажениями, чуждыми духу социализма, был заложен величайший урок, прямой ответ на многие вопросы, встававшие перед создателями развитого социалистического общества. Румынский роман о 50-х годах был специфическим вариантом часто встречающегося

в эти годы в социалистических странах «романа итогов», в котором, — по верному замечанию А. Бочарова, — значительно расширены «возможности выявлять диалектическую связь времен непосредственно во внутренней структуре личности»¹⁰. Преимущественное место в подобных произведениях занимают процессы «внутреннего судопроизводства», воплощенные средствами исповедального повествования. Именно нравственные конфликты становятся критерием оценки гражданских достоинств личности, причем сущность этих конфликтов связывается с эпохой созидания основ социализма, когда сложность общественных преобразований делала особенно ответственной нравственную позицию героя¹¹.

Различия в художественном решении указанных выше задач были во многом вызваны тем, что в начале 70-х годов в румынской литературе отчетливо намечаются две противоборствующие тенденции: с одной стороны — так называемые традиционалисты, с другой — «модернизаторы». Внимание первых направлено на поиск и утверждение в культуре СРР своей национальной исконности, «ромынизма», как квинтэссенции духовного наследия народа. Отсюда стремление вникать в сущность истории и традиций, идущих из глубин тысячелетий, отсюда и особое внимание к судьбе крестьянина как «носителя исконных достоинств», «хранителя народно-этического кодекса». По мнению теоретиков этого направления, литература должна защитить себя от «тирании ипоземных образцов» и всецело отдаться поиску истинно румынского «архетипа». В соответствии с этими воззрениями «традиционалисты» выступают за такой реализм, в котором классическое существовало бы в единстве с романтическим, реалистическое — с мифологическим, но на гугубо национальной основе. Модернизаторов же отличает готовность считаться с опытом иновациональных культур. Классика для них существует постольку, поскольку она вписывается в общий поток развития мировой культуры, национально-самобытное — поскольку его можно выразить современными средствами художественного воплощения. Однако понятие «современность» они зачастую отождествляют с западным модернизмом и авангардизмом.

В этом свете рассматривается ими проблема отражения действительности в современном романе и создания полноценного ромашного героя. Необходимо использовать все возможности, предлагаемые романтическими, условными, гротескными, фантастическими стилями, в том числе и учитывать опыт, накопленный модернистским романом. Вместе с тем своеобразное сочетание теоретического поиска с худо-

жественной практикой этих лет приводит ко все более прочному утверждению мысли о том, что выход — не в сосуществовании реалистических и модернистских направлений, а в гармоническом сплаве многообразия средств художественного воплощения внутри реализма. Только таким путем соотношение «герой — общество» (утверждавшееся в сложной и противоречивой практике прозы 50-х годов, затем отвергнутое многими прозаиками второй половины 60-х годов) могло перерасти в более широкое соотношение «герой — общество — собственное сознание», позволяющее глубже раскрыть вовлеченность индивидуума в общественное дело.

Эти различия в позициях традиционалистов и модернизаторов наглядно просматриваются как в романах, посвященных социалистическим преобразованиям в деревне, так и в тех, где в центре внимания писателей оказывается судьба интеллектуала в годы стремительного обновления общественных отношений.

Главным действующим лицом традиционалистского романа становится носитель «исконных ценностей народного духа», крестьянин, ходом исторического развития поставленный перед необходимостью решить, каким путем строить жизнь — в «твердыне устоев» или на просторах социалистического обновления. Вспомним: М. Садовяну, создавший наиболее яркие в румынской прозе XX века образы храпителей народно-этических норм, призывал в 1945 г.: «Оставим прошлому и литературе поэзию пейзажа, костюмов, обычаев; крестьянству надо помочь включиться в жизнь современного мира...»¹².

В романе Д. Сэрау «Какие-то крестьяне» (1974) жители горного олтенского села, «предки которых были военачальниками и воинами князя Михая Храброго», противопоставляют веяниям повой жизни всю мощь накопленной веками крестьянской цивилизации. Именно это вековое наследие помогает им дурачить и всячески отваживать активистов, проводящих коллективизацию. Писатель искусно нанизывает юмористические детали, деревня присутствует на страницах романа многими живописными своими сторонами, однако, по верному замечанию критика Л. Улича, автор «ничуть не интересуется ни смыслом обновительных процессов, ни более глубокими причинами консерватизма своих героев»¹³. Это лишает характеры художественной убедительности, в романе сужено богатство связей персонажей с реальной жизнью, искажена их общественная доминанта.

Новый шаг в изображении «сопротивления» носителя древних устоев социалистическому обновлению представля-

ет роман И. Лэнкрэнжана «Горести потомков» (1979). По сравнению с предыдущими произведениями на эту тему новый роман Лэнкрэнжана еще более полемически заострен против периода обновления румынского села. Исходя из того, что «сопротивляемость», «несгибаемость» — исконно свойственные румыну качества, воспитанные бурной историей страны, автор нацеливает эту «сопротивляемость» против процессов, которые, по его словам, означают «конец древнего и гордого мира, мира земли». Представителем этого мира, обреченного на гибель, выступает главный герой романа Мону, который тщетно пытается противопоставить свою духовную силу давлению партийных активистов, которые сплошь выведены в романе бездарными карьеристами, «чужаками», изменившими нравственному кодексу народа. В конце концов он «рухнет, как гора, как герой трагедии, пережив свою судьбу и непокорный судьбе».

Изображение пути героя к неотвратимому финалу испещрено элементами древних легенд, мифов. Герой его весь в прошлом. «В начале всего на свете стоял, по мнению Мону, крестьянин, человек земли, будь то землепашец или пастух». И главный порок врага Мону, активиста Цынкуша, в том-то и состоит, что он «оторвался» от этого мира, не признает более его законов, отрекся от них.

Субъективная позиция автора, стремившегося доказать превосходство патриархальных устоев над рождавшимся социалистическим миром, привела к тому, что в романе главный герой изображен единственным достойным представителем крестьянских масс. Новые формы жизни — в изображении И. Лэнкрэнжана — якобы не сумели выдвинуть героев, равных по накалу духовного горения главному персонажу. Тенденциозность писателя обусловила нарочитость всей романской конструкции — она распадается на неравноценные «заготовки»: реальное не сливается в единое целое с мифологическим, эпика с психологическим анализом. И с точки зрения чисто художественной традиционалистское возвышение образа носителя древней цивилизации, все более обнаженное изображение его сопротивления новым веяниям в 50-х годах не могли обеспечить достаточного плацдарма для подлинных художественных достижений, несмотря на то, что наряду с мифами, в романах использовались и добротные средства реалистического живописания.

А ведь в эти годы раздавались голоса, предостерегавшие об опасности столь одностороннего освещения периода 50-х годов. «Мало эпох в нашей истории было столь обильно ге-

роями, как эти последние три десятилетия, — напоминал П. Джорджеску. — Ведь одними оппортунистами, карьеристами, эстетами, чудаками не победить бы нам фашизм, не разгромить бы нам капиталистическую олигархию. На одних ошибках да несправедливостях не построишь новое общество (имеющие память да вспомнят!). Для того, чтобы это добиться, потребовались и самоотверженность, и смелость, и немалый труд. Почему же некоторые писатели — молодые еще в те времена и все же подставившие плечо, хоть и не всегда слишком старательно, — судят пыше так сурово об этом своем прошлом, покаянно бьют себя в грудь, отрекаясь от этих единственно оправдывающих их моментов»¹⁴.

Иными выглядят идейно-художественные завоевания писателей, повернутых лицом к будущему. Уже первый роман на тему «крестьянин и процесс социалистического преобразования деревни», написанный с этих позиций, свидетельствовал о более глубоком понимании происходивших в деревне преобразований. Речь идет о «Лицах молчания» (1974) А. Бузуры. Используя возможности психологического реализма, автор рисует перипетии одного расследования, которое проводит «альтер эго» художника, журналист Тома (заметим, что расследование излюбленная форма поиска истины в «романе итогов» о 50-х годах).

Журналист выслушивает показания двух участников драматических событий периода коллективизации и борьбы с недобитыми бандами фашистов, терроризировавших сельское население района. Один из его собеседников — активист, проводивший коллективизацию, другой — член раскулаченной семьи. Расследование, казалось бы, не ставит целью осудить кого-либо, вынести очередной приговор эпохе — автор хочет понять всю сложность этого бурного десятилетия, снять с него покров молчания, различные «лики» которого мешают продвижению вперед. Журналист Тома воздерживается от собственных суждений и выводов, ему важно выявить истину в столкновении противоречивых оценок, предлагаемых участниками событий. Из «хода дознания» выясняется, что оба участника в чем-то правы и в чем-то неправы. Окончательное суждение, стало быть, предстоит вынести самому читателю: на чьей стороне историческая правда, да и есть ли только одна правда?

Однако роман не застывает на этом двусмысленном противостоянии. В нем показано, что деревня далеко шагнула вперед по пути коллективизации и уже пожинает плоды этого преобразования. Разве это не ответ на вопрос, на чьей

стороне правда? Между тем журналист Тома в конце книги оставляет своих собеседников без него продолжать многолетний спор. И еще одна весьма красноречивая деталь: прежде чем выйти из автобуса, журналист видит на шоссе убитого олепя. Его завезли из дальних стран, пытаюсь акклиматизировать в здешних местах, но он оказался столь непривычным для жителей района, что опи его убили. «Такова судьба любого начинания, чуждого местному духу», — как бы хочет сказать читателю автор. Говоря о журналисте Томе, критик Э. Симиоп подчеркивал, что этот человек решил стать судьей для того, чтобы понять самого себя, но «так как он не смог постигнуть собственной правды, он не в состоянии судить и о правде других... Судья оказался посторонним в чужой трагедии»¹⁵.

Думается, писательский замысел был значительней, глубже. В романе, в сущности, противопоставлены два поколения — тех, кто участвовал в бурных преобразованиях 50-х годов, и тех, кто начинает свой жизненный путь в годы строительства развитого социалистического общества. Тома, так же, как и его избраница Мелания, друг Урсу и его жена Анка, представляет новое поколение, которое, как явствует из романа, еще не нашло себя, не обладает своей собственной, выношенной нравственной позицией. Отсюда чрезмерное копание в своих переживаниях и неудачах, с одной стороны, чрезмерное увлечение внешними атрибутами жизни — с другой. И в том и в другом случае — ощущение своей несостоятельности, оторванности от насущных задач общественного развития. И найти себя, свою «правду», т. е. свое назначение, место в жизни общества поколение это может, лишь осмыслив сущность происшедшей в 50-е годы революционной ломки. В этом подсказанном всем ходом событий в романе выводе — несомненная победа художника. Он постепенно подводит своего молодого героя — и вместе с ним и современного читателя — к пониманию единства субъектов и объектов социалистических преобразований, к пониманию исторически необходимой закономерности отошедшей революционной эпохи как неизбежной ступени к будущему. Этому содействует и сама структура романа, объединяющая два временных пласта. Органическое единство этих двух пластов обеспечено переплетением монологов главных действующих лиц, в ходе которого узлы конфликта получают всестороннее освещение.

Иными средствами решает задачу, которую ставил перед собой А. Бузура, другой крупный прозаик современной Румынии — Д. Р. Понеску. Его романы «Двое против горы

Цебы» (1973), «Королевская охота» (1973), «Пива для моего коня» (1974), «Дожди иных времен» (1976), «Царь туч» (1976), последовавшие после романа конца 60-х годов «Ф», — это циклы обширнейшей саги, посвященной революционной послевоенной поре в южных придунайских районах Олтении, «румынской Гасконии». Герои Д. Р. Попеску, возвращенные этой легендарной землей и этим легендарным временем, ищут великую истину жизни. Ибо, по словам писателя, «всем эпохам истина нужна как воздух... она свет жизни... все люди питаются этим светом...» И герои произведений — это «частицы света, мчащиеся между источником и исследуемым предметом». Румынский прозаик совершенно не согласен с теоретиками «нового романа», утверждающими, что «в литературе властвует «анонимное „я“»... чаще всего отражение самого автора, узурпировавшего роль главного героя, между тем как окружающие его персонажи — безликие создания, нечто подобное сновидению, кошмару, иллюзии...». Узурпируя героя, полагает Д. Р. Попеску, «мы бы до крайности сузили ту полноводную реку, которой представляется роман»¹⁶.

Единство обширного цикла обеспечивается опять же историей расследования, которое проводит прокурор Тика Дунарицу, стремясь выяснить причины гибели своего отца. Обеспечивается оно и изображаемой эпохой, когда в яростной борьбе антагонистических социальных слоев зарождался мир новых отношений. В центре внимания автора — румынское село в первое послевоенное десятилетие. Однако основным средством воплощения эпохи, ее бурной истории в саге Д. Р. Попеску выступает не объективное «воссоздание» и не субъективное «вспоминание». Больше чем в любом другом произведении, посвященном этому периоду, история здесь — не внешний фон, она — элемент художественного повествования. Здесь нет внешнего чередования исторических событий, в которых участвуют персонажи, история составляет как бы саму сущность их жизни, она проявляет себя в их трудных поисках, неожиданных открытиях, часто странных и даже малопонятных поступках. И все же сага насыщена дыханием революции, и главные герои романного цикла Д. Р. Попеску — это прежде всего «человеческие инстансии революции, постижения, осуществления и последствий этого основополагающего исторического акта»¹⁷.

Этим и обусловлена глубоко поэтическая структура названных романов Д. Р. Попеску, своеобразие того органического переплетения средств объективного повествования и психологического раскрытия с символом, метафорой, мифом,

которое их отличает. Мифологическая стилизация — излюбленная манера художника. Однако это чисто эстетическое осмысление мифологии родного народа, оно представляет оригинальное средство выявления связи героев саги, прочно «прописанных» в современном мире, с историческим бытием людей этой земли.

На двух крайних «крылах» многочисленных персонажей Д. Р. Попеску находятся две категории героев: с одной стороны, это люди типа Мойсе, директора школы, девиз которого «власть это все». По словам одного из героев романа «Королевская охота», власть для него «это темный лабиринт, в котором, чтобы выжить, он стал пожирать своих врагов, затем друзей, и в конце концов своих кровных, собственную семью». В изображении романиста такие люди используют сложные условия переходной поры от разрушения старого к созиданию нового мира для собственного возвышения. Игнорируя нравственные ценности деревенского уклада, они теряют доверие и поддержку односельчан, становятся «чужими», допуская все более грубые искажения освященных веками нравственных норм и относю все это за счет революции, творцами которой они стремятся изобразить себя. Между тем Мойсе, как и ему подобные в романах Д. Р. Попеску, отнюдь не отождествлен с эпохой 50-х годов. Тикэ Дунэринцу в своих поисках правды приходит к такому выводу: «Я не путаю Мойсе и революцию, он не олицетворяет для меня революцию и мир, он — всего лишь накипь революционного процесса»¹⁸.

Вывод этот подкрепляется тем, что Мойсе и его подручным противостоит категория людей, наиболее ярким представителем которой выступает учитель Хория Дунэринцу, человек честный, прямодушный, решительный, глубоко убежденный в гуманной сущности происходящих на селе обновительных процессов и всячески стремящийся выявить их органическую связь с предыдущими трудовыми, социальными, нравственными традициями села. Расследование, которое проводит в связи с его таинственной гибелью молодой прокурор Дунэринцу, сын его, представитель поколения, вышедшего на арену общественной жизни в конце 60-х годов, и должно ответить на вопрос, каков нравственный итог противоборства общественных сил в пору строительства основ социализма.

При всем внешнем сходстве художественного замысла, произведения А. Бузуры и Д. Р. Попеску совершенно различны по своему выполнению. Единству трех чередующихся монологов в романе «Лики молчания» противопоставлена в

саге Д. Р. Попеску богатая полифония голосов тех, кто в ходе расследования берет слово, чтобы дополнить или опровергнуть сказанное другими. Автор умело использует прием эпического разветвления внутри завершённой повествовательной структуры: первый роман цикла — «Ф» — уже включает в себе в сжатом виде все содержание цикла — его зачин и его финал. Остальные романы раскрывают лишь новые аспекты уже знакомого сюжета, показывая, сколь сложен мир, какле неведомые поверхностному взгляду стороны открываются в нем — и потому, сколь опасно спешить с окончательными выводами. Героем саги являются не отдельные люди, а эпоха, и потому психологическое столь тесно переплетается здесь с социальным, личное с общественным, единичный поступок с коллективной реакцией. Миру, в котором созидание нового невозможно без разрушения старого, свойственны, по мнению автора, и герои, лишённые цельности, четко проявляющегося характера, полной «осязаемости». Отсюда обилие чудаков, людей странных, прячущих свои мысли в пагромаждениях двусмысленных фраз, отсюда гротескность многих ситуаций, сочетание трагического и комического, в чем многие исследователи усматривают воздействие элементов театра абсурда.

Новый сдвиг в художественном решении проблемы 50-х годов связан с появлением в 1977 г. романа «Непослушный ученик» Дж. Бэлэциэ. Эта сюита органически связанных между собой рассказов является одновременно и романом о формировании писателя, и историей города Албалы (символа румынского общества) в период сложных социалистических преобразований, и семейной хроникой, «книгой о племени Адамов», крестьянах, новое поколение которых поселилось в городе и активно вошло в обшественные процессы. Адамы тоже представляют мир, обреченный на гибель, но именно это — в отличие от героев традиционалистских романов — заставляет их смотреть вперед, а не оглядываться назад, обуславливает их активное участие в огромной исторической битве за новую жизнь. Они постепенно осознают историческую закономерность процессов, в которые они втянуты ходом событий, упорно учатся, поднимаются по ступеням должностей, ошибаются, поддаются искушению власти, честно расплачиваются за ошибки, порой даже жизнью. Они не испытывают ностальгии по прошедшему, по оно живо в них лучшими своими нравственными корнями, волшебной силой сказки, мощью пародного эпоса.

Весь этот мир предстает в книге огромным спектаклем, где есть место и трагическим ролям, и мудрым шутам, и

жизнелюбам-фальстафам. Автор мастерски сочетает в пределах реалистического повествования самые различные средства изображения, самые, казалось бы, несовместимые разновидности формотворчества. Здесь и элементы классического «романа воспитания», и романа-аллегии, и частые обращения к затерянному в веках мифологическому субстрату, и использование лучшего опыта аналитической прозы. Искуснейшая мозаика, и на ней четко проступают черты героев от «непослушного ученика» Наума, пишущего семейную хронику Адамов, до Палалогии, «педагога, ищущего идеального ученика», человека, постигшего всем своим существом закономерность и спасительность социалистических перемен.

И в «архетипах» нет и не может быть неизменности — в этом вытекающем из всей художественной плоти романа Дж. Балэице важном заключении видится несомненная победа передового художественного сознания 70-х годов. Победа тем более показательная, если вспомнить поражения, постигшие некоторых авторов, обусловленные прежде всего неверными исходными позициями, неспособностью увидеть глубинные связи, существующие между помыслами и поступками человека и общественными первоосновами его внутреннего мира. Предвзятость, волюнтаристский авторский «пажим», лишаящий произведения историзма, — такова первопричина подобных поражений.

Примерно такая же эволюция героя прослеживается и в «романе итогов», посвященном проблеме «интеллектуал — общество, строящее социализм». В лучших книгах этого десятилетия все более явственно прослеживается тенденция поиска новых точек опоры для верного понимания и воплощения сущности эпохи строительства социализма в Румынии. Убедительное тому свидетельство творчество Ал. Ивасюка, та эволюция, которую оно претерпело в начале 70-х годов. В первых романах прозаик («Преддверие», «Интервал», «Ночной допрос» — 1968—1969 гг.), изображавших в основном трагедию личности, порожденную догматическим мышлением, преобладало интеллектуалистски-эссеистическое начало, близкое к «роману идей» Камила Петреску. Герой этих романов был лишь «повествовательным поводом»: не внешняя канва событий его жизни определяла облик персонажа, а внутренняя, всецело захватившая духовный мир проблема, острота идейного поиска, нравственного кризиса. Прямая обусловленность структуры персонажа социально-историческими, биологическими факторами заменялась иной: между историческими предпосылками и поведением героев

вставала овладевшая ими проблематика, комплекс идей, они обретали решающую власть над личностью, определяя ее судьбу.

Однако уже в этих романах ощущалось присутствие значительных элементов эпической прозы: недостаток эпичности компенсируется здесь завершенностью повествовательной структуры, нравственного поиска, предлагаемым решением духовных проблем. Не случайно сам писатель обозначил свои произведения как «политические размышления на уровне личности». Однако острое ощущение пульса современности заставляло художника искать такой вариант единства мыслительных и деятельных начал личности, который наиболее соответствовал бы задачам общественного обновления. И если в его первых произведениях, посвященных периоду 50-х годов, герои стремятся постигнуть тот психологический механизм, посредством которого произошел разрыв между идеей и поступком, мыслью и действием, то в следующих романах автор и его герои будут все настойчивее размышлять над возможностями восстановления утраченного единства.

Роман «Птицы» (1970) в этом отношении занимает еще промежуточное положение — наряду с персонажами, всецело занятыми поиском «утраченного времени», обреченными на бездействие и нескончаемое «внутреннее судопроизводство», уже действуют герои, стремящиеся перестроить свою жизнь в соответствии с нормами общества, нацеленного в будущее, «вернуться к людям». Это обусловило и большую индивидуализацию персонажей, более пристальное внимание автора к фактам их биографии, к тем конкретным жизненным ситуациям, которые определили их судьбу.

Значительным шагом на пути дальнейшей объективации повествования представляется роман «Половодье» (1973), первая часть задуманной автором трилогии о послевоенных преобразованиях в Румынии и торжестве социализма. Писатель внимательно прослеживает острые эпизоды столкновений между стихийными порывами отдельных личностей (действие происходит в 1946 г.) и прогрессивным, необратимым ходом исторического процесса, ведущего к установлению новых форм социальной жизни. Показывая диалектику этой бескомпромиссной схватки, Ивасюк впервые в своей творческой практике приходит к созданию характеров, выдерживающих поединок с Историей либо потому, что они руководствуются научным знанием закономерностей общественного развития (коммунист Григореску, рабочий Матус и др.), либо потому, что жадно стремятся постигнуть эти

закономерности (Дунка и др.). И пусть в романе ощущается недостаточная художественная завершенность отдельных (в основном положительных) характеров, значение этого произведения в развитии прозы 70-х годов, несомненно, велико.

Знаменательным было и появление в том же 1972 г. романа В. Дуды «Равнодушный следователь». Выше указывалось, что подробное описание следствий, допросов, размышлений следователей занимают привилегированное место в романах этого десятилетия. И не в последнюю очередь потому, что многие авторы (а порой и их герои) выступают в роли обвинителей описываемой эпохи. Но в романе В. Дуды именно этот столп обвинения демонстрирует удивительное равнодушие к своему делу. «Редко кто в нашей прозе рассматривал столь подробно и с таким обилием оттенков душевное состояние, именуемое „нерешительность“, — отмечает Г. Димисиану. — Нерешительность как следствие неуверенности следователя, его недоверия, мнительности, „невосприимчивости к конкретному“, душевного состояния, не поддающегося точному определению»¹⁹.

Немногие критики заметили, что в образе этого оригинального следователя есть элемент полемики с устоявшимися представлениями о героях, обнажавших в собственных биографиях или в биографиях других отрицательные аспекты периода 50-х годов. Автор искусно использовал технические приемы литературы абсурда, чтобы полемизировать и с этой литературой, и с утверждавшейся в прозе 70-х годов схемой «навязчивого десятилетия». По меткому наблюдению П. Джорджеску, само следствие в романе есть символическая метафора интроспекции, борьбы трезвого ума с конформизмом, с упрощенной схемой. Такой следователь, который всем своим опытом предлагал не торопиться с выводами, снова и снова подвергать все углубленному анализу, представлял собой фигуру исключительно важную в те годы, и появление его свидетельствовало о знаменательных сдвигах в художественном сознании эпохи.

Соответственно строилась и структура главного героя: его биография лишена яркой внешней событийности, автор раскрывает его апатию в социально-человеческих связях, эротической жизни, профессиональной практике и т. д. Зато с большой достоверностью нарисована напряженная духовная жизнь персонажа, аналитическая работа ума, чутко регистрирующего трудно уловимые нити человеческих взаимосвязей. При этом филигранное нанизывание духовных открытий окрашено ощущением постоянной тревоги, беспо-

койным ожиданием новых и новых проблем, несущих угрозу устоявшемуся укладу жизни.

Вышедший в 1977 г. роман К. Цою «Галерея, увитая диким виноградом» некоторые критики даже назвали талантливой репликой роману о 50-х годах. Было в этом утверждении и некоторое преувеличение, свидетельствовавшее, очевидно, о том, что таких книг-реплик ждали, понимали своевременность их появления. И все же произведение Цою — доказательство несомненного художественного сдвига в решении темы 50-х годов. И здесь главный персонаж, столкнувшись с перегибами, догматическими искажениями, несправедливостями тех лет, гибнет, не выдержав накала борьбы. Но в том-то и победа прозаика, что он сумел подвергнуть порицанию не только эти теневые стороны эпохи, но и самого героя, которому не дано было постичь все возможности борьбы за свои идеалы, который слишком быстро смирился со своей ролью «жертвы истории».

Между тем, как явствует из всего хода разворачивания событий в романе, сложная эта эпоха была насыщена жизнеутверждающим духом. Подвергая личность исключительно суровым испытаниям, она вместе с тем звала человека вперед, к миру иных отношений, «свободных от любого злоупотребления или принуждения, основанного на слепой и ничиной силе», как замечает один из персонажей. Для Кирила Меришора, главного героя романа, «добровольного пленника действительности», по ремарке автора, «занявшего пассивно-гуманистическую позицию наблюдателя», этот аспект остался за пределами его сознания. Вместе с тем, противопоставляя Кирила другим его героям (Кавадии, например), которые демонстрируют недюжинное искусство приспособленчества, «компромисса», ловкого жонглирования словом в драматических условиях утверждения революционных начал, автор подчеркивает положительные свойства его характера, нравственную цельность, искреннюю приверженность правде новой жизни.

Сама эпическая структура книги призвана максимально содействовать такому читательскому выводу. К середине романа, когда в судьбе главного персонажа намечается тот трагический поворот, который и приведет его к гибели, меняется и перспектива рассказчика. Вместо авторского повествования в третьем лице читателю предлагается рассказ от первого лица юпоши, прикованного к инвалидной коляске. И тут происходит эстетическое чудо: расширяются горизонты повествования, в нем сливаются воедино голоса тех, кто приносит неподвижному рассказчику новости внешнего

мира, с его продуманным, заключительным суждением. Рассказы очевидцев «по горячему следу», а порой в пересказе других, хранящие еще тепло тех, кто пережил или истолковывал событие, оседают,— по выражению юноши-инвалида,— в его памяти, как в подлинном архиве, дабы позднее «каждая деталь обрела свое естественное, четкое место, совсем иное, нежели в запутанном рассказе, который был передан ему в горячке жизни...» Это несомненное признание значения позиции самого художника, которому требуется «много внимания, много такта, выдержки, но особенно много умения различать истину в лихорадочных исповедях...»²⁰.

Молодой писатель Э. Урикату в статье «Об актуальности в литературе» констатировал: «Получилось так, что „навязчивое десятилетие“ оказалось в нашей прозе не только модной, но и „смоделированной“ темой. Период этот изучается, описывается, подвергается подлинному дознанию по шаблонам, зачастую напомиающим оборотную сторону шаблонов, господствовавших в не столь отдаленную пору... Напрашивается вопрос: почему избран именно такой путь обретения актуальности? И еще: возможно ли таким путем добиться этой актуальности?»²¹. Вывод автора таков: искаженное понимание прошлого приводит к искаженному пониманию настоящего. Чтобы верно изобразить это настоящее, надо освободиться от искаженных представлений о прошлом. Это было тем более знаменательно, что статья появилась в дни, когда в распоряжении читателей находился уже роман Э. Урикату «Мед», интересное произведение, содержащее новый вариант «итогового романа».

Герой романа писатель Никифор Горяк возвращается в родной город, в котором не был двадцать лет, мечтая написать книгу о прошлом: «Если я не напишу обо всем, что произошло со мной и моими друзьями, то рано или поздно это все забудется. А ведь мы, люди, представляем упорядоченную, постоянно развивающуюся цивилизацию, мы прогрессируем именно потому, что у нас есть память...» Нетрудно уловить в этих рассуждениях аргумент, лежащий в основе размышлений всех прозаиков, обратившихся к теме 50-х годов. Вспомним: герой «Глиняного божка» писатель Геця так и не сумел написать тот роман, который грезился ему. Не удастся написать книгу и герою «Мед». Однако сколь различны причины этих неудач! Никифор Горяк открывает, что в сознании людей 70-х годов события первого революционного десятилетия получают иное толкование: забыта острота столкновений, потеря, сказывается более глубокое, всеохватное понимание событий тех лет, а порой чувствует-

ся просто нежелание «ворошить прошлое». «Вы хотите написать книгу о жизни других, отправляясь от своих собственных идей. Но уверены ли вы, что идеи эти соответствуют действительности? А ведь если это не так, вы можете причинить немало горя»,— предупреждает Горяка многоопытный Тави Журж. И Горяк понимает, что он не вправе своим субъективно-искаженным толкованием прошлого мешать этой новой жизни.

Итак, неудача, имеющая глубоко оптимистический смысл, неудача, служащая вещим предупреждением людям сегодняшних дней: «Куда легче осмыслить то, что было, нежели то, что будет,— говорит один из героев книги Клониш.— Так пусть же вас занимает, глубоко занимает образ жизни, достоинства, характер человека в этом новом обществе, которое мы с вами создаем»²². В книге Э. Урикару, как подчеркивают многие критики СРР, ясно звучит голос молодого поколения прозаиков, внимание которых приковано к современной действительности, прозаиков, занятых поиском современных средств реалистического ее изображения и потому не видящих смысла в постоянном выскивании негативных сторон эпохи, лежащей в основе современной истории Румынии.

Приведенный в статье материал свидетельствует, что возвращение к эпике, к реализму в 70-е годы не есть возвращение к прежним эпическим приемам, что речь идет о новом витке, о реализме, обогащенном достижениями современного искусства. Именно потому, что художнику эпохи развитого социализма необходимо предложить решения куда более сложные, чем прежде, потому, что он стремится найти эти решения, он должен использовать и более усложненные формы их художественного воплощения. И герой его, разумеется, уже не может быть прежним. Для его создания привлекаются и интроспекция, и «перепад» времен, и мир подсознания, и миф, и аллегория, порой он вычленяется как целое лишь в сознании читателя, «собирающего» его из разрозненных и, казалось бы, беспорядочно разбросанных деталей, порой его облик вырисовывается из поведения и оценок второстепенных, более выпукло созданных персонажей. Беднее ли он прежнего героя реалистической литературы? Конечно, нет. Его структурная новизна стремится приблизиться к уровню художественного и эстетического сознания современности.

Но при этом важно помнить одно обстоятельство. Основоположники марксизма-ленинизма неоднократно подчеркивали, что и самые «туманные», «непостижимые» проявления

человеческой психики имеют материальную основу, они необходимые продукты материальной жизни, общественных отношений. В дискуссии «Философские основы творчества современных румынских писателей» Д. Мику подчеркивал: «Ныне, когда кое-где поговаривают о „гибели героя“ и даже о „гибели литературы“, именно марксизм возвращает творчеству его подлинное лицо, его истоки, его самобытность»¹³. Все участники дискуссии согласились с тем, что многообразие художественных форм, используемых румынским романом, должно вырастать на почве единого мировоззрения, диалектического и исторического материализма. Это главная основа подлинно синтетического романного мышления, предполагающего создание героя не только мыслящего, но и творящего, не только задающего вопросы, но и предлагающего ответы, не только оглядывающегося назад, но и пробивающего путь в будущее.

Примечания

- ¹ Steaua, 1979, N 8, p. 7.
- ² Era socialista, 1974, N 5, p. 40.
- ³ Cosma A. Romanul românesc și problema omului contemporan. Cluj-Napoca, 1977, p. 280—281.
- ⁴ România literară, 1973, N 19, p. 7.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Иностр. лит., 1973, № 8, с. 215.
- ⁷ Culcer D. Citind sau traind literatura. Cluj-Napoca, 1976, p. 126.
- ⁸ Stancu Z. Raportul conducerii Uniunii scriitorilor.— România liberă, 1972, N 22, p. 3.
- ⁹ Sasz I. Realism aici și pîna acum.— România literară, 1972, N 18, p. 5.
- ¹⁰ Вопр. лит., 1974, № 11, с. 46.
- ¹¹ Бернштейн И. Новаторские тенденции в романе социалистических стран Европы.— В кн.: Социалистический реализм на современном этапе развития. М., 1977.
- ¹² Sadoveanu M. Mărturisiri. București, 1960, p. 210.
- ¹³ Улич Л. Литература и жизнь.— В кн.: Литература исторического оптимизма. М., 1977, с. 210.
- ¹⁴ Georgescu P. Printre cărți. București, 1977, p. 53.
- ¹⁵ Simion E. Scriitori români de azi. București, 1978, p. 494.
- ¹⁶ Luceafarul, 1979, N 44, p. 2.
- ¹⁷ Iorgulescu M. Firescul ca excepție. București, 1979, p. 186—187.
- ¹⁸ Popescu D. R. Vinatoarea regală. București, 1973, p. 180, 202.
- ¹⁹ Dimisianu G. Noua prozatori. București, 1977, p. 53.
- ²⁰ Toiu C. Galeria cu vița sălbatică. București, 1976, p. 240.
- ²¹ Uricaru E. Despre actualitate în literatură.— Contemporanul, 1979, N 8.
- ²² Uricaru E. Mierea. București, 1978, p. 61.
- ²³ Contemporanul, 1977, N 29, p. 6.



Современная словацкая проза: проблемы, поиски, решения

Минувшее десятилетие по принципиальной значимости исторического содержания представляет важнейшее звено во всем послевоенном литературном процессе в Чехословакии. Начавшись в сложной обстановке кризисного перепутья, эмоциональной взвинченности и внутренней неуверенности в себе многих деятелей литературы, оно пришло затем к качественно новой ситуации ясно обозначившегося подъема, общей консолидированности художественного творчества на платформе социализма.

С течением времени все яснее видится стратегический смысл той перегруппировки литературных сил, которая произошла на протяжении 70-х годов. Общий курс Коммунистической партии Чехословакии, последовательно отстаивающей принцип дифференцированного подхода к противоречивой сумме кризисных явлений, получил свое преломление во всех областях общественной жизни страны. Дух трезвого, небезболезненного, но всегда конструктивного анализа захватил и литературу, и мышление о ней. Документы писательских съездов, материалы периодических общественно-литературных журналов, вся публицистическая и определяющая часть художественной продукции 70-х годов красноречиво свидетельствуют об этом. Вновь в который раз речь шла о программных основах социалистического искусства, однако впервые, пожалуй, с таким открытым, бескомпромиссным учетом как позитивного, так и противоречивого опыта его развития в Чехословакии.

Как происходили эти «расчеты» в словацкой прозе, почему они были ей особенно необходимы и что дали для развития в 70-е годы — этим вопросам по преимуществу и посвящена наша статья.

Историками литературы из анализа повторяющихся, типологически сходных ситуаций давно уже выведена характерная зависимость: общественные катаклизмы, как правило, обостряют в литературе чувство историзма, стимулируют стремление опереться на то бесспорное, что содержалось в предшествующем идейно-художественном опыте.

Принципиальная необходимость восстановления осознанной преемственности литературного развития становится особенно понятной в условиях Чехословакии, если вспом-

нить, что вторая половина 60-х годов проходила здесь под знаком успешных попыток некоторых критиков скомпрометировать, раздувая просчеты и художественные неудачи конца 40-х — начала 50-х годов, основную линию социалистической литературы. «Туниковым заблуждением» было объявлено наследие выдающихся творцов чешской и словацкой литературы социалистического реализма. Любое позитивное отображение взаимосвязи между важнейшими общественно-историческими сдвигами и судьбами людей со слобистским высокомерием квалифицировалось как «рецидивы схематизма». Под лозунгом борьбы против иллюстративности в искусстве проповедовалась идея автономизации литературы, полного «раскрепощения», а по существу — произвола авторского субъекта.

Наибольший ущерб подобными теориями был нанесен творческому развитию молодых писателей. «Чистый», внеисторический, «внутренний» человек, вырванный из контекста реальных общественных связей, превратился на время в излюбленный объект молодой прозы. В результате возникла парадоксальная ситуация: «Литература избавилась от „схематизма“, сделалась „аутентичной“, однако то, что должно было служить лишь предпосылкой для более комплексного и правдивого изображения всего многообразия жизни, стало единственной целью, последней границей»¹.

Ложные тенденции, получившие распространение как в чешской, так и в словацкой прозе 60-х годов, нельзя, конечно, непосредственно — «автоматически» — связывать с откровенно враждебными социализму явлениями. Далеко не все, что присваивалось в литературе идеологами ревизионизма, что выдавалось ими за подтверждение собственных концепций, имело заведомую антисоциалистическую направленность. Многие объяснялось чисто субъективными причинами — сменой поколений, претепциозностью или незрелостью молодых авторов и т. п. К тому же в широкой палитре поисковых тенденций наряду с эпигонскими повторами, с очевидными заимствованиями из Кафки, Беккета, Роб-Грийе или Йонеско, отчетливо различимы сегодня и художественно перспективные веяния, несомненно отвечавшие объективным потребностям обогащения прозы. Восстановление преемственности, таким образом, не могло быть сведено к механическому «вычеркиванию» из литературного процесса второй половины 60-х годов и соответствующего «возвращения», например, к началу 60-х. Подлинно творческое, диалектическое продолжение магистральной линии худо-

жественного развития могло состояться, в частности в прозе, лишь при условии достижения ею пового уровня историзма, подлинно диалектического мышления, с высоты которого полнее, сложнее и достовернее предстала бы картина закономерного движения нации и современного человека по пути строительства и совершенствования общества реального социализма.

В качестве непосредственного отклика на растущую общественно-литературную потребность в историческом самосознании можно, как нам кажется, рассматривать проявившееся именно в это время массовое тяготение писателей, прежде всего старшего поколения, к автобиографическим свидетельствам, к ретроспективному анализу и систематизации личного опыта, к осмыслению пережитого. В первой половине 70-х годов вышли книги воспоминаний М. Урбана, З. Згуришки, Я. Грушовского, А. Плавки, Ш. Беднара, публиковались мемуарные циклы Я. Смерка, Я. Попичапа, Ш. Жары, эссе-воспоминания А. Матушки и др.

Это разные по глубине трактовки и охвату явлений, по стилю изложения произведения. В гибкой и по сути своей индивидуализированной форме размышлений о былом каждый 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, расцветивают и дополняют конкретными фактами сложившуюся — «на данный момент» — картину мира, но и существенно корректируют ее, восстанавливая сложную динамику переходных состояний. В ряде случаев мемуарная проза, не слишком характерная в недавнем прошлом для словацкой литературы, становится источником и собственно художественных открытий, преодолевая каноны «чистой» документальности, свободно соединяя факт с художественным обобщением, порождая произведения, не укладывающиеся в привычные жанровые рамки «воспоминаний».

Характерным примером может служить книга поэта и прозаика Андрея Плавки «Влюбленный в жизнь» (1971). Ее построение в целом традиционно: придерживаясь хронологии, автор ведет неторопливый, обстоятельный рассказ о своем детстве и юности, годах учебы и труда. Постепенно рамки повествования расширяются, оно все больше вбирает в себя объективный материал истории, перерастает в щедро документированное свидетельство о 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.

Не случайно, однако, своей книге Плавка дал подзаголовок — «почти как роман одной жизни». Ибо наряду с автором, рассказчиком событий, спокойным, рассудительным, много повидавшим на своем веку человеком, в книге живет, активно напоминая о себе, еще один — молодой — Андрей Плавка, по-юношески доверчиво «влюбленный в жизнь», горячий, нетерпеливый, «поровистый», идущий по своим кругам обретаемых надежд и утрачиваемых иллюзий. 65-летний писатель, воссоздавая биографию этого молодого человека, не склонен щадить его самолюбия. В аналитической ретроспективе ему, конечно же, отчетливо видны все промахи и заблуждения незрелого ума и пылкого сердца, и не раз авторская мягкая ирония напомнит нам о подлинной мере вещей, но всегда без нажима, без тяжеловесного, задним числом умудренного морализаторства. Так возникает иллюзия художественной автономии «молодого», хочется сказать, первичного авторского «я», которому Плавка-писатель предоставляет широкий простор для «самореализации», для постепенного — без очевидной заданности — выявления индивидуальной человеческой сущности. В этом смысле, по меткому замечанию словацкого литературоведа С. Шматлака, книга приобретает «черты и функции классического романа воспитания»². Атмосфера эмоциональной, подлинно художественной правдивости окрашивает все произведение, помогая воссоздать закономерную логику развития типичного словацкого интеллигента, от интуитивной тяги к справедливости поднимающегося к сознательной борьбе за нее в рядах Коммунистической партии.

Отправляясь от частного, индивидуального, Плавка восходит, таким образом, к общественному, национальному. Рассказ об «одной жизни», нравственно-психологическое самораскрытие личности объективно проникается философией 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 песимизма.

Не выглядит случайным и обращение к истокам национальной истории такого крупного словацкого прозаика, как Владимир Минач. Две его книги — «Раздувая родные очаги...» (1970) и «Собранные споры Й. М. Гурбана» (1974) — это беллетризованные исторические эссе, воссоздающие панораму Словакии 30—60-х годов XIX в., эпохи национального возрождения. Этот интерес писателя к столь отдаленным от современности временам нельзя не поставить в связь с важнейшим событием, произошедшим на рубеже 1970-х годов в жизни словацкого народа, — принятием принципа федеративного государственного устройства и образованием в составе ЧССР Словацкой социалистической республики. Этим конституционным актом, закрепившим завоевания социализма, как бы увенчалась многовековая борьба словаков за национальное равноправие и самобытность, и вместе с тем особую актуальность приобрел 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.

Обратившись к ключевым, драматическим событиям словацкой истории XIX в., к противоречивому участию словаков в революции 1848 г., автор стремится восстановить реальную атмосферу времени, заново, без предрассудков и хрестоматийного глянца, оценить вклад поколения романтиков-штурмовцев в дело национального возрождения словаков.

Разумеется, своими книгами писатель не собирался дублировать научные сочинения. Главным для него было выявить общий знаменатель исторической справедливости, пащупать протянувшуюся из глубин («мы приходим из глубин») нить подлинного национального прогресса Словакии, вызвать живых свидетелей на очную ставку с историей. Можно сказать, что Минача — при всем почтении к документам и первоисточникам — книгам, журналам, переписке того времени — интересует нечто большее, 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».

Мощный пласт документально-эссеистской и мемуарной прозы конца 60-х — начала 70-х годов — представляют собой в высшей степени характерное литературное явление. Обращение к факту, к свидетельствам очевидцев, к документам,

рефлексия личности, разомкнутая в широкое и в то же время как бы реально осязаемое, «материализованное» пространство истории — все это стало защитной реакцией здоровых сил литературного организма против вируса скептицизма, против снобистского третирования «национального захолустья», умаления или даже зачеркивания исторических завоеваний социализма. «Мемуарная литература, — пишет И. Кусы, — провела прозу через перепутье, помогла ей преодолеть кризисное состояние, создав предпосылки для развития общественного романа не только на материале современности, но и на материале недавнего прошлого... В идейном отношении ее представители способствовали упрочению нового социалистического исторического сознания словацкой нации, выступив надежной опорой как в годы кризиса, так и в последующий период преодоления его недобрых последствий»³.

В специфической ситуации начала 70-х годов, когда в общественной жизни страны происходили быстрые и решительные перемены, у литературы как целого не было более актуальной задачи, чем скорейшее возобновление живых связей со стремительно «уходящим вперед» обществом. Этот процесс происходил с разной степенью интенсивности в разных родах и жанрах. Созданием подлинно художественных ценностей он сопровождался в поэзии, прежде всего в творчестве таких ее признанных лидеров, как П. Горов, Я. Костра, А. Плавка и, далее, многочисленной группы талантливых поэтов среднего поколения, как раз в эти годы вступивших в пору гражданской и художественной зрелости, — М. Валека, П. Койша, Л. Фельдека, Й. Мигалковича и др. Важно подчеркнуть, что обновление поэзии происходило с сохранением индивидуального почерка, с раскрытием новых и подчас неожиданных творческих ресурсов поэтической личности (М. Лайчак). «Заслуга поэтов, — в обобщенной форме констатирует С. Шматлак, — заключается в том, что они продемонстрировали широкую гамму творческих решений...»⁴ Углубление социалистического характера поэзии, отмеченное «явственным подъемом художественного качества», способствовало общему оздоровлению литературного организма; многослойное же богатство лирического субъекта, вводимого поэзией, открывало, по мысли Шматлака, благоприятные возможности и для развития прозы, которая с большей уверенностью могла потом ориентироваться в «широком пространстве человеческого бытия».

В области прозы, однако, инерция предшествующего этапа преодолевалась, особенно на первых порах, с повышен-

ным напряжением, здесь чувствительнее сказывались последствия идейно-эстетической дезориентации. Тенденция к возрождению эпического начала обнаружила себя в первую очередь не столько в художественном, сколько в тематическом обновлении. После довольно продолжительной паузы в прозу возвращается тема Словацкого национального восстания 1944 г. Принципиальная значимость повой волны интереса к этой теме понятна. В событиях восстания, в героике антифашистской борьбы литература, что неоднократно бывало и раньше, искала и находила надежную опору как для утверждения в жизни бесспорных ценностей, так и для собственного самоутверждения на позициях социалистической гражданственности. К проблематике восстания обращаются в первой половине 70-х годов многие, в особенности молодые писатели, которые, естественно, не были его участниками, но ощущали субъективную потребность вдохнуть воздух чистых, высоких порывов, войти в соприкосновение с теми, кто «доказал свое человеческое благородство, в решающие минуты возвысившись над самими собой»⁵.

Отмечая бесспорный позитивный смысл актуализации темы восстания с точки зрения морально-нравственного императива, обращенного авторами к себе и современникам, нельзя не почувствовать вместе с тем и известной, вторичности многих произведений, мало что добавляющих к той художественной панораме восстания, которая была уже создана предшественниками. Вступая на путь восстановления утерянного эпического равновесия, проза, как представляется, на первых порах больше все-таки занимается собой, своими внутренними проблемами и пока еще не в состоянии в должной мере воспользоваться преимуществами исторической дистанции в интересах нового художественного синтеза. Наиболее требовательные критики в конце 70-х годов справедливо усматривали наметившееся несоответствие между количеством опубликованных книг и относительной скромностью их суммарного вклада в художественное освоение темы восстания. «Размельчая сложившиеся ранее модели и стереотипы,— писал, например, И. Сулик,— проза остается на уровне частных набросков к теме...»⁶

К середине 70-х годов в результате успешной идейно-политической консолидации общества в целом нормализуется и литературная жизнь. Выпущенные скидки на последствия кризиса, вольно или неволью допускавшиеся

критикой при оценке выходящих произведений, постепенно утрачивают объективное оправдание, начинают ощущаться как досадный тормоз для дальнейшего поступательного движения литературы. Творческие успехи, достигнутые в поэзии и даже в таком традиционно отстававшем роде словацкой литературы, как драма (Я. Буковчан, О. Заградник, Я. Солович), обостряют нетерпеливое ожидание аналогичных свершений в прозе. Вся эта сложная и рационально далеко еще не осознанная проблематика спонтанно выплеснулась в горячей дискуссии, завязавшейся вокруг романа Я. Йонаша «Одипнадцатая заповедь» (1975).

В тематическом отношении книга Йонаша, посвященная послевоенным преобразованиям в словацкой деревне, продолжала давнюю традицию, протянувшуюся от «Деревянной деревни» (1951) Ф. Гечко до «Гнезда аиста» (1976) Я. Козака. Йонаш, однако, внес в разработку этой темы новые, симптоматичные именно для 70-х годов моменты. С «механизма» классового конфликта, с подчеркнутой, в частности у Гечко, радикальности разрыва с прошлым писатель перемещает внимание на идею связи, преемственности в жизни крестьянства. Йонаш стремится показать, что установление социалистических порядков в деревне не является результатом лишь некоего волевого давления извне. Фундаментальная прочность того, что принесло кооперирование крестьянству Чехословакии, была предопределена внутренними факторами. Новые коллективные формы, вытесняя навыки единоличного хозяйствования, удерживали, сохраняли и развивали позитивное содержание многовекового трудового опыта крестьянства, опирались на здоровые начала народного общежития. Традиция упорного, истового и благородного труда на земле не была, таким образом, нарушена: «Крестьянин остался крестьянином и после высвобождения из системы частнособственнических отношений»⁷. Живые, сочно выписанные характеры, с витальной непосредственностью «словно бы выхлестывающие,— по словам Минача,— прямо из недр земли»⁸, составляют главное художественное достоинство романа Йонаша, выделяя его на фоне произведений с примелькавшимися, анемичными персонажами. Книге были, впрочем, присущи и свои минусы, связанные в конечном счете с издержками «гармонизирующей» позиции автора и дающие о себе знать как в недостаточной выверенности общего замысла (очевидна, в частности, известная приглушенность реального исторического драматизма революционных преобразований), так и в ложной экспрессивности, декоративных «красивостях» стиля.

«Одиннадцатая заповедь», тем не менее, сигнализировала о накоплении внутренней эпической энергии в словацкой литературе; правда, взятая сама по себе, несмотря на исключительно благожелательный, а подчас и чересчур восторженный прием у части словацкой критики, она вряд ли могла бы служить показателем паступающего качественного сдвига. Но в том-то и дело, что роман Йонаша, как предчувствовалось, а затем со всей очевидностью и прояснилось в ближайшие годы, открывал собой новую полосу в словацкой прозе. Новую в том смысле, что возвращение к недавнему прошлому, уже не раз запечатленному и соответственно закрепленному в литературе, было у него (и будет отныне у других авторов) сопряжено с открытием в этом прошлом таких пластов, особенностей, характеров, которые ранее не удостаивались внимания. Иными словами, «Одиннадцатая заповедь» в отличие от произведений, в которых прошлое нередко лишь поверхностно актуализировалось, предоставила этому прошлому возможность «высказаться» полнее и адекватнее, прояснив нечто важное в нем самом и — соответственно — в нашей современности.

Роман Йонаша и дискуссию о нем, в которой приняли участие все ведущие критики, можно сегодня рассматривать как своеобразный внутренний рубеж в развитии словацкой прозы. Причем страстную, доходящую подчас до запальчивости, атмосферу дискуссии трудно было бы объяснить лишь обнаружившимися у разных критиков расхождениями в оценках данной конкретной книги: прорвалась назревшая внутренняя потребность литературно-критического сознания в требовательной самопроверке перед лицом насущных забот времени и литературы.

Вторая половина 70-х годов прошла в литературе Словакии под знаком долгожданной и столь неуклонной активизации романа, что даже побудило критику к проведению аналогий с наиболее продуктивным, «золотым» периодом в развитии этого жанра — концом 50-х — началом 60-х годов. При всех очевидных различиях в исторической и литературной ситуации тут в самом деле есть, пусть кажущееся на первый взгляд чисто внешним, некоторое основание для сравнения: большинство авторов-романистов относится к поколению 40-летних. Тогда это были В. Минач, А. Беднар, Р. Яшик, теперь молодые — Л. Баллек, И. Габай, П. Ярош, В. Шикла, Э. Дзвоник, Я. Папп и др. Впрочем, подобное совпадение еще мало о чем говорит. Напрашивается еще одна, гораздо более существенная параллель, связанная с активным уяснением художниками социального

заказа времени, назревших потребностей общественного сознания в крупных эпических обобщениях. «Эпический синтез,— справедливо отмечает компетентный исследователь этой проблематики Ю. Ноге,— требует не только субъективной подготовленности автора (хотя без этого, естественно, невозможно его осуществление), но и вызревания соответствующих объективных общественных и литературных предпосылок»⁹. Причем несомненным катализатором объемного осмысления исторического опыта антифашистской борьбы словацкого народа и послевоенных революционных преобразований были в конце 50-х — начале 60-х годов для представителей тогдашнего поколения 40-летних, непосредственных свидетелей и активных «соучастников» исторического процесса, острые идеологические дискуссии середины 50-х годов, способствовавшие отделению главного в этом опыте от второстепенного, коренной природы явлений от накопившихся деформаций.

Перед аналогичными, но, пожалуй, еще более сложными задачами оказалось в начале 70-х годов новое поколение словацких прозаиков, призванное дать художественное обобщение почти 30-летнего опыта развития страны в условиях социализма. Вследствие болезненно пережитого потрясения конца 60-х годов масштабно эпическая организация этого опыта сталкивалась с казавшимися поначалу непреодолимыми, субъективными трудностями.

Малоперспективным, по крайней мере для большинства, представлялось и прямое обращение к жгучим, «неотстоявшимся» проблемам современности. К ее глубокому исследованию никто, как представляется, в тот момент не чувствовал себя подготовленным. Вот почему современность, т. е. собственно конец 60-х — 70-е годы, осталась на всем протяжении десятилетия объектом лишь частных аналитических зондов — сферой приложения очерка, рассказа, редко повести (Й. Кот. «Лихорадка», 1973, «День рождения» 1978; Я. Беньо. «Второй семестр», 1977; Й. Пушкаш. «Признание», 1979, «Четвертое измерение», 1980). При этом характерно, что большинство из авторов, непосредственно подступающих к современности, всегда тяготели по складу дарования к «сокращенной модели» действительности, к иронической или сатирически-гротесковой стилистике (сатирическая «диалогия» А. Беднара «Горсть мелочи», 1970, 1974; Я. Ленчо «Воспоминание», 1979; В. Беднар «Коза», 1980).

Многим из авторов будущих «больших» романов необходимо было пройти через этап внутренней творческой кон-

солидации или накопления предварительных частных «заготовок». Для них невозможен был, как в общей форме говорилось выше, «простой» возврат к началу 60-х годов — слишком разным по историческому содержанию был опыт писателей «военного» поколения и, например, П. Яроша (р. 1940) или Л. Баллека (р. 1941); но, за редким исключением (В. Шикуча), по существу невозможно было — они это чувствовали — и «простое» продолжение линии непосредственно предшествующего творчества. Вот почему для талантливой плеяды этих писателей путь к современности начался с освоения «для себя» ее истоков, с «расчистки фундамента» (Ярош), с упорных попыток осмысления — отнюдь не только в теоретическом плане — диалектики общественно-исторического процесса, с восстановления и уяснения глобальной преемственности национального и социалистического развития, в чем-то нарушенной, поставленной под сомнение или деформированной в предшествующее время.

Разумеется, у каждого из этих авторов были для такого «захода в историю» и свои конкретные индивидуальные творческие основания, о них еще пойдет речь. Здесь же хочется подчеркнуть другое: идея «расчистки фундамента», сформулированная Ярошем и давшая повод критике назвать всю эту группу писателей «фундаменталистами», отвечала действительно обострившейся потребности общества в историческом самосознании. В общем плане здесь по-новому преломилась мысль об основополагающей, «базисной» роли в национальном историческом процессе миллионов простых, безвестных словацких тружеников — пахарей и пастухов, лесорубов и плотогонов, каменщиков и рудокопов... И одновременно нашло свой выход обновленное чувство гордой принадлежности к этой нации, сумевшей «вопреки так называемой истории» пробиться в XX век, а затем, возродившись на основе социализма, в кратчайшие сроки добиться поистине выдающихся достижений в подъеме материального благосостояния и духовного уровня народа. Такая насквозь современная трактовка глубинной преемственности национального бытия программным эхом отзывалась в целом ряде значительных художественных произведений, определивших основные черты словацкой прозы второй половины 70-х годов.

В 1979 г. вышел в свет и немедленно был разобран читателями давно ожидавшийся роман Петера Яроша «Тысячелетняя пчела» — широкое эпическое произведение, тяготеющее по жанру к семейному роману-хронике. В нем на протяжении длительного времени — с 1891 по 1918 г. — обстоятельно прослеживается история трех поколений се-

мейства Пихандов, обитателей старинного села Гибе, что реально расположено в Средней Словакии, под отрогами Татр; Гибе — родина Яроша.

Герои романа живут так, как искони было заведено в этих, не слишком плодородных краях: с весны до осени в поле, зимой — артелью на заработках — лесорубами, каменщиками, плотниками. Никогда не прекращающийся труд составляет стержень их существования. «Была суббота, ну и встали в половине третьего» — этой фразой-камертоном открывается книга: Мартин Пиханда с сыновьями Само и Валентом затемно отправляется в лес на заготовку дров. С теплотой и знанием дела описывает Ярош весь ход этой немаловажной — в предвидении студеной зимы — операции, а вслед за этим, явно любуясь своими героями, будет столь же обстоятельно рассказывать о сенокосе, об очередном анабазисе артели каменщиков...

С дистанции нашего времени писатель существенно корректирует отстоявшийся в литературе взгляд на словацкую деревню. Косная патриархальность, консерватизм, неуемное стремление к наживе одних и безропотная забитость других — все это, казалось бы, неотъемлемые приметы деревенского бытия в «Тысячелетней пчеле» не акцентируются. Повседневный труд, в котором пребывают герои романа, не выглядит проклятием, а напротив, придает им чувство внутренней уверенности в себе. Самим названием книги подчеркивается приоритетность коллективистского начала в человеке. Образная аналогия между дружной пчелиной семьей и человеческим общением не раз возникает по ходу романа, исподволь обосновывая мысль о естественной солидарности людей труда, об их органическом противостоянии трупам — нахлебникам; так постепенно входит в роман и идея необходимости совместной борьбы трудящихся за человеческое и национальное достоинство, за социальную справедливость.

«Тысячелетняя пчела» — тринадцатая книга в творчестве Петера Яроша. За годы интенсивной литературной работы он сумел составить себе репутацию даровитого, но и довольно-таки переменчивого, непредсказуемого автора. В одном и том же сборнике рассказов он мог, например, предстать в облике то неистового экспериментатора, то завзятого традиционалиста и примитивиста. Лишь в начале 70-х годов ясно обозначились признаки творческой зрелости писателя, что проявилось прежде всего в его обращении к реальным, а не «смоделированным» героям (сборники рассказов «Пырей», 1971, «Орехи», 1972), в устой-

чивом интересе к основам человеческого общежития, к истокам нравственной и культурной традиции своего народа («Трижды улыбающийся любимчик», 1973; «Моток пряжи», 1974). Именно эти позитивные тенденции и получили последовательное развитие в романе «Тысячелетняя пчела».

Решающее значение в творческой эволюции писателя имело обращение к фундаментам собственной — субъективной и «онтологической» памяти. «Этот роман, — говорил Ярош в одном из интервью, — я начал писать еще тогда, когда сам и не подозревал о замысле. Его творили за меня в пору моего детства деды, бабушки, родители, соседи и — всем миром — жители села и окрестностей. Последний тридцатилетний период существования Австро-Венгрии был одним из сложнейших и тягчайших во всей словацкой истории. Меня тянуло, буквально подмывало написать о нем... Я смотрю на молодость наших дедов не как на историю, а скорее как на забытое настоящее, почти современное»¹⁰.

Стремясь к региональной аутентичности, к достоверности исторической детали, Ярош вводит в текст книги записи из подлинной старинной хроники своего местечка. Он видит свою главную задачу в том, чтобы обнажить реальный фундамент природного оптимизма, упорной сопротивляемости историческим и стихийным невзгодам своих далеких и близких предков. Характерно в этом смысле и его обращение к памяти народной, запечатлевшей в песне, легенде, анекдоте, метком словце или поговорке многое из той атмосферы прошлого, которая не вошла да и не могла войти в сухие строчки официальных бумаг и документов. Стихия языческой чувственности, фольклорный гиперболизм фантазии, по-детски наивное тяготение к таинственному, не объяснимому с точки зрения здравого смысла, — все это не выглядит инородным пластом в романе, предстает как проявление «роевого» мироощущения и смеховой культуры душевно и физически здорового народа.

Книга Яроша вызвала единодушно позитивный отклик в словацкой критике. В связи с ней говорилось о возрождении монументальной эпики, правомерно отмечалась современность трактовки истории, освободившейся от гипноза односторонней сострадательности. «Только теперь, — отмечает, в частности, Б. Тругларж, — когда словацкий писатель осознает реальность суверенного, свободного национального развития... он может взглянуть на то, что было пережито народом, и с позиций юмора, комической гиперболы»¹¹.

В творческой эволюции Яроша по-своему преломились некоторые общие закономерности развития современной словацкой прозы: от чисто формальных экспериментов, от отдельных удач, чередующихся с цепочкой явно необязательных, «на скорую руку» сделанных «текстов», к постепенному укоренению творчества в реальности национального бытия, к освоению идеи социально-исторической обусловленности жизни людей как важнейшей предпосылки подлинно реалистического творчества. Это сложный и далеко еще не завершённый процесс, сопровождающийся не только очевидными удачами, но и остаточными следами непреодоленных трудностей. В «Тысячелетней пчеле», например, автору «под конец» явно не хватило эпического дыхания. В последней части книги он часто лишь «дотягивает» намеченные сюжетные линии, прибегая к тезисной конспективной скороговорке. В романе отчетливо различимы «родимые пятна» предшествующей писательской стилистики — склонность к импровизации, к фантастической, балансирующей на грани абсурда гиперболе или, напротив, упоенные детальными описаниями, вплоть до сухого регистраторства, несомненно идущего от былого увлечения «вещизмом». Эти и некоторые другие элементы микроэстетики раннего Яроша постепенно, не без отдельных срывов, переплавляются ныне, однако, в экспериментальной «реторте» Яроша-реалиста.

Постепенное расширение и упрочение полнокровного реалистического начала характерно и для творчества Ладислава Баллека. Он тоже начинал с довольно широкого веера поисковых произведений: «Бегство на зеленый луг» (1967) — запоздалая реминисценция молодой прозы начала 60-х годов, «Процессия, скорбная, как багровая лилия» (1969) — еще одна версия «лиризованной прозы»; «Белый воробей» (1970) — претендующая на многозначность и многозначительность повесть о молодом человеке, который в поисках смысла жизни бежит из суетного города в простодушный и приветливый мир деревни... В этих книгах уже проявились сильные черты дарования Баллека: точность психологических мотивировок, цепкая наблюдательность глаза, чуткость к гармонии в природе и человеке. Все это, однако, не получало должного выхода в силу вторичности фабулы. Лишь в «Южной почте» (1974), обратившись к реалиям детства, прошедшего в южной Словакии, Баллек открыл для себя неисчерпаемую кладовую оригинальных красок, образов, сюжетов. После этого цикла эскизных новелл, объединенных местом и временем действия, в 1977 г. вышел добротный социально-психологический роман «По-

мощник», а в 1981 г. — роман-фреска «Акации». Все три книги, как бы дополняя одна другую, детально воссоздают атмосферу и особенности первых послевоенных лет жизни в городке баллековского детства, которому писатель дал название Паланк.

«Южная почта» — это своего рода экспозиция: Паланк, пропущенный сквозь призму детского восприятия. В «Помощнике» на первый план выступают уже социально-психологические коллизии. В центре романа фигура предприимчивого Валента Ланчарича, помощника мясника, искусного мастера своего дела, по крайне неразборчивого в средствах, морально нечистоплотного человека. Пользуясь пассивностью и житейской неприспособленностью своего хозяина Речана, переселившегося в Паланк после войны из горной Словакии и совершенно не ориентирующегося в местных условиях, Ланчарич вскоре прибирает к рукам лавку, вносит разлад в семью хозяина, пока, наконец, полностью не вытесняет его и из дела и из собственного дома. Эта история возвышения агрессивного, «пробивного» мещанина имеет при всей исторически конкретной обусловленности и смысл этического предупреждения, обращенного автором к своим современникам.

В «Акациях» пестрая панорама жизни провинциального местечка в переломные годы установления народной власти пополняется целым рядом новых историй, рассказывающих о конкретных судьбах и перипетиях в жизни обитателей Паланка в конце 40-х — 50-е годы. В поле зрения автора находятся по преимуществу не те, кто «делал историю», а скорее те, кто как бы «анонимно» присутствовал в ней, пребывая на периферии общественно-исторического процесса. По справедливому наблюдению В. Марчока, в таком перераспределении внимания прозы обнаруживают себя новые тенденции в литературе, характерные для 70-х годов: «Если непосредственная политическая борьба с реакцией требовала в пятидесятые годы при изображении человека подчеркнута классово-исторического взгляда сверху, то сегодня, по прошествии времени, прозаики пробуют всмотреться в того же человека как бы снизу, точнее изнутри... С этой точки зрения линия жизни отдельного индивидуума при соотнесении ее с общей идейно-исторической логикой оказывается гораздо противоречивее, непоследовательнее, подчас выглядит просто случайной и исключительной, а общеизвестная логика вырисовывается как весьма смутное и абстрактное всеобщее»¹².

Но в этом, хотя, разумеется, не только в этом, и обнаруживает себя принцип «эпической справедливости»: ведь настоящая, большая литература не ведаёт мелких тем и незначительных характеров, в ней все взаимосвязано, — как в жизни, — и подчас даже ничтожная на первый взгляд деталь может наполниться обобщающим смыслом или придать необходимую живость и эластичность некоей важной, но, будучи поданной в оголенном виде, жестковатой конструкции. Подлинным мастером именно такой, содержательной детали выступает в «Акациях» Баллек. Его Паланк живописен, конкретен, экзотичен; он предстает перед нами со своими корнями, уходящими в далекое прошлое, как былой оживленный перекресток на старинном торговом пути, искони связывавшем юг и север Европы, как пункт пересечения различных влияний и традиций, расположенный в зоне этнически пестрого, словацко-венгерского пограничья. «Сердцем мы тянемся к славянам, к старым могилам в приднепровье, душою мы ближе к русским, — размышляет один из героев романа, — по паша история — общая с венграми и австрийцами».

Крутой поворот к новому после 1945 г. отозвался и здесь; ветер революционных перемен естественно достиг и Паланка. Однако писателя интересует сегодня не столько хорошо известный, итоговый результат исторического действия, сколько сложная перестройка человеческого общежития, в которой всего очевиднее и отразилась многослойная специфика и поистине всеобъемлющая значимость этого процесса. Иными словами, в романе речь идет о неисчерпаемом своеобразии преломления исторического в человеке на примере многочисленных конкретных героев, жителей Паланка. Старожил города, врач Варга, архитектор Гампл и его молодая, красивая и неизлечимо больная жена Надя, учитель Орешанский, аптекарь Филадельфи, начальник таможни Юркович, почтмейстер Гаврила, трубочист Кузма, представители новой государственной власти, рабочие-коммунисты Белуш и Млыкарчик, крестьянин Шушка и многие-многие другие составляют красочный и драматический калейдоскоп человеческих судеб, характеров, социальных и психологических ориентаций. Баллек не стремится связать все индивидуальные «случаи» сеткой последовательно выстраиваемого романического действия или сюжета. Девять историй, рассказанных писателем в двух частях своей книги, — это всегда относительно самостоятельные новеллы, дающие представление о разных сторонах жизни Паланка, о постепенном изменении атмосферы времени, о естественном или драматическом, о комическом, а подчас и трагическом приобщении людей к неумолимой логике социально-исторического процесса. Такое приоб-

щение всегда окрашено субъективными моментами, отмечено чертами национальной и социальной принадлежности, индивидуальной специфики личности.

В цикле книг о Паланке Баллеку удалось сделать то, что отнюдь не всегда удается художнику, — создать свой, до него не известный, целостный мир и с хозяйской основательностью и суверенностью первооткрывателя обжить и плотно заселить его. Паланк воздвигался долго и терпеливо, часть за частью, пока, наконец, как пошутит однажды писатель, «в седьмой день творенья» не зажил полнокровной самостоятельной жизнью, чуть ли не независимо от воли своего творца. Паланк, таким образом, стал эпическим эквивалентом бытия, как бы самостоятельно продуцируя все новые и новые импульсы, идеи, житейские коллизии. Вобрав все три измерения времени — прошлое, настоящее, будущее, динамичная и композиционно разомкнутая структура «Акаций» по-своему сигнализирует об этой, пожалуй, высшей стадии активности художественной материи, «диктующей» свою волю собственному создателю, умножающей и «воспроизводящей себя» с почти однозначной определенностью.

В стремлении восполнить, уточнить наши представления о закономерностях общественно-исторического процесса Баллек идет от человека, от индивидуальной судьбы, озабоченный прежде всего правдивой передачей ее логики, какой бы странной на первый взгляд она нам ни казалась. Писатель верит, что в общей системе «расширяющейся вселенной» социалистического гуманизма будут верно поняты и истолкованы и его «нетипичные» герои и случаи.

Тем же страстным интересом к многоголосию жизни и еще более строгим уважением к факту отличается творчество Ивана Габая (р. 1943). В отличие от Яроша и Баллека, он не проходил стадии экспериментаторского искусства. Уже первые его рассказы, объединенные в сборнике «Люди с юга» (1972), обратили на себя внимание общей атмосферой достоверности изображения, внутренней серьезностью авторской интонации. В строгом смысле слова эти художественные зарисовки с натуры подчас нельзя было и назвать рассказами. Просто из движущегося потока жизни автор, казалось, зачерпывает наудачу в любом подходящем месте, а потом неторопливо изучает доставшуюся всякий раз добычу. Правда, с самого начала за внешне беспорядочной мозаикой эскизных набросков угадывалась и некая обобщающая идея: обгаженная и даже нарочитая фрагментарность побуждала к размышлениям о целом. И все-таки должно было пройти время. Должны были выйти из печати

новые сборники рассказов — «В тени шелковицы» (1973), «Мария» (1976), томик избранного, тщательно составленного самим писателем и дополненного новыми рассказами, «Родственники с острова» (1978) и, наконец, роман «Колонисты» (1980), чтобы со всей очевидностью проявился общий «стратегический» замысел Габая: создать связную, исторически достоверную, художественную летопись своего края, что расположен на юго-западе Словакии в Придунавье и известен под названием Житный остров.

От рассказа к повести, затем к роману, первому тому будущей дилогии, посвященной драматическим судьбам колонистов — чехов и словаков, переселившихся на придунайские земли после образования Чехословацкой республики и беспощадно изгнанных из этих освоенных ими мест в 1938 г., после позорного мюнхенского сговора западных держав с Гитлером и расчленения страны. Иными словами: от частных, почти «социографических» зарисовок, как бы призванных охарактеризовать отдельные слои или группы людей, Габай шел к психологическим портретам личностей, от конкретных социальных срезов действительности к широкому пространственно-временному постижению сложной диалектики человеческой души и бытия.

Юрист по образованию, давно уже житель столичной Братиславы, Габай — подобно иным своим сверстникам в Словакии (впрочем, как и некоторым современным художникам из других социалистических стран, вспомним хотя бы мастеров советской «деревенской» прозы) — удивительно постоянен в своей привязанности к родным местам. Житный остров, узкая полоска земли, протянувшаяся на 120 километров вдоль Дуная, стала для него, как Паланк для Баллека, поистине целым материком человеческих судеб, под региональной оболочкой которых проступает нечто существенное, значимое для всех. При этом Габай отнюдь не сторонится насущных вопросов времени, он отчетливо видит их, стремясь, однако, не к регистрации, а к социально-историческому объяснению фактов. Вот почему сегодняшний день в его рассказах всегда связан — в контексте творчества — с вчерашним и позавчерашним. Его внимание как художника сосредоточено прежде всего на таких современных проблемах, которые ведут свое происхождение из прошлого и не могут быть правильно поняты и решены без учета этого прошлого.

Новая художественная реконструкция прошлого с позиций современности, с исторической высоты потребности социалистического общества в позитивных нравственных цен-

ностях составляет центральный нервный узел творчества Габая. Не случаен его пристальный интерес как к истории родного края, так и к людям старших, уходящих поколений и связанное с этим тревожное беспокойство о будущем: «Ведь вместе с ними уходит из мира что-то важное — остается пустота, даже обычному взгляду видно это зияние... кто придет на их место, когда и как заполнится это пустое пространство...» («Все вокруг засыпало снегом»). Удержать это важное, успеть запечатлеть, не дать уйти безвозвратно — таков пафос большинства произведений писателя.

Ярош, Баллек, Габай — эти писатели неизменно упоминаются сегодня в любом перечне, в любой журнальной анкете, посвященной подведению литературных итогов минувшего десятилетия. И всегда рядом с ними, а часто и впереди них, непременно оказывается Вишцент Шикула (р. 1936), во многом, еще в середине 60-х годов, пачавший и предвосхитивший последующие искания словацкой прозы. «Я убежден, — писал Шикула в 1970 г., — что у каждого писателя должна быть своя большая тема. Один выразит ее в единственной книге. Другому понадобится написать с десяток. Если автор исчерпал свою тему, он должен прекратить писать. С годами он, может быть, найдет новую или вернется к старой, но с другого конца»¹³. Сам Шикула, вступив в литературу в 1964 г., издал около 20-ти разных талантливых книг, но «темы» своей, похоже, далеко не исчерпал. Да это и понятно, поскольку такой темой в его творчестве является жизнь простых и самых что ни на есть обыкновенных людей.

В рассказах и повестях Шикулы 60-х годов разлита атмосфера теплого, участливого внимания ко всему, к каждой, даже самой незаметной личности, если только тлеет в ней хоть искра альтруизма, благородного желания быть полезным другим. Персонажи «со странностями» — дети, старики, инвалиды, вообще обделенные судьбой — частые герои его произведений. Шикула не приписывает им несуществующих добродетелей. Они важны и интересны для писателя в своем главном качестве — в неутраченной способности чутко отзываться на добро. Подчеркнутая житейская наивность, незащищенность, непрактичность этих героев — своего рода лакмусовая бумажка, определитель нравственного потенциала, душевной широты человеческого общежития. «Камеями тончайшего рисунка» называют в словацкой критике маленькую балладу в прозе «Мандуля» (1964) и повесть «С Розаркой» (1966) — произведения, в которых эта шикуловская этика получила наиболее концентрированное

и поистине художественное воплощение. Такая поэтизация простых житейских ценностей, восходящих к народной нравственности, стала для всей словацкой прозы 70-х годов одним из важнейших источников новой ориентации, приобретающей дополнительно острый социальный подтекст, полемическую направленность против современных модификаций потребительской морали. Сам же Шикула в 70-е годы продолжил свою тему «с другого конца».

Характерно, что этому предшествовала необычная для писателя длительная творческая пауза: около десяти лет отделяют «Воздух» (1968) от трилогии «Мастера» («Мастера», 1976, «Герань», 1977, «Вильма», 1979) — время, понадобившееся для выхода Шикулы-новеллиста на простор романа. Уже первый том трилогии вызвал оживленную дискуссию. После только что вышедшей «Одиннадцатой заповеди», выдержанной Йонашем в духе социально-психологического романа, критика столкнулась с многоаспектной, как бы нарочито усложненной структурой, переслоенной к тому же голосами чуть ли не четырех полемизирующих между собой или подтрунивающих над «проницательным» критиком «рассказчиков». Это роман, поскольку в нем обстоятельно рассказывается о семье и делах семейной плотницкой артели Гулданов — почтенного мастера и трех его сыновей, о том, как женятся и уходят в соседнюю деревню два старших сына, а потом женится младший — Имро — на Вильме, продолжая, впрочем, работать вместе с отцом; и как они затем, наперекор войне, громыхающей пока где-то за пределами Словакии, возводят стройную, устремленную ввысь колокольню и как гордится старый мастер достойным делом рук своих... Тут же завязывается история «о муже и жене, которые любят, но как бы не понимают друг друга». Речь идет об Имро, который приглянулся ладной и кокетливой Штефке, и переживаниях верной Вильмы. Тем временем дыхание войны достигает и этой западнословацкой деревни; сюда доносятся вести о вспыхнувшем восстании, и группа парней во главе с приятелем старого Гулдана, коммунистом Карчимарчиком отправляется на фронт, прихватив с собой, буквально вытащив из штефкиной постели, молодого Гулдана, Имро...

Это, несомненно, роман; но даже о самых серьезных вещах в нем говорится в какой-то пересмешивой, раскованной и даже балагурной манере: автор то создает иллюзию объективного эпического действия, то сам же и разрушает ее бесконечными «отступлениями» по всякому поводу. В книге к тому же есть еще один персонаж, обладаю-

щий вполне суверенным взглядом и голосом,— мальчик Рудко, Рудинко. Это не кто иной, как тот же автор, только смотрящий на все глазами своего детства.

В развернувшейся дискуссии талант писателя никем не ставился под сомнение, но зато далее мнения дробились, поскольку далеко не просто оказалось «подключить» этот роман к цепочке знакомых образцов.

Вышедшие спустя два года остальные тома трилогии не только не прояснили, но еще более усугубили затруднения критики. В «Герани» эпизоды суровых будней горсточки партизан, замерзающих в заснеженных горах, чередуются с картинами нетерпеливого ожидания конца войны в деревне, здесь еще довольно широко дается картина «общественного» времени; в «Вильме» же после возвращения истощенного, едва живого Имро домой все «романное» действие оказывается сведено к трехлетним самоотверженным и упорным попыткам любящей жены поддержать, вдохнуть жизнь в постепенно и безнадежно угасающего мужа. Такая интимно-камерная, пасмурная структура и проблематика последней книги породила чувство явного разочарования у значительной части критики: «Вся эта трилогия в конечном счете, как пересыхающая река, сходит на нет» (В. Кохол)¹⁴.

О трилогии, впрочем, было высказано и много других, в том числе позитивных и убедительных суждений. И все же, как всякое подлинно художественное творение, она содержит в себе некий тайный, не поддающийся разложению остаток. Эта трилогия, построенная на первый взгляд по типу заостряющейся к вершине пирамиды,— прямая противоположность традиционным романам-эпопеям. Но означает ли это, что принцип, избранный Шикулой, плох? Скорее всего, он просто другой.

Герои трилогии — это все те же излюбленные писателем простые, живущие скромной, будничной жизнью люди. Те, кого не помнит история, хотя именно они своим трудом и наращивают базис цивилизации! Восстановить справедливость, сказать во весь голос об этих «героях обыденной жизни» (Шикула) — такова центральная организующая мысль всей трилогии. Ей подчинено, ею окрашено практически все: стилистика, интонация, импровизационная структура, позволяющая автору свободно комментировать действие, сюжет, подчеркивающий, например, в «партизанской» части не личность и сноровку героев, а скорее военную неопытность, неумелость людей труда, отправившихся на войну как на тяжелую, неприятную, хотя и необходимую работу. «Исторический факт — это мешок, который надо наполнить», —

рассуждает автор в одном из своих «отступлений» в «Вильме», и он стремится наполнить его таким содержанием, которое отвечало бы, в частности, его представлениям о *всенародном* характере Словацкого национального восстания. «Когда я писал свои книжки,— вспоминает писатель,— у меня под рукой были старые письма родственников. Двое из них участвовали в восстании. Один был убит. Я видел, в каком смятении жили люди. Многие пошли не из сознательных побуждений. Простой человек сохраняет достоинство благодаря человеческим качествам»¹⁵. Герои Шиккулы — это рядовые общественно-исторического процесса, «пехотинцы истории». Они погибали, часто нелепо, даже не успев нанести никакого ощутимого ущерба врагу. Но разве от этого их смерть становилась менее трагической: «Был рядовым! И выполнил свой долг! Так можно ли считать плохим того солдата, который не дождался победы?» («Вильма»).

Именно это стремление возвысить «самых обыкновенных людей, имена которых незаслуженно предаются забвению» («Мастера»), являлось внутренней пружиной эволюции Шиккулы, поднимающегося от рассказа о своеобразии отдельной судьбы к «бытийной» картине взаимосвязанного и взаимообусловленного человеческого общежития. Вот почему его трилогию нельзя рассматривать лишь в одном «хронологическом» ракурсе: от первого тома — к третьему; она заведомо писалась «с конца». Пирамиду надо перевернуть, чтобы ощутить ее подлинное основание, и тогда совсем иначе предстанет камерная коллизия «Вильмы»: историческое время в конечном счете подчинено человеческому; нет ничего абсолютнее неумолимого метронома, отсчитывающего последние удары человеческого сердца: «Если жизнь это важное дело, то, значит, каждая жизнь важна» («Вильма»).

Этот внутренний пафос, вся дилематичная, амбивалентная структура трилогии «Мастера» — явление, характерное именно для «романной» ситуации в словацкой литературе второй половины 70-х годов. «В иное время,— справедливо отметил С. Шматлак,— такое было бы вряд ли возможно. В 60-е годы это выглядело бы абсолютно преждевременным... а лет через десять, как знать, покажется неинтересным... Я не могу избавиться от впечатления, что околотературное и в особенности критическое сознание отстает от литературы, которая сама вырабатывает свое общественное самосознание и выдвигает новые идейные задачи»¹⁶.

«Второе» эпическое дыхание, открывающееся у современной словацкой прозы, представляется в высшей степени перспективным явлением. В названных и в ряде других

произведений словацких прозаиков — Э. Дзвоник «Пепелища» (1976), М. Крно «Благочестивый Мефодий» (1978) и т. п. — по-своему преломляется «глубинная преемственность, которая стала возможной именно в 70-е годы с их общественно-культурной и политической данностью» (Я. Штевчек)¹⁷. Есть все основания считать, что «расчистка фундамента», производимая словацкой прозой в социальном, культурно-историческом, нравственном и, в особенности, онтологическом отношениях, позволит ей вскоре с большими надеждами на успех выйти напрямую к проблематике современности, человека развитого социалистического общества.

Примечания

- ¹ Slovenské pohľady, 1972, č. 5, s. 75.
² *Smolák S.* Súčasnosť a literatúra. Bratislava, 1975, s. 353.
³ *Kusý I.* Memoáre ako svedectvo rozhrania.— Slovenská literatúra, 1979, č. 3, s. 235, 237.
⁴ Romboid, 1981, č. 5, s. 23.
⁵ См. интервью с В. Швенковой: *Ibid.*, 1974, ps. 6, p. 40.
⁶ *Ibid.*, 1979, ps. 8, p. 16.
⁷ *Rosenbaum K.* Jedenáste prikázanie v diskusii.— Slovenské pohľady, 1976, č. 9, s. 88.
⁸ Slovenské pohľady, 1976, č. 10, s. 100.
⁹ *Nogé J.* Hľadanie epickej syntézy. Bratislava, 1980, s. 185.
¹⁰ *Nové slovo*, 1981, č. 4, s. 13.
¹¹ *Pravda*, 80.13.9.
¹² *Nové slovo*, 1981, č. 43, s. 15.
¹³ Slovenské pohľady, 1970, č. 11.
¹⁴ Romboid, 1981, č. 7, s. 21.
¹⁵ Slovenské pohľady, 1979, č. 8, s. 22.
¹⁶ Romboid, 1981, č. 7, s. 19.
¹⁷ *Ibid.*, ps. 5, p. 23.



Исторический роман в современной чешской литературе

Как бы ни менялся во времени характер той или иной национальной литературы, в ней всегда находится место такому традиционному жанру, как исторический роман. Однако роль и значение этого жанра на разных этапах литературного процесса далеко не одинаковы.

70-е годы в литературах ряда социалистических стран ознаменовались новым подъемом исторической прозы, особенно в чешской, болгарской, югославской литературах. Советский исследователь проблем современного романа В. Оскоцкий констатирует, что одной из ведущих тенденций литературного процесса последних лет в многонациональной советской литературе «стало необычайно интенсивное обновление и обогащение исторического романа в литературах русской и украинской, эстонской и грузинской, армянской и казахской. Налицо единая закономерность развития, многообразные проявления которой требуют сравнительного анализа и типологических обобщений»¹.

Знаменательно обращение к историческому роману писателей, прежде предпочитавших иные жанры. Можно назвать для примера советских писателей Ю. Трифонова и Б. Васильева, Б. Окуджаву и П. Загребельного, чешского прозаика Б. Ржигу, болгарского писателя Э. Станева. Исторический роман всегда имел своих читателей, но в последнее десятилетие круг их расширился и критика стала уделять этому жанру гораздо большее внимание.

Новая волна исторической прозы имеет общие причины в некоторых сходных чертах современного литературного развития социалистических стран, в росте уровня исторического самосознания социалистического общества, испытывающего потребность в новом осмыслении истории и ее уроков. Однако в каждой отдельной литературе это явление имеет и свои конкретные причины и особенности. В настоящей статье речь пойдет о чешском историческом романе и обсуждении его проблем в современной чешской критике.

В начале 70-х годов в чешской литературе происходит нечто вроде «взрыва» исторической прозы. Один за другим выходят в свет исторические романы писателей М. В. Крадохвила, В. Каплицкого, В. Кернера, Б. Ржиги, Н. Фрида,

В. Неффа. Роль исторической прозы в потоке современной литературы резко возрастает, что объясняется стечением ряда обстоятельств, относящихся к характеру традиций чешской реалистической литературы XIX—XX вв., к специфике литературной ситуации, непосредственно этому «взрыву» предшествовавшей и т. д. Но прежде чем обратиться к этим вопросам, надо сделать ряд замечаний по поводу самого понятия «исторический роман», которое в последнее время неоднократно становилось предметом живого обсуждения.

Известная многозначность понятия «исторический роман» проистекает уже из того, что каждый реалистический роман, в котором широко отражена эпоха, пусть даже самая современная, «отражает историю». Исторический подход является краеугольным принципом реалистического искусства, стремящегося познать явления в их причинно-следственных отношениях, человека, его поступки, его душевный мир — в реальных связях с развитием общества. Историзм как важнейшее отличительное свойство реалистического искусства приобрел новую наполненность в искусстве социалистического реализма, вооруженного научным знанием законов общественного развития.

Б. Л. Сучков в своем труде «Исторические судьбы реализма» справедливо писал об «осознанном историзме» социалистических писателей: «Исследование общества в искусстве социалистического реализма осуществляется активно, и сама действительность выступает в их произведениях как активное начало, а не как пассивный фон, на котором разыгрывается действие художественного произведения и перипетии личных взаимоотношений его героев»². Взаимодействие человека и общества — процесс двусторонний: «Для художников социалистического реализма человек не есть простая функция среды — он сам, будучи действенным, активным, творческим началом общественного развития, одной из движущих сил исторического процесса, действительно влияет на среду и историю, меняя их, вступая в борьбу с противостоящими ему жизненными условиями и обстоятельствами»³. Очевидно однако, что подобный подход к проблеме «человек и история» по-разному реализуется в произведениях о нашей современности и о далеком прошлом: «историзм исторического романа» имеет свои специфические особенности.

Проблема соотношения исторического романа и романа о современной действительности не раз становилась предметом дискуссий. Такая дискуссия велась, например, в совет-

ской критике 30-х годов. Большое значение для разработки теории исторического романа имели в то время выступления Д. Лукача и его труд об историческом романе, опубликованный в 1937—1938 гг. в журнале «Литературный критик». Лукач справедливо писал о взаимосвязи социального романа о современности и романа исторического, о зависимости восприятия писателем истории от его взглядов на современную действительность. Нельзя, однако, согласиться с проявившимся и в этом труде пристрастием ученого лишь к определенному типу романа, лишь к определенной поэтике, а также с тем, что границы между историческим романом и «историческим изображением современности» у него почти стирались. Исторический роман отличается от романа о современности, сколь бы широкий круг событий не охватывал последний, как по материалу, так и по отношению к нему автора и читателя.

Вопрос о содержании термина «исторический роман» встал во время дискуссии о современном состоянии чешской исторической прозы, которую опубликовал в 1978 г. журнал «Литерарни месичник». Выступая в дискуссии, М. В. Кратохвил следующим образом сформулировал свое понимание различий между историческим романом и романом о современности: «Решающее значение имеет авторский замысел. Если автор в своем произведении намеревается дать изображение целостного и уже завершенного отрезка общественного развития, то можно по праву говорить об историческом романе. Не имеет значения, стремится ли автор охватить избранный им период во всем его общественном размахе, или же он ограничивается его отражением на примере жизни некоего репрезентативного индивидуума. Безразлично также, далеко или близко от современности находится верхняя граница избранного сюжета — при условии, что она действительно замыкает целостный отрезок развития»⁴.

М. В. Кратохвил тонко подметил, что автор исторического романа воспринимает изображаемый им отрезок общественного развития как «уже завершенный», но вряд ли можно с ним согласиться, что совсем «безразлично», «далеко или близко от современности» разворачивается сюжет исторической прозы. Заслуживает внимания следующее рассуждение известного чешского теоретика литературы Й. Грабака: «Любое повествование о каком-либо событии — другими словами: эпика — по-своему охватывает прошлое, ибо сообщает о том, что уже было (исключения, как, например, утопия, только подтверждают правило). Поэтому встает вопрос, как определить границы исторической прозы. Я по-

лагаю, что к этой прозе следует относить только те произведения, действие которых происходит в столь отдаленном прошлом, что автор не может опираться на собственный жизненный опыт и жизненный опыт читателя или разных очевидцев. „Чистой“ исторической прозой я предлагаю считать только такие произведения, повествование в которых опирается на исторические источники»⁵. Подобный взгляд разделяет и Ф. Бурланек: «То, что писатель сам не пережил и не знает по собственным впечатлениям, но изучает через посредство исторических документов, архивов и специальной исторической литературы, имеет характер исторического материала, который соответствует жанру исторической прозы»⁶.

Для исторического жанра существенно важно и то, что роман непременно должен передавать «ход истории». Иными словами, для исторического романа, на мой взгляд, недостаточно, что его действие отнесено «к как угодно далекому прошлому», важно, чтобы оно не было «замкнуто» на индивидууме, чтобы человек выступал в нем во взаимосвязях с действительностью конкретного исторического этапа. Ко всему сказанному следует добавить, что, кроме «чистой», пользуясь выражением Грабака, исторической прозы, в литературной практике встречаются различные переходные формы, различные виды жанрового синтеза «исторического романа» и «романа о современности».

Мы назвали выше исторический роман «традиционным жанром». Это в полной мере относится к чешской литературе, где историческая проза имеет богатую традицию, начиная с эпохи романтизма. К высшим достижениям критического реализма в чешской литературе второй половины XIX в. принадлежит историческая романистика А. Ирасека, в ярких образах воссоздавшего многострадальные судьбы чешского народа, начиная с древних легендарных времен — через гуситство к национальному Возрождению. Творчество Ирасека — явление в известном смысле уникальное: многие поколения чехов воспринимают историю своей страны «по Ирасеку», по его романам и повестям.

В XX в. новатором в историческом жанре выступил В. Ванчура. С его творчеством связаны две новые жанровые тенденции в исторической прозе, которые сохраняют свою продуктивность до настоящего времени. Первая представлена романом о средневековых рыцарях-разбойниках «Маркета Лазарова» (1931), в котором достоверность исторических характеристик соединялась с романтической легендой, вторая — грандиозными по замыслу и исполнению «Карти-

нами из истории народа чешского» (в 2-х т., 1939—1940), в которых поэтический вымысел опирается на выверенные паукой факты и материал древней чешской письменности. Мастерски используя летописи и легенды, черпая из сокровищницы языка древней литературы, Ванчур создал поэтическую хронику средневековой чешской истории, рассказанную словно бы от лица свидетеля той эпохи, который в то же время наделен вполне понятным для современных людей строем эмоций.

В чешском историческом романе первого послевоенного десятилетия, отмеченного широким размахом эпики, ведущее положение заняла тема революционного рабочего движения и вообще массовых народных движений прошлого. Традиции А. Ирасека получили развитие в романах В. Каплицкого «Край чаши» (1945) — о гуситском движении и «Четвертое сословие» (1952) — о бунте сельской бедноты в годы Тридцатилетней войны, «Железная корона» (1954) — о народном восстании XVII в. На традиции В. Ванчуры опирался В. Нефф в стилизованном под летопись романе «Српновские господа» (1953), где он попытался показать истоки гуситства, которое изображено здесь как движение «петровцев» (по имени его вождя — вымышленного героя Петра Подивоуса). Борьбе за социализм в Чехии с ее зарождения и до революционных событий начала 20-х годов посвятил свои романы А. Запотоцкий («Встанут новые бойцы», 1948; «Бурный 1905 год», 1949; «Красное зарево над Кладно», 1951; «Зарницы», 1956). Эти романы явились новым жанровым образованием в чешской исторической прозе — на границе с «романом о современности». Запотоцкий широко использовал автобиографический материал, подлинные исторические документы (вводя их непосредственно в ткань повествования), но вместе с тем каждый из его романов имеет законченный сюжет и систему вымышленных образов, представляющих характерные типы описываемой эпохи.

В чешской прозе 60-х годов акцент был перенесен в область индивидуальной психологии, что способствовало углублению взгляда на человека, но сопровождалось определенным сужением романного горизонта, ослаблением эпического начала. Исторический роман стал в это время восприниматься значительной частью критики как жанр не просто «традиционный», но и старомодный, не заслуживающий внимания. Тем не менее он продолжал развиваться. Новые произведения создает В. Каплицкий («Погоня за ведьмами», 1963 — об инквизиции XVII в.; «Республика та-

боритов», 1969). В. Нефф заканчивает пентологию («Браки по расчету», 1957; «Императорские фиалки», 1958; «Дурная кровь», 1959; «Веселая вдова», 1961; «Королевский возничий», 1963), воспроизводящую историю двух пражских буржуазных семей с середины прошлого века до 1945 г. Это тоже романский цикл «переходного типа»: его первые романы явно «исторические», они написаны по историческим источникам (не меняет положения, что в их числе автор использовал архивы и предания своей собственной семьи), в последних же Нефф основывается уже и на личном жизненном опыте.

Исторический роман не пользовался благосклонностью законодателей литературной моды 60-х годов, если только он не давал возможности для конструирования тенденциозных аналогий. Однако в сложной атмосфере общественно-политического кризиса в Чехословакии, когда ревизионистские силы пытались подорвать социалистическую гуманистическую направленность чешской литературы и навязать ей западномодернистские образцы, большое число писателей, не только признанных исторических романистов, как Каплицкий или Нефф, но и не выступавших прежде в историческом жанре, обращаются к историческому роману. Можно ли это рассматривать как «уход от современности»? Отчасти да. Однако сказать только это, значит не сказать ничего вообще. Надо учитывать, что в условиях нарастающего общественно-политического кризиса второй половины 60-х годов, когда ключевые позиции в издательствах и литературной печати оказались в руках у ревизионистских элементов, поддержку получали произведения модернистского толка и книги реакционной идеологической направленности, а социалистический реализм был объявлен безнадежно устаревшим и вредным для современного искусства. Исторический жанр с этой точки зрения находился в несколько особом положении. Автор, поставивший своей целью воспроизведение исторических событий без их ревизионистско-тенденциозной актуализации, не мог рассчитывать на успех у тогдашней критики, однако в этом «старомодном» жанре он мог свободнее выражать свои гуманистические идеалы, сохранять верность реалистическому способу изображения действительности. Можно назвать несколько изданных в начале 70-х годов романов известных писателей, работа над которыми шла еще в кризисные годы, среди них — книги М. В. Кратохвила, В. Каплицкого, Б. Ржиги и др. Можно утверждать, что «отступление в историю» на рубеже 60—70-х годов в лучших исторических романах

было способом отстаивания идеалов человечности и — вопреки разрушению личности в модернизме — целостного материалистического, гуманистического понимания человека, а большой успех этих произведений у читателей способствовал «реабилитации» реалистического романа вообще.

Потребность в исторической прозе существует всегда, ибо каждый новый этап в развитии общества, в развитии страны порождает возможность и потребность нового художественного освоения каких-то определенных пластов отечественной истории, нового проникновения в ее общие закономерности. Однако в специфической ситуации первых послекризисных лет исторический роман занимал в чешской литературе особое место, ибо тогда в этом жанре наиболее зримо проявилось себя столь необходимое искусству соединение гуманистического пафоса и материалистического исторического подхода к проблеме «человек и общество». Историческая проза, как говорил в уже упомянутой дискуссии О. Рафай, «дает импульсы и другим областям литературы, обнаруживает способность влиять на общий ход литературного процесса»⁷. По мере того как социалистическая литература Чехословакии вновь набирала силу, свободно обращаясь и к материалу прошлого, и к самым злободневным темам, в положении исторического романа сгладились оттенки исключительности. Это не означало ухода исторического романа с литературной арены. Каждый год продолжают появляться новые исторические романы по преимуществу из чешской истории, но также из истории других народов. Исторический жанр сохранил свою популярность, но по отношению ко второй половине 70-х годов это уже объясняется причинами, общими для целого ряда литератур социалистических стран и связанными, как об этом шла речь выше, с новым уровнем исторического самосознания современного общества.

Разумеется, что важную позитивную роль в литературном процессе могли сыграть только произведения высокого эстетического качества. Именно таковы лучшие чешские исторические романы 70-х годов, которые весьма различаются между собой с точки зрения конкретных форм воплощения в художественном произведении исторического подхода к действительности, использования подлинных документов эпохи, выбора героев и т. п. Остановимся на некоторых из этих жанровых разновидностей, наиболее, с моей точки зрения, примечательных.

В историческом романе 70-х годов традиция Ванчуры вновь ожила в творчестве Б. Ржиги (трилогия о «гуситском короле» Иржи Подебраде: «Преклонил предо мной колени», 1971; «В ожидании короля», 1977; «Остался лишь меч», 1979). Ржига иначе следует этой традиции, чем в свое время Нефф в «Српшовских господах», для автора трилогии о Подебраде не менее привлекателен, чем «Картины из истории народа чешского», пример исторического романа-баллады Ванчуры «Маркета Лазарова».

Ржига основывается на тщательном изучении исторических документов, стремится точно воспроизвести перипетии феодальных междоусобиц XV в., когда в сложной борьбе за чешскую корону на первый план выдвигается фигура крупного магната, умного и энергичного Иржи Подебрада. Писатель старается избежать модернизации истории, ведет повествование — в духе Ванчуры — словно бы от лица свидетеля событий. «Верьте мне, — рассказывал он о работе над первым романом трилогии, — этот труд отнюдь не был легким. Я должен был вникать в ту эпоху, прочувствовать тогдашней верой, забыть о нашей истории после пятнадцатого века»⁸.

Разумеется, совсем забыть об этой истории невозможно, наоборот: знание последующей истории помогает автору понять глубинный смысл описываемых событий. Но приведенное высказывание раскрывает позицию автора, выражающуюся в подчеркнутом отказе от модернизации прошлого и от попыток его прочтения в ключе аллегории. Ржига стремится показать героев конкретного времени — людей чешского средневековья с присущими им моральными нормами и особенностями психологии.

В романе «Преклонил предо мной колени» действуют реальные исторические лица, начиная с будущего короля Иржи, но главными героями автор сделал персонажи вымышленные. Сюжет строится на трагической истории любви Марека из Тынца — побочного сына богатого купца, поступающего в дружину князя Подебрада, и Анделы Смиржицкой — дочери важного вельможи, вначале поддерживавшего Подебрада, а затем предавшего его. Такой выбор героев позволяет автору показать политические и военные конфликты эпохи, но основное внимание он сосредоточивает на изображении человеческих характеров и нравов. В трактовке человека того времени Ржига также следует традициям Ванчуры. Ему удалось создать яркие типы людей чешского средневековья с присущими им понятиями о долге, чести, о любви. Вместе с тем особенностью романа

«Преклони предо мной колени» является элемент романтической поэтизации в изображении Марека и Анделы, придающий роману оттенок, по выражению рецензента «Творбы», «грустного романа о несбывшейся любовной мечте»⁹.

В следующих романах трилогии, рассказывающих о дальнейшей судьбе Марека из Тынца, становящегося гетманом королевского войска Иржи Подебрада и поддерживающего короля во всех его важных для укрепления независимости чешских земель начинаниях, этот романтический элемент становится менее заметным, уступая место более углубленному психологическому анализу внутреннего мира главного героя и других персонажей. Одновременно возрастает философская наполненность романов. Автора волнует вопрос о соотношении исторически-закономерного, неизбежного и случайного в истории народа, страны, в жизни отдельного человека. Марек погибает случайно, в сражении, которое ничего не решало и произошло почти что по недоразумению. Но можно ли сказать, что он жил и умер напрасно, если был он отважным, честным, добропорядочным и всегда старался вступить за правое дело? Пафос трилогии — в прославлении людей, подобных Мареку, ибо именно они, по мысли писателя, уже самим фактом своего существования создают перспективу исторического развития человечества к лучшей, более гуманной жизни.

Иной тип исторического романа представляет «Императрица» (1972) Н. Фрида, хотя и это роман прежде всего психологический. Однако его главными героями являются реальные исторические лица. Речь идет о судьбе Шарлотты Мексиканской, дочери бельгийского короля Леопольда и супруги брата австрийского императора Франца-Иосифа Максимилиана, который в 60-е годы прошлого века пытался утвердиться на мексиканском троне, но был низвергнут и казнен республиканцами. Таким образом, не только герои, но и основная сюжетная линия здесь точно определены историей.

«Я стремился, — пишет Фрид в сопровождающих книгу „Замечаниях от автора“, — верно изобразить все внешние обстоятельства и не поддаться соблазну авантюрных гипотез»¹⁰. Он указывает в романе точные даты, приводит подлинные документы, прилагает к книге библиографию использованных им исторических источников и научных исследований. Замысел книги состоит в том, чтобы дать известным и установленным наукой историческим фактам свою собственную интерпретацию, свое объяснение с точки

зрения психологии героев, обусловленной внутренней предрасположенностью и стечением определенных внешних обстоятельств. Фрид пишет о конфликтах, давно решенных самой жизнью, но его анализ духовного и эмоционального мира персонажей затрагивает общие вопросы о роли личности в истории, об объективных последствиях различных субъективных намерений и побуждений, о честности и гуманизме.

У Ржиги изучение документов предшествовало созданию романа и эта работа, так сказать, скрыта от читателя. Фрид свою опору на документы намеренно подчеркивает, демонстрирует, приводит их в романе в подтверждение своей версии событий, своей оценки исторических лиц. Очень широко — и уже опять по-иному — используются документы в романах М. В. Кратохвила из эпохи первой мировой войны «Европа кружилась в вальсе» (1974) и «Европа в окопах» (1977).

Кратохвил стремится нарисовать широкую картину австровенгерской действительности предвоенных и военных лет, выбирает героев, представляющих различные социальные слои тогдашнего общества. У него действуют по преимуществу вымышленные герои, но наряду с изображением их судеб в роман введены целые подборки подлинных исторических документов. Писатель использует переписку европейских монархов, приводит их воззвания к подданным, приказы командующих, статьи из газет, отрывки из работы В. И. Лепина о характере империалистической войны и т. д. Кроме того, он часто обращается к документам вымышленным — к дневникам и письмам своих литературных героев. Ему удается воссоздать атмосферу эпохи, однако подчас, особенно во второй книге, документы начинают «забывать» собственно романное повествование.

Книги Кратохвила интересно сопоставить с посвященным тому же времени четырехтомным романом циклом известного югославского писателя Д. Чосича «Время смерти» (1971—1979), где также используются подлинные исторические документы, иногда те же самые (переписка монархов). Однако Чосич привлекает документы с гораздо большей осторожностью, количественно они занимают в его объемных романах немного места, но выполняют важную роль в плане расширения масштабов повествования, постановки изображаемых им событий в Сербии в связи с общим ходом мировой войны. Вместе с тем в подтексте обоих этих произведений о первой мировой войне ощущается эмоциональная память их авторов о последней войне, лично ими

пережитой. Эта память питает горячий антивоенный пафос книг Чосича и Кратохвила.

Романы, о которых мы до сих пор говорили, имели своей целью возможно более адекватное воспроизведение исторического прошлого, прежде всего в смысле психологии людей описываемой эпохи, но также и в смысле хода известных исторических событий. Особые задачи поставил перед собой В. Нефф в романе «У королей не бывает ног» (1973). Как-то шити тянутся к этому роману от прежней исторической прозы Неффа, но в то же время это книга совершенно иного типа. Обратившись к предбелогорской эпохе (конец XVI — начало XVII в.), писатель избрал героя не просто вымышленного, но еще и наделенного сказочной способностью пройти невредным «огонь и воду», вышутаться из самого безнадежного положения. Это сын пражского алхимика Петр Кукань, который при всей своей сказочной удачливости терпит постоянные неудачи и поражения, ибо он честен и прям, например, он отказывается признать за истину утверждение придворного этика, будто «у королей не бывает ног», он не умеет притворяться, лгать и приспособляться, не может бросить человека в беде, даже если он того заслуживает. Цепь удивительных приключений Петра Куканя и составляет содержание книги.

В историческом романе весьма распространена стилизация речи рассказчика, а тем более героев, под описываемую эпоху, у Неффа же, напротив, можно наблюдать своего рода «антистилизацию». Рассказчик несколько не пытается скрыть принадлежность нашему времени. Более того. В его оценках постоянно присутствуют современные понятия, в его языке — даже если он передает речь героев — то и дело «проскальзывают» современные словечки, в том числе из молодежно-студенческого жаргона. Вот Петр ведет беседу об устройстве вселенной с итальянской принцессой: «...ее детскость, если повнимательнее разобраться, вовсе не была детской, а, напротив, даже очень sexu...». В чешском тексте пестрят иностранные слова: здесь и латынь, что соответствует эпохе; здесь и итальянские слова и обороты, что можно объяснить задачей воссоздания местного колорита, но здесь и современная английская лексика, что уже целиком на совести рассказчика: граф Гамбарини вспоминает, как покупал у отца Петра «высококачественный «after-shave»... Короче говоря, отступление от исторически достоверного у Неффа предостаточно: от неувязимости Петра и открытия его отцом-алхимиком тайны ядерной реакции — до анахронизмов в языке.

Можно ли в данном случае говорить об историческом романе, вообще об историзме? «Роман мюнхаузенского и дюма-мушкетерского типа»¹¹, — так определил жанр «У королев не бывает ног» рецензент «Руде право» В. Рзоуек, высоко оценивая вместе с тем художественное мастерство писателя и занимательность книги. В. Достал в «Творбе», также признавая успех Неффа, писал: «...здесь мы имеем перед собой не исторический роман, а именно цепь вымышленных приключений в декорациях и костюмах рудольфинской Праги и позднеренессансной Италии, приключений, которые призваны не только волновать, но и делать важные для сегодняшнего дня выводы»¹².

С Досталом, пожалуй, нельзя согласиться полностью. Бросающиеся в глаза анахронизмы и сказочные допущения не должны закрывать от нас тот факт, что Нефф дает в романе и интересную историческую информацию. Необычайно пластично, осязаемо выписаны пейзажи Праги, Вены, Рима той поры, облик вымышленной Страмбы, воплотившей черты итальянского города, описаны наряды, воссозданы нравы. Характер главного героя «задап» автором, но действует Петр в реальном жестоком мире. Конечно, Франц-Иосиф у Фрида принимает именно те решения, которые он принимал на самом деле, а Рудольф II или папа римский у Неффа — какие хочет рассказчик. Однако Нефф, например, в эпизоде, когда Петр, став полновластным правителем Страмбы, безуспешно пытается дать свободу и благоденствие ее жителям, убедительно показывает, что объективные исторические закономерности невозможно изменить по воле одного, пусть даже самого идеального человека. Историю нельзя обмануть, подогнать, остановить, но можно постараться ее понять, чтобы извлечь урок для сегодняшнего дня. Таков вывод из романа Неффа, и в этом — своеобразный историзм этой занимательной, но и серьезной книги.

В типе романа у Неффа и судьбе его главного героя можно обнаружить некоторую переключку с философским романом-мифом Т. Манна «Иосиф и его братья». В обоих случаях сюжет строится на истории скитаний, возвышений и падений совершенного (и уже поэтому — весьма уязвимо-го), не лишено человеческого слабостей героя в сложном несовершенном мире, причем важнейшая роль принадлежит рассказчику — человеку нашего времени. С другой стороны, роман Неффа можно было бы сопоставить с «Загадкой Прометея» (1973) выдающегося венгерского прозаика Л. Мештерхази. «У королев не бывает ног» — не только историко-приключенческий роман, но и роман, затрагивающий про-

блемы философии истории, роман-притча, прославляющий добро, смелость, благородство, даже если они выступают в житейски нелепой и нерасчетливой форме, даже если они снова и снова терпят поражение.

Продолжение приключений Петра Куканя Нефф описал в романах «Перстень Борджа» (1975) и «Прекрасная чародейка» (1979). По воле автора, Петр в первом из этих романов попадает ко двору турецкого султана, где вновь проходит путь от самого последнего раба, отлавливающего крыс и прочую нечисть в подземельях сераля, до первого советника владыки полумира, «мусульманина honoris causa». Затем Петр оказывается во Франции, где славные мушкетеры капитана де Тревиля сначала доставляют его в Бастилию, а потом сами же устраивают его побег. Сын пражского алхимика мечтает объединить Италию, объединить Европу, хотя бы припугнув ее новым турецким нашествием. Но он добивается лишь того, что вдохновленный его мужеством, малолетний Людовик XIII воцаряется на троне, столкнув свою мать — королеву-регентшу («женщину нерешительную и без большой концепции»), а в Османской империи власть забирает в свои руки младший брат султана Мустафа, который и не помышляет враждовать с папой римским. Так, уверяет нас автор, началась «увертюра Тридцатилетней войны». Сама Тридцатилетняя война, свободно трактуемая Неффом, составляет содержание последнего тома трилогии — «Прекрасная чародейка», где находит смерть и ее главный герой.

Романы о Кукане построены по одному принципу, выдержаны в одном стилевом ключе, о котором мы говорили, анализируя «У королев не бывает ног». Вместе с тем, начиная с романа «Перстень Борджа», несколько меняется проблемный акцент повествования. Конечно, похождения Куканя, то просто забавные, то приобретающие трагикомическую окраску, не могут претендовать на сколько-нибудь адекватную реконструкцию истории, но в условной фабуле своих романов Нефф сумел наглядно подчеркнуть ту безусловную истину, что Европа слишком мала для споров и войн. Здесь все переплетено друг с другом, все — родное, войны в Европе — бессмысленны и братоубийственны. Если в первом романе трилогии мысль автора устремлялась прежде всего к проблеме «личность и история», то в последующих наметился выход к актуальной политической проблематике сегодняшнего мира, дополнительно усиливающий родство этого романа с «Загадкой Прометея» Л. Мештерхази. История наполнена кровавыми сражениями: социалисти-

ческие писатели интерпретируют ее уроки в последовательно антивоенном духе.

Особую разновидность исторического романа представляет роман историко-биографический, посвященный жизнеописанию выдающихся исторических деятелей прошлого. В чешской литературе 70-х годов к этому жанру относятся, например, такие получившие признание читателей и критики произведения, как «Сократ» (1975) И. Томана и «Жизнь Яна Амоса» (1976) М. В. Кратохвила.

Книги эти весьма различаются по своему характеру. У Томана несравненно больше прямого вымысла: он не только подробно передает раздумья, речи, поучения Сократа, его знаменитые споры с противниками, но и детально описывает его любовные истории. В виде интермеццо в роман вводятся условно-фантастические картины, например беседа статуй во дворе отца Сократа — камепотеса и т. п. М. В. Кратохвил, напротив, очень скуп и сдержанно освещает биографию своего героя — великого чешского педагога и ученого Яна Амоса Коменского (исключение — и надо признать удачное — представляет изображение его детских лет). Центр тяжести книги — в подлинных документах, обширных цитациях из сочинений Коменского, его писем, стихотворений и т. д., которые соответствующим образом комментируются автором, стремящимся проследить обстоятельства их возникновения и довести до читателя их смысл.

И все же в позициях этих двух очень разных авторов есть нечто общее. Прежде всего сам выбор главных героев — стойких поборников истины, людей, над которыми не властны эгоистические интересы, которые тысячами нитей связаны с народом и всю жизнь ему служат, в сколь бы высокие философские абстракции не залетала их мысль. С другой стороны, примечателен интерес именно к философам, попытка воспроизвести самую логику философского осмысления действительности.

Своеобразный вариант историко-биографического романа попытался создать В. Эрбен в «Воспоминаниях чешского короля Иржика из Подебрада» (1974). Обратившись, как и Б. Ржиги в своей трилогии, к фигуре «гуситского короля», В. Эрбен избрал тот период жизни Иржи Подебрада, о котором почти не сохранилось никаких исторических свидетельств, — его детство и отрочество, вплоть до разгрома таборитов в битве у Липан (1434). Роман стилизован как воспоминания самого Подебрада, записанные молодым анонимным писарем и «случайно обнаруженные» автором «в одном из замков Восточной Чехии». Эрбен стремится

предложить свою версию формирования характера будущего славного чешского короля. В книге рисуется эпоха, наполненная грабежами и насилием, интригами и военными сражениями, изображены встречи малолетнего Иржика с выдающимися деятелями гуситской эпохи — Яном Рокицаной, Петром Хельчицким, Прокопом Голым. Написанный весьма живо, роман нашел своего читателя, но пельзя не признать, что автор слабо использовал возможности, представлявшиеся формой «рассказа от первого лица». В книге много действия, большое место занимает диалог, но психология героя раскрыта лишь незначительно. Рассказчик выступает как простой хроникер, а не как человек, проживший бурную жизнь и перед ее концом вспоминающий и осмысляющий ее начало. Отсюда иллюстративность этого романа, где найден интересный ракурс подхода к истории — но далеко не реализован. То же самое можно сказать и о последующих романах В. Эрбена, продолжающих «воспоминания Подебрада».

Вслед за первым романом В. Эрбен издал еще два тома «Воспоминаний» Подебрада (1977, 1981). В этих книгах легендарный «гуситский король» предстает перед читателем уже взрослым, причем центр тяжести повествования все более отчетливо переносится с изображения исторических событий на раскрытие внутреннего мира главного героя. Писатель стремится показать не столько позитивную роль Подебрада в чешской истории, сколько его сложный человеческий характер, соответствующий жестокой эпохе, в которую он жил, и нравственным устоям класса феодалов, к которому он принадлежал. В этом смысле романам Эрбена свойственна известная полемичность. Вот как пишет об этом критик Б. Докоунил: «Три тома „Воспоминаний короля чешского Иржика из Подебрада“ (1974, 1977, 1981) были тройным вызовом Вацлава Эрбена традиции чешской исторической прозы. Вызовом, о значении и продуктивности которого можно спорить, но который уже фактом своего существования играет в современном литературном контексте роль динамизирующего фактора»¹³. Основания для подобного суждения несомненно есть, однако это в большей мере относится к замыслу трилогии, чем к его художественной реализации.

Естественно, что большинство чешских исторических романов посвящено отечественной истории. Однако в 70-е годы создан ряд произведений, черпающих сюжеты не только из отдаленных эпох, но и из жизни отдаленных земель и народов. Мы уже называли роман Й. Томаша «Сократ». «Триптих» романов из истории доантичных цивилизаций с введени-

ем научно-фантастического элемента создал А. Плудек: «Писарь фараона» (1966), «Советник магараджей» (1975) и «Враг из Атлантиды» (1981). Анализируя эти книги на страницах журнала «Литерарни месичник», Г. Грзалова писала: «Автор исторического романа не может пересоздать давние эпохи. Но он открывает их смысл и значение для нашего современника и в этом заключается его участие в творчестве современной жизни»¹⁴.

В историческом романе может не быть не только прямых, но даже и скрытых аналогий с современностью, но тем не менее он не может существовать вне соотнесенности с современным историческим сознанием, в развитие которого он призван внести свою лепту, вне связи с современным пониманием гуманизма и человека. Это в полной мере подтверждает опыт чешской литературы последних лет.

Большую притягательность для писателей и читателей имеют фигуры деятелей искусства прошлого. И это нашло отражение в чешском историческом романе 70-х годов. Так, Я. Коларова написала роман о любви замечательного чешского поэта Яна Неруды и известной писательницы Каролины Светлой — «Бриллиантовая брошь» (1978). Здесь широко используются документы, главным образом подлинные письма героев и стихи Яна Неруды, к книге приложена подробная библиография источников. Но писательница отказывается от прямого комментирования приводимых текстов.

В небольшом вступлении от автора она предупреждает: «У меня нет амбиций создать научный труд, я пишу роман о двух великих людях, переросших то общество, в котором им суждено было жить»¹⁵. Коларова работает с документами подобно тому, как это делает М. В. Кратохвил в своих романах «Европа кружилась в вальсе» и «Европа в окопах»: документы не входят непосредственно в текст повествования, их подборки даются параллельно с развитием сюжета в виде своего рода заставок, интермеццо, концовок отдельных глав. В этом случае неизбежно возникают некоторые перебивы, начиная со стилистических, ибо современный язык авторской речи отличен от языка XIX века. Разумеется также, что писатель предлагает свое толкование характеров героев и истории их взаимоотношений, основанное не только на документах, но и на художественном вымысле. Но роману нельзя отказать в пластичности, в выразительности персонажей. Это особенно относится к изображению молодого, а потом — в последней главе — совсем старого Неруды, и Божены Немцовой, хотя последняя появляется в романе лишь эпизодически.

Роман не может заменить научного исследования — у него другая цель. Писатель заботится не столько об отыскании или уточнении фактов, сколько о воссоздании атмосферы эпохи, о художественной убедительности характеров.

Исторический роман имеет ту отличительную особенность, что его автор (и читатель) изначально знают «чем все кончится»: результаты войн и революций, судьбы правящих династий, финал жизни Сократа, любви Перуды и Светлой. Но эта завершенность, проясненность общих контуров становится отправным пунктом исследования реальных связей и взаимоотношений между героями, конкретно-исторических и общечеловеческих черт в индивидуальной психологии, основой для историко-философских выводов автора.

Лучшие чешские исторические романы 70-х годов утверждают материалистический взгляд на историю, ратуют за гуманизм и по самой своей сути полемизируют с антиисторическим пониманием человека в модернизме, с механическим противопоставлением личности и общества, личности и коллектива.

Подъем исторической романистики дал импульс развитию теоретических исследований этой проблематики в современной чешской критике. Мы уже говорили о работах Й. Грабака и Ф. Бурианека, о «круглом столе» журнала «Литерарни месичник». Надо упомянуть и о специальных монографиях, посвященных наиболее видным представителям этого жанра, которые вышли в серии «Портреты писателей»: «Вацлав Каплицкий» (1975) Я. Неедой и «Милош В. Кратохвил» (1979) Й. Грабака. По существу, центральным в работах об исторической прозе оказывается вопрос о ее связи с современностью, что вполне закономерно.

Обращение писателя к историческому сюжету может быть продиктовано разными побуждениями. Стремление поднять боевой дух чешского народа в борьбе против фашистской агрессии вдохновляло В. Валчуру на создание его патриотических «Картин из истории народа чешского». В исторических романах Г. Магна, написанных после прихода Гитлера к власти, содержались прямые обличительные параллели с современностью. Историко-революционные романы А. Запотоцкого, воссоздававшие славные традиции чешского рабочего движения, способствовали осознанию отечественных корней и истоков борьбы за социалистическое переустройство Чехословакии, которая после февраля 1948 г. вступила в новую решающую фазу.

История литературы знает и опыты тенденциозного искажения истории в реакционных целях. Примером могут служить исторические романы воинствующе-католического чешского писателя Я. Дуриха (трилогия «Блуждания», 1929 г., из эпохи Тридцатилетней войны, и др.), который пытался доказать плодотворность возвращения Чехии в лоно католической церкви, хотя бы и ценой утраты национальной независимости. Ложная интерпретация истории соответствовала крайне правым взглядам Дуриха, который превратился в апологета итальянского и испанского фашизма. В историческом романе может обнаружиться националистическая тенденциозность и т. д.

Исторический роман в литературе социалистического реализма основывается на научно-материалистическом понимании истории человечества, на гуманистической концепции человеческой личности, имеет своей целью содействие поступательному развитию общества. «Исторический роман,— говорил на „Круглом столе“ В. Каплицкий,— только тогда, полагаю, выполняет свою миссию, если он что-то говорит современности»¹⁶. Автор, полагает М. В. Кратохвил, «берущий на себя смелость описывать историю, должен понимать всю меру своей ответственности, причем не только с точки зрения художественного мастерства, но прежде всего общественного резонанса своего труда»¹⁷.

Более чем тридцатилетнее развитие Чехословакии, как и ряда других европейских стран, по социалистическому пути неизмеримо укрепило сознание закономерности этого этапа в общей истории народа и создало базу для более объективного и масштабного рассмотрения с сегодняшних позиций исторических судеб страны. В лучших современных исторических романах, как правило, нет попыток построить прямые аналогии к современным событиям и конфликтам, но есть стремление понять самую суть и логику исторического процесса и людей давних эпох и из этого углубленного и всестороннего понимания прошлого извлечь нечто поучительное для современности — не в наглядно-утилитарном, а в общефилософском, общеэтическом смысле.

К. Чапек в одной из своих последних статей, задавшись вопросом «Куда идет развитие?», писал: «Если мы говорим о развитии, надо прежде всего уяснить, развитие чего имеется в виду. Развитие щенка продолжается год, человека — десятки лет, а развитие человечества — несколько тысячелетий. О развитии Европы нельзя судить на основании одного года или каких-нибудь двадцати лет, для этого Европа слишком стара и велика. Если мы хотим составить

какое-то представление о ее развитии, нужно посмотреть, что с ней делалось за последние тысячелетия»¹⁸. В современном романе ощущается это намерение понять, что же «делалось» со страной, если не в масштабах тысячелетий, то во всяком случае на важных отрезках истории, выявить какие-то важные тенденции в развитии своего народа, которые помогли бы понять его сегодняшний день, предугадать будущее.

На еще один очень важный аспект современной исторической прозы обратил внимание известный болгарский прозаик Э. Станев, автор исторического романа «Антихрист» (1920): «Я всегда исходил из убеждения, что в человеке есть что-то постоянное, что он не меняется так быстро и легко вместе со стремительным течением времени и веков. Мои герои во многом настоящие представители своего времени, люди XIII века, но разве они чужды нам? Я ищу человека, стремлюсь понять его душу, проникнуть в нее и описать...»¹⁹ Это же могли бы сказать о себе и многие другие авторы исторических романов. Одни из них, как, например, Б. Ржига, в психологии своих героев больше подчеркивают исторически обусловленное, другие, как Э. Станев, стремятся обнаружить в историческом общечеловеческое. Но и в том и в другом случае ими руководит мысль о сегодняшнем дне, о сегодняшнем человеке.

В лучших современных исторических романах надо специально отметить *уважение к правде истории*, проявляющееся даже в условно-исторической прозе, уважение, основанное на научном марксистском оптимистическом взгляде на развитие человечества, отстаивание гуманистических идеалов: и в форме аллегории и притчи, и в нацеленных на предельную историческую точность картинах постепенного складывания представлений о ценности каждой человеческой личности.

Чешская литература 70-х годов дала и интересные образцы «переходного жанра» от исторического романа к роману о современности, например в той прозе, которую иногда называют «ретроспективной».

Тенденция рассматривать прошлое как непосредственную предысторию настоящего, исследовать в их исторических взаимосвязях истоки различных типов характеров и поведения современных людей, определила своеобразие романа Я. Коларовой «Мой мальчик и я» (1974). История и современность в этом романе постоянно сталкиваются, переплетаются, сопоставляются. Роман построен по типу свободного монтажа, сдвига временных пластов. Он начинается

рождением у героини ребенка в мае 1945 г. и заканчивается ее смертью в 1968 г. Фрагментарное повествование о жизни матери и сына между этими двумя датами перебивается многочисленными вставными новеллами о предках и родственниках героини, воспоминаниями о ее детстве, авторскими отступлениями, а также голосом «мальчика», который, став взрослым, комментирует то, что написала мать. Особенно выразительным и пластичным получился рассказ о детстве маленькой Геленки в «рабочей колонии» — барачном поселке на задворках буржуазной Праги. Через всю книгу проходит страстная ненависть к мещанству, приспособленчеству, лицемерию, которые, уходя корнями в прошлое буржуазной республики, под новой личиной продолжали жить и в послевоенной Чехословакии.

Основной ракурс, в котором Коларова показывает своих героев — этический, нравственный. В этой сфере она добивается большой художественной убедительности, способствующей освещению важных общественно-политических изменений в жизни страны. Но роман силен не только своей критической направленностью. Писательница сумела передать и горячую влюбленность в жизнь, в людей, способных на бескорыстное служение долгу, как дед Геленки — социалист, умирающий в нищете, на подвиг, как ее «маленькая тетя», казненная фашистами. И героиня Коларовой не просто подводит итоги одной своей жизни, воспринимая себя как звено в исторической цепи народных судеб, она остро ощущает свою ответственность перед заветами прошлого и за будущее.

Возникновение романов подобного «переходного типа», где прослеживается, так сказать, «эстафета поколений», весьма показательна для современной прозы, и не только чешской. Черты романа этого типа можно обнаружить, например, в книге К. Вольф «Образы детства», где прошлое также переплетается с настоящим и сталкивается с будущим (которое олицетворяет дочь героини Ленка), где дается портретная галерея родственников героини, начиная с ее бабушек и дедушек. Суть в том, что авторы действительно чувствуют потребность шире взглянуть на вещи, проверить прошлое настоящим и настоящим — прошлым.

Если в чешской критике 50-х годов имела место абсолютизация исторического романа «ирасековского типа», следовать которому призывали чуть ли не всех авторов, то современная критика, напротив, высоко оценивает существование самых разнообразных модификаций этого жанра. «Сегодня особенно примечательно, — говорила на „Круглом

столе“ Г. Грзалова,— именно многообразие исторической прозы, то, сколь отличаются друг от друга Кратохвил, Плудек, Каплицкий, Томан, Ржига и др.»

Безусловно, главной задачей литературы социалистического реализма является изображение современной действительности и современного человека. Чешская литература 70-х годов имеет здесь немало достижений — и в показе жизни социалистического села («Гнездо аиста» Я. Козака, «Черные овцы» Я. Костругна), и в показе «человека на работе» («Соленый снег» М. Рафая, «Авария» И. Швейды), и в создании нового «романа воспитания» («Украина» К. Мисаржа). Большой удельный вес исторических жанров — специфика современного этапа в развитии литературы, но совершенно прав О. Рафай, когда он утверждает: «Историческую прозу надо понимать как закономерную, логическую и инициативную составную часть наших сегодняшних усилий понять современность, отстоять ее этические идеалы»²⁰. А вот что считает Б. Ржига: «В настоящее время очень важно, чтобы социалистический человек обладал определенным историческим мышлением, и наш исторический роман по-своему этому помогает. Акцент на прошлом будет в будущем еще больший, чем теперь»²¹.

Занимая свое прочное место среди других жанров, современная историческая проза, находящаяся в постоянном поиске новых тем, героев, художественных форм, вносит свой, невосполнимый другими видами литературной продукции вклад в формирование личности человека развитого социалистического общества.

Примечания

¹ *Оскоцкий В.* Роман и история.— В кн.: Традиции и новаторство советского исторического романа. М., 1980, с. 3.

² *Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма. М., 1973, с. 351.

³ Там же, с. 352.

⁴ *Literární měsíčník*, 1978, č. 4, s. 45.

⁵ *Ibid.*, 1976, ps. 6, p. 86.

⁶ *Ibid.*, 1980, ps. 1, p. 105.

⁷ *Ibid.*, 1978, ps. 4, p. 40.

⁸ *Říha V.* Předě mnou poklekni. Praha, 1971.

⁹ *Tvorba*, 1972, č. 14.

¹⁰ *Frýd N.* Císařovna. Praha, 1972, s. 383.

¹¹ *Rudé právo*, 1973, 15.12.

¹² *Tvorba*, 1974, č. 9.

¹³ *Dokoupil V.* Uskalí formální kultivace.— *Kmen*, 1984, N 45, s. XI.

¹⁴ *Hrzalová H.* O smysl a význam historického romanu.— *Literární měsíčník*, 1983, N 1, s. 29.

¹⁵ *Kolářová J.* Démantová spona. Praha, 1978, s. 9.

¹⁶ *Literární měsíčník*, 1978, č. 7, s. 40.

¹⁷ *Вопр. лит.*, 1981, № 11, с. 264.

¹⁸ *Čapek K.* Na břehu dnů. Praha, 1978, s. 388.

¹⁹ Единство и многообразие: Литературно-художественная критика в НРБ. М., 1979, с. 384—385.

²⁰ *Literární měsíčník*, 1980, č. 1, s. 16.

²¹ *Ibid.*, 1978, ps. 4, p. 45.

Реализм в югославской прозе 70-х годов

В 70-е годы в югославской прозе получают развитие тенденции, намечившиеся в ней в конце 60-х годов, они приводят к качественным изменениям всего литературного процесса. Проза «нелокализованной символики» постепенно отступает под натиском «прозы действительности», «новой прозы» или «прозы нового реализма», как назвала ее югославская критика. Так, уже в 1972 г. критик Р. Трифкович писал в статье «Современность как тема литературы»: «...засилье эстетов не могло не вызвать серьезной реакции и притока в литературу писателей, ориентирующихся на близость к действительности. Процесс принял такие 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 взглянуть на них внимательно, ибо речь идет о явлении, имеющем далеко идущие последствия»¹.

Эта переориентация литературы, вызванная потребностями общества, происходила и продолжает происходить постепенно, своеобразными волнами, с существенными прорывами в новое на пути художественного освоения действительности и отступлениями к старым идейно-эстетическим представлениям, порождая множество смешанных и переходных форм. Вызвавшее к жизни новое течение отнюдь не являлось чем-то художественно цельным, его неоднородность проявилась достаточно быстро, породив немало споров среди критиков и историков литературы о существовании творчества писателей этого направления, о тех традициях, на которые они опираются, о разных типах художественного изображения, которые дала «новая проза», и о перспективах ее дальнейшего развития. Собственно, с самого начала 70-х годов критика пытается осмыслить происходящее на ее глазах и проследить эволюцию этого явления на протяжении десятилетия. Одним из первых вопросов, на который она должна была дать ответ, был вопрос о соотношении новых тенденций с реализмом как традицией и как с определенным уже

существующим типом творчества. Сначала это была лишь констатация самого факта происходящих в литературе изменений и их связи с реализмом. По мнению Иво Андрича, высказанному в интервью болгарскому журналу «Септември», «сейчас в югославских литературах действительно преобладает реализм. Надо было преодолеть многие заблуждения, чтобы убедиться, что это единственный путь установления контакта с читателем»². С точки зрения представителя молодого поколения И. Ивановича, его непосредственные предшественники, литераторы 60-х годов, «отбросив национальную традицию, 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 открывать новые горизонты, новые темы, должны были вернуться к жизни. А это привело к реабилитации критического реализма и, естественно, к продолжению национальной традиции»³.

Поиски новых путей писателями далеко не всегда были связаны с реалистическими традициями, часто, особенно у молодых, это была опора на натурализм. Точно также провозглашение отрицательного отношения к опыту непосредственных предшественников, т. е. символично-метафорической и параболической прозы, еще не было свидетельством того, что он не будет использован. Однако на пороге нового десятилетия стало очевидным, что при сохранении разных идейно-эстетических течений в литературах Югославии 70-е годы принесли перегруппировку литературных сил, выдвинув на первый план литературу реалистическую, если не по количеству, то по удельному весу в литературном процессе в целом. Именно с ней связаны наиболее крупные художественные достижения этого времени, и она несомненно оказала и продолжает оказывать воздействие на другие течения. Поэтому судьба реалистического направления и его взаимоотношения с другими течениями, на наш взгляд, является одной из интереснейших проблем литературоведения. В данной статье, разумеется, могут быть лишь обозначены основные линии в ее постановке и решении.

Реалистическое направление, которое существовало на протяжении всего послевоенного периода, хотя его развитие подчас весьма осложнялось, в последнее десятилетие приобретает все нарастающую силу. Неувядающую мощь своего таланта демонстрируют реалисты старшего поколения

(И. Андрич, М. Крлежа, М. Кранец, Д. Максимович и др.); страстную заинтересованность в возрождении национальных, и прежде всего реалистических традиций, в изображении современной действительности проявили писатели среднего поколения и молодые, вступившие в литературу в 60—70-е годы (Ж. Чинго, Д. Михайлович, К. Кларич, М. Саболович и др.). Вновь возникает интерес к забытым было традициям социальной и — шире — реалистической литературы, причем не только межвоенного периода, но и первого послевоенного десятилетия. Писатели и критики осмыслиют накопленный этой литературой опыт в разработке тех или иных тем, проблем, жанров, социальных типов. Разумеется, бесследно для прозы не прошел художественный опыт (как положительный, так и отрицательный) и нереалистических течений. Обе стороны этого процесса взаимосвязаны, и не стоит их противопоставлять, как это иногда делается.

Против однобокого представления о том, что залогом литературного движения может быть только развитие модернистских форм или их синтез с реализмом неоднократно выступал М. Лалич. В одном из интервью он сказал: «Без реализма нет литературы, но и реализм не может жить без постоянного обновления и обогащения... Реализм должен питаться новыми соками, использовать новые формы, но при этом нет никакой необходимости крестить эти новации именем какого-нибудь „изма“»⁴. Здесь, как нельзя лучше, выражена мысль о динамичности самого реализма, его внутренних возможностях совершенствования и способности интегрирования всего лучшего, что создано им же самим в прошлом, а также другими течениями и школами. Но перестройка затрагивает и модернистские течения. В поэзии заметно уменьшается количество «лингвистических» произведений, в прозе — увлечение внесоциальной проблемой отчуждения личности, абстрактной моралистикой, вневременным изображением человека. В 70-е годы происходит обратный по сравнению с предшествующим десятилетием процесс: тогда гораздо активнее были модернистские течения, которые оказывали влияние на реалистическое направление; теперь реалистическое искусство несомненно воздействует на модернистское, и не только в сфере средств художественного выражения, но и во многих аспектах видения мира. Не без влияния сложившейся общей эстетической ориентации модернистская проза начинает проявлять интерес к конкретной истории, пытается соотнести индивидуальные судьбы с теми или иными историческими процессами или собы-

тиями (хотя и очень субъективно отображенными и осмысленными). На ее страницах возникает герой, чье поведение несет на себе отпечаток национального, психологического, а порой и социального бытия. Иными словами, модернистский роман существенно модифицируется, активно используя отдельные приемы и стилистику реалистического письма в соединении с экзистенциалистской концепцией.

Все эти перемены в прозе вызвали в конце 70-х годов новую волну дискуссий о реализме, о наполнении этого понятия и применимости его к художественной практике. Спонтанно при этом, что споры о реализме возникают по поводу почти каждого значительного произведения. В зависимости от эстетических позиций критика оно может быть причислено к разным направлениям, но в любом случае при оценке того или иного произведения критики касаются проблем реализма — режиссуры, как метода и стиля, чаще — как суммы приемов. Намеченные линии отражают тенденции литературного развития в их крайнем выражении. Художественная практика представляет их сложное взаимодействие, борьбу, влияние, всевозможные (и даже, казалось бы, невозможные) сочетания и переплетения, создающие чрезвычайно подвижную картину литературного процесса. Часто при этом водораздел проходит не только между произведениями разной идейно-эстетической и философской ориентации, но и внутри художественных творений, особенно в таких крупных жанрах, как роман.

В литературе 70-х годов можно выделить три основных проблемно-тематических узла. Это комплекс проблем, определяемый народно-освободительной борьбой и революцией в Югославии, отношением к истории населяющих ее народов и поворотом литературы в сторону современной действительности. Сами темы не новы, хотя интенсивность обращения к ним на протяжении послевоенного времени менялась весьма заметно, так же как менялись подходы к ним и ракурсы их освещения. Разумеется, они не исчерпывают всего тематического богатства современной литературы, но в них концентрируются важнейшие, волнующие общество вопросы и с наибольшей наглядностью проявляются происходящие в литературе существенные перемены.

Тема народно-освободительной борьбы и совершенной в ее ходе социальной революции была и остается важнейшей по своей значимости для всех югославских литератур, выражением «идейного кредо» писателей (П. Голубович)⁵. На ее основе в 50-е годы возник и окреп роман во всех национальных литературах. В обращении к опыту военных лет отрази-

лось стремление художественно воссоздать конкретно-историческую обстановку тех лет, выявить истоки народной победы, ее общественные и психологические причины. В то же время внимание к этой важнейшей вехе в истории народов Югославии было продиктовано и потребностью разобраться в вопросах социально-этического порядка, соотнести недавнее прошлое с настоящим, принять участие в развернувшемся в мировой литературе споре о природе человека, о его взаимоотношении с историей, о свободе и необходимости, о добре и зле, о совести. В 70-е годы продолжает столь же острым оставаться аспект нравственный, уже известный литературе по произведениям В. Калеба, Ц. Космача, М. Лалича, О. Давичо, С. Яневского, тот аспект, который позволил шире и глубже поставить проблему личной ответственности человека. Романам Ю. Фраичевича-Плочара («Мир», 1971; «Водоворот», 1974), М. Божича («Колоннелло», 1975; «Бомба», 1976), циклу рассказов А. Исаковича («Мгновения. Разговоры с Чеперко», 1976) присущи многие из отличительных черт, которые советские исследователи видят в произведениях советских писателей так называемой второй волны в освещении военной темы: максимальное приближение к реальному военному быту, преимущественно будням войны, проникновение в суть фактов, пристальный психологизм, изображение событий и людских судеб в их противоречивой сложности. Центр тяжести в романе «Водоворот» или «Колошелло» переносится с конфликта между двумя враждующими идеологиями на морально-этические и психологические коллизии внутри самого народно-освободительного движения, на «те высоты человеческого духа», говоря словами Ч. Айтматова, которые приходилось брать бойцам, кроме высот безымянных⁶.

В антифашистской литературе еще в предшествующие годы использовался интересный прием, который получил свое распространение в прозе 70-х годов. Задуманное писателем и начатое повествование о событиях периода войны соотносится с тем, что он узнает о них сейчас, приехав в места, где они происходили. В рамках романа своеобразную проверку жизнью проходит художественный вымысел, претерпевает коррекцию первоначальное представление автора о своих героях (Ц. Космач «Баллада о трубе и облаке», сравни с романом К. Давида «Пережившая»). Перед читателем разворачивается процесс постижения истины, движение от замысла к творческому воплощению, уяснению внутренней логики характеров и фактов. На соотнесении происшедшего в годы войны и восприятия событий прошлого, на

воспоминании о них, как неотъемлемой части современной жизни героя, строятся, например, цикл рассказов А. Исаковича «Мгновенье. Разговоры с Чеперко» и роман Б. Пекича «Как успокоить вампира» (написан в 1971—1972, опубликован в 1977). Несмотря на сходство некоторых, использованных обоими авторами приемов (письма героя Пекича и рассказы безымянного персонажа Исаковича), все в этих произведениях прямо противоположно — от общей концепции, героя, до стиля и манеры повествования.

Неспокойная совесть героя романа Б. Пекича — профессора средневековой польской истории Гейдельбергского университета Конрада Рутковского — через двадцать лет приводит его в далматинский городок, где в сентябре 1943 г. он, тогда оберштурмфюрер СС, находился в составе карательного отряда гестапо. Рутковский случайно оказывается в пансионе, расположенном в бывшем здании гестапо, в той самой комнате, где он вел когда-то следствие по делу писаря городской общины Адама Трпковича, бездоказательно обвиненного в связях с партизанами. Немецкий профессор приезжает в город, когда там открывается памятник Адаму, казненному карателями. Узнав об этом, он пытается убедить председателя городской общины, что Адам не заслужил памятника, поскольку не был героем и, более того, у Рутковского есть сведения (возможно, ложные), что Адам передал гестапо списки неблагонадежных лиц. Председателю общины, бывшему партизану, не менее хорошо известно, что Адам не был активным борцом, но для него и его сограждан важно другое — то, что Адам остался Человеком, «не поддавшись искушению выжить любой ценой...»

Психика Рутковского не выдерживает столкновения ни с прошлым, ни с настоящим. «Ось моей жизни — признается профессор, — была сломлена тогда, хотя она и не распалась, так что движение продолжалось еще двадцать лет после естественного его конца». Он возвращается в прошлое не за тем, чтобы понять его (хотя он и историк), чтобы оценить свою роль в нем и меру личной ответственности за содеянное, а чтобы «установить некий *modus vivendi* с собственным прошлым, то ли откупившись от него, то ли убив в себе воспоминания» (они-то и выступают в роли вампира).

Однако фабульная нить повествования — это лишь одна сторона романа, неотделимая от другой — трактовки истории, роли в ней народа, отдельной личности, героизма. Многие страницы этого произведения напоминают сложный философский трактат со ссылками на многочисленных философов прошлого и настоящего. В основе авторской позиции

лежит мысль, высказанная писателем в одном из его интервью: «Неизвестные нити, соединяя даты нашего существования, глубоко под внешней логичностью сплетаются в сеть, которая связует разные времена и секрет плетения которой навсегда останется нам неведомым»⁷. Роман строится на принципе постоянного оспаривания только что сказанного, зыбкости и недоказуемости всего происходившего (а может быть, и рожденного большой фантазией Рутковского, как, например, фантастические сцены с вознесением Адама или его явления Рутковскому). В нем все время перекрещиваются разные мнения по поводу истории, прошлого, отношения к возрождающемуся фашизму, к коммунизму, к власти как таковой и ее функции, иными словами, перед нами модернизированный вариант экзистенциалистского романа с его посылкой об относительности всех суждений и пазоильной проблематикой личной экзистенции.

Мнения критиков об этом произведении диаметрально разошлись. Опираясь на анализ формально-стилевых его сторон, П. Палавистра говорит о реализме Пекича⁸, тогда как критик П. Прокич утверждает обратное. «Создавая в процессе повествования полную иллюзию действительности, покоящуюся на документальности разного порядка,— пишет он,— Пекич разрушает реалистическую концепцию искусства, подвергая сомнению основные положения логики, на коих зиждется реалистическая литература», и прежде всего «он спорит с причинно-следственным течением мысли»⁹. Думается, более прав Прокич, заглянувший в суть эстетической концепции писателя.

Вопрошает прошлое и герой рассказов А. Исаковича «Мгновенье», и его, как и Рутковского, не отпускают воспоминания. Как ни старается он порой их отогнать от себя, забыть горе, страдания и кровь, прицесенные войной, в том числе и пережитое им лично, ему это не удается. В его воспоминаниях о зверствах фашистов свидетельствуют девочка, единственная уцелевшая после поголовного уничтожения усташами сербского села, боснийский ходжа и женщины-мусульманки. Свидетельствуют и сами головорезы разных мастей, их записные книжки, их дела, которыми они похваляются друг перед другом. Но есть в памяти героя Исаковича и другие свидетельства — о сохранении человеческого достоинства, чувства справедливости у одних и отсутствии их у других в тех сложных ситуациях, которыми пзобиловала война. Отдан приказ сжечь дом командира четнического отряда. У самого рассказчика и его бойцов не лежит душа исполнять этот приказ — перед ними не четник Йова Дука-

нац, а его старая мать, сыщишка и беременная жена. По приказ есть приказ, и все, что они могут сделать,— это помочь женщинам вынести из дому необходимые вещи. Дом вспыхнул, и из другого его крыла выскочила обезумевшая женщина, жена брата Йовы, партизанского командира. Ей никто не помог даже вытащить вещи, у нее стореело все. Рассказчика за этот случай, по его словам, «судили, исключили и разжаловали», с тех пор он воевал как «беспартийный коммунист». При разбирательстве дела он молчал, сознавая свою вину, а человек, заставивший его выполнить приказ, произносил разоблачающие речи о его незрелости, склонности и к правому, и к левому уклону. Заключает книгу рассказ, занимающий в ней особое место. Самый трагический по звучанию, именно он, пожалуй, глубже всего раскрывает подлинный историзм авторской позиции в понимании всей противоречивости сложившейся во время войны ситуации. Не на высоте иногда оказывались не только отдельные люди, но и целые группы людей, даже «конкретный народ». Рассказчик был родом из села в семьдесят три дома, из коих всего два составляли «сознательный процент революции». Близ этого села был пайден убитый немец, и за него должно было быть казнено сто сербов. Старейшины села откупаются от фашистских властей двумя партизанскими семьями, одна из которых — семья рассказчика. Узнав об этом после войны, он навсегда покидает село.

Война диктовала свои жесткие законы, делила народы, семьи, калечила души людей. В Югославии погиб каждый десятый житель страны, и большая часть погибла не на поле боя, а от руки фашистских карателей и их пособников. Как ни тяжело герою Исаковича, он понимает, что выбор, сделанный им, когда он ушел в партизаны, уже поставил его семью под удар. Но иначе он поступить не мог. Вот почему исповедь его воспринимается не только как свидетельство о его личной судьбе, но и о судьбе целого поколения, которое в жестокой схватке с фашизмом «шло в коммунизм». В рассказах Исаковича заключен обобщающий смысл, в них поставлена проблема войны и долга каждого человека, войны и гуманизма антифашистов, войны и «мига озарения», в который человек держит экзамен на человечность. Произведение Исаковича интересно и с точки зрения формы — перед нами новеллистический цикл, жанр, имеющий историю (Андрич) и получивший свое развитие и в современной литературе. Форма эта предоставляет автору большую композиционную свободу и в то же время, явно тяготея к роману, этот жанр наделяет особой функцией рассказчика. Он не

только композиционно связывает отдельные, имеющие самостоятельное значение части в единое художественное целое, но и комментирует свои и чужие действия, мысли и чувства, соотнося их с представлениями и оценками сегодняшнего дня. Так протягивается ниточка между прошлым и настоящим, происходит проверка прошлого с позиций настоящего, причем самым участником описанных событий.

В 70-е годы широкое распространение во всех югославских литературах получает исторический роман. При сохранении традиционных реалистических форм жанра (Ч. Сярич. «Царское войско», 1976), преобладают, однако, модернизированные его формы, устанавливающие прямые связи между прошлым (как бы далеко оно от нас ни отстояло) с настоящим с помощью героя-повествователя (С. Куленович. «Река, уходящая под землю», 1977; Э. Кош. «В поисках мессии», кн. I—III, 1978; М. Ковач. «Двери утробы», 1978). Герои-рассказчики Куленовича или Ковача — наши современники, повествующие об исторических событиях на основании семейных преданий или личных воспоминаний, дополненных документами. Повествователь в романе Э. Коша реконструирует историю еврейского реформационного движения XVII в. и судьбу его вождя, ставшего ренегатом, на основе документов и собственной гипотезы, возникшей у него не без связи с метаморфозами его собственной личности.

Отмечая общий высокий уровень исторической прозы Югославии, явно возросшее в ней аналитическое и синтезирующее начало, взаимопроникновение взгляда «извне» и взгляда «изнутри», нельзя не отметить и наличие в ней произведений, в основе которых при всей внешней реальности описанного лежит концепция вечного движения истории по кругу, относительности всех ценностей, концепция, отражающая стремление писателя встать над временем и историей. Примером такого типа произведений может послужить роман М. Ковача «Двери утробы», художественную двойственность которого отметила и югославская критика. По мнению М. Недича, творчество Ковача, будучи «своеобразной художественной хроникой разложения и упадка человеческой личности в изменяющихся индивидуальных, исторических, общественных и этических условиях первой половины XX века», одновременно выступает и как система метафизических категорий, которые могут проявиться «исключительно в конкретных, неметафизических жизненных, временных и пространственных формах»¹⁰.

В основе этого романа лежит концепция предопределенности зла и страдания, уготованных человеку на земле. Сознательно стилизуя роман под Библию на языковом, стилевом и композиционном уровнях, автор добивается символизации как отдельных образов и эпизодов, так и произведения в целом. Символичность названия романа подчеркивается предпосланным к нему эпитафией — цитатой из библейской книги Иова. Пораженный проказой, лишенный богом богатства и детей, Иов проклинает день своего рождения и ночь, в которую был зачат. Но нельзя не увидеть в романе и другого пласта — автобиографического. В романе четко выделяется несколько хронологических блоков (первая мировая война, межвоенный период, вторая мировая война и первые послевоенные годы), его действие протекает в конкретно-исторических национальных условиях — Герцеговина, местечко Л. Писатель, который, по свидетельству югославской критики, «не придерживался ранее никаких моральных принципов», в это произведение вводит «героев народно-освободительной войны и революции, людей высоких моральных качеств, которые, несмотря на известную долю библейской стилизации, действуют в конкретных условиях и выступают как вершители правды»¹¹. Ковач явно тяготеет здесь к реалистической технике письма, реалистической мотивированности некоторых характеров, что позволяет одному критику обнаружить в романе, наряду с иными, черты реалистического стиля¹², а другому заявить «о реалистической направленности всего повествования»¹³. Но и тот, и другой при этом обращают внимание на присущее писателю, и даже декларируемое им, стремление к разрушению реалистической эстетики. Опираясь на философию агностицизма и положения Библии, Ковач приходит к уравниванию всех этических ценностей как одинаково преходящих. Соответствующая этим философским и общественным посылкам система символических образов вступает в противоречие с системой конкретно-исторических значений.

В историческом романе Югославии между тем есть и примеры наивысшего исторического оптимизма, масштабности художественного постижения сути народного бытия и народного самосознания, веры в силы народа и его способности не только выжить, но и одержать моральную победу в, казалось бы, безысходной ситуации. Уже в 50-е годы югославские писатели обращаются к масштабным эпическим жанрам (Б. Чопич. «Прорыв», 1952), нить эпического освещения поворотных эпох в истории югославских народов не прерывается и в 60-е годы (М. Крапец. «За светлыми

горизонтами», т. I—II, 1961—1963; О. Давичо. «Каторга», т. I—V, 1963—1966; М. Крлежа. «Знамена», т. I—V, 1962—1968). В 70-е годы эпопейность получает свое дальнейшее развитие в произведениях М. Јалича («Военное счастье», 1973; «Поборники», 1976, — части задуманной писателем «панорамы Черногории XX века»), М. Краньца («Дядя мне рассказывали», 1975) и Д. Чосича («Время смерти», т. I—IV, 1971—1979). Разумеется, не случайно, что именно писатели-реалисты, за плечами которых был большой жизненный и художественный опыт, практически в одно и то же время обратились к исследованию народных судеб. Их произведения синтезируют не только личный писательский опыт, но и художественный опыт, накопленный югославскими литературами, и создают новое идейно-эстетическое качество, которое заключено в соотносении явлений национальной истории с историей европейской, в ощущении перспективы исторического движения.

Произведения названных писателей, бесспорно, тяготеют к эпопейному типу творчества: общенациональный характер избранных исторических событий, широта событийного и временного охвата, изображение массовых движений как определяющих ход исторического развития. Вместе с тем в них заметны и те существенные изменения, которые претерпела литература в последние два десятилетия. Внимание автора теперь сосредоточено главным образом на личности в ее отношении к истории, на ее духовном и нравственном мире. А это, в свою очередь, ведет к структурным изменениям в эпопейном повествовании: с одной стороны, заметно сокращается функциональное значение панорамности и многогеройности, описания собственно исторических событий и фактов, с другой — явно возрастает, подчас становясь определяющей, функция индивидуального сознания. Исторические события подаются в этих произведениях пропущенными через индивидуальное сознание или разные индивидуальные сознания, а этот хор разных голосов создает представление о сознании коллективном, национальном. Одновременно с этим автор умело введенным историческим фоном, документами, насыщением произведения философскими и политическими спорами, укрупнением поставленных в центр повествования личностей как бы проверяет объективное значение субъективных представлений.

Начало этой трансформации жанра эпопей было положено пятитомным романом М. Крлежи «Знамена». Вся структура этого произведения, от цикличности построения, т. е.

возвращения к одному и тому же эпизоду в разное время, разными людьми, столкновения разных точек зрения в том числе и изменившихся точек зрения одного и того же героя, до свободного перемещения во времени и свободного введения авторского комментария, подчинена созданию атмосферы острого конфликта времени в его семейном, общественном, историческом проявлении. Книга насквозь полемична, но во всем этом водовороте разных мнений, событий, личных и общественных эволюций и революций четко вырисовывается авторская мысль, утверждающая победу социалистических идей в борьбе между разными политическими «знаменами».

Новое слово в развитии этого жанра вносит и Д. Чосич, хотя внешне его четырехтомный роман «Время смерти» выглядит более традиционным, чем роман Крлежи. Действие его охватывает полтора года с пачала первой мировой войны. Хорошо вооруженная австро-венгерская армия переправилась через Дрину, продвинулась в глубь страны и заняла Белград. В этой труднейшей ситуации сербская армия, получив от Франции оружие, доставленное на русских кораблях, начинает контрнаступление, закончившееся потрясшей весь мир победой — была освобождена столица и вся территория до Дрины и Савы. Но на ослабевшую, вкопец измотанную армию и кочующие за ней массы гражданского населения обрушилась эпидемия тифа. В октябре 1915 г. Австро-Венгрия, Германия и Болгария начинают новое наступление на Сербию. Сербская армия отступает через враждебно настроенную Албанию к Адриатическому побережью. Добравшиеся туда претерпели немало унижений и лишений пока, после ультиматума России, Франция и Италия не выслали корабли, которые доставили остатки сербской армии и беженцев на остров Корфу. Вот та историческая канва, на которой разворачивается грандиозная эпическая картина народной трагедии. Писатель показывает все слои населения: королевский двор, правительство, Верховный штаб, военачальников, депутатов скупщины, спекулянтов разного ранга, группы интеллигенции, крестьян, горожан. Здесь и подлинные исторические лица — король Петр и престолонаследник Александр, премьер Пашич, воеводы Р. Путник и Ж. Мишич, художница Надежда Петровиц, ставшая санитаркой и погибшая от тифа, — и лица вымышленные. Война выявила крах монархии и правительства радикалов: страна оказалась не подготовленной к войне, верховный штаб в растерянности, армия деморализована, правительство занято дележом власти и торгами с союзниками за будущие территории.

И в то же время все эти люди от короля до солдата были поставлены перед вопросом жизни и смерти, не только собственной, но и народа, страны. Да, это был раздираемый противоречиями конгломерат людей, но они-то и составляли нацию, и каждый вел себя в трудную минуту сообразно своим представлениям о долге. Ушедший от дел король Петр под звуки стрельбы достраивает церковь, куда он хочет перенести останки своего деда Карагеоргия. Престолонаследник и Пашич, мечтая о сильной державе на Балканах, уюорствуют в переговорах с союзниками. Оппозиционер Вукашин Катич, человек абстрактно понимаемых чувства чести и достоинства, выступает с предложением отдать Болгарию Македонию, чтобы предотвратить ее вступление в войну на стороне Австро-Венгрии и Германии, но его провозглашают изменником. Война заставила многих задуматься о том, что представляет собой народ.

Иван Катич пишет своему отцу с фронта, что только теперь, проходя через сербские села и вспоминая споры, что велись в их доме, он понял, как они были далеки от действительности. «Я никогда не слышал, чтобы вы говорили о пуждах и нищете нашего народа. А знаешь, папа, как ужасно несчастен наш народ?... Существует только один-единственный сербский вопрос: бедность! Горе народное!» Мучительно ищет ответа на вопрос, за что он воюет, социалист Богдан Драгович: за майора, избивающего солдат накануне решающего сражения, за солдат, что молча сносят издевательства и побои и не протестуют даже тогда, когда арестовывают Богдана, отказавшегося их обыскивать и сечь, или за ту женщину, которая без слов поделилась с ним последним куском хлеба. Если он, пробираясь через горные перевалы Албании, «и усомнился, что свобода и родина одно и то же, то зато еще больше уверовал в силу человеческого братства».

Роман Чосича представляет собой удивительный сплав в изображении индивидуальной и массовой психологии. Хитрый царедворец Пашич и его бывший противник Ачим Катич, и нынешний Вукашин Катич, женщины этой семьи — Ольга и Милена, ставшие санитарками, майор Гаврила Станкович, республиканец, участник русской революции 1905 года, и фанатик-нищезанец Филипп Симич и многие, многие другие — это сильные характеры, и их столкновение создает атмосферу напряженности. В борьбе за человека, за человеческую жизнь Чосич выделяет вырастающий в символ образ Женщины, хранительницы добра и человечности. Милена и Ольга Катичи, Надежда Петрович являются од-

пами из самых выразительных женских образов во всей послевоенной сербской литературе. В не меньшей мере Чосич проявил себя и мастером изображения коллективных сцен, психологии толпы, психологии ластипающей армии и армии отстапающей, кочующей массы беженцев. В этих сценах особенно ощутимо умение писателя выразить общее через индивидуальное, и продуманность всего построения, каждого эпизода и романа в целом.

В произведении Чосича синтезируются два начала — объективное изображение времени и народа с опорой на реальные события и документы и субъективное, через восприятие событий героями, видящими в них разные стороны и поэтому по-разному их оценивающими. В эпопее Чосича выражена «как противоречивость самой истории, так и бесконечная сложность субъективного и объективного»¹⁴. По сравнению с 60-ми годами — свидетельством тому и роман Чосича, и романы Э. Коша, М. Лалича, М. Краньца — эпическое начало укрепляется не в противостоянии началу лирическому, а в многообразном синтезе с ним. В реалистическом произведении часто присутствует условно-символический план или аллегорические образы, используются народные легенды в их обобщенно-философском, общечеловеческом звучании.

Роман Чосича принадлежит к тем произведениям, которые в силу своего значения для литературы в целом становятся предметом критического анализа и теоретических размышлений. Уже и сейчас скрестились разные точки зрения. Одни считают, что этот роман — отступление от классических, читай, реалистических традиций так называемого романа-реки (М. Сречкович)¹⁵. Другие утверждают противоположное: «Своим объемом, своей тематической цельностью, широким пропикновением во время, которое „романизируется“, этот роман поистине стал „романом-рекой“...», он типологически связан с такими произведениями, как «Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова и «Знамена» М. Крлежи¹⁶. Однако все критики сходятся на признании новаторства Чосича-романиста и видят его в «пропикновении силами искусства в самую суть истории, а тем самым в самую суть культуры, идей, мифов, символов, что и составляют общество в его историческом движении...»¹⁷

Книга Чосича — о времени смерти, таким оно и было. По свидетельству историков, страна была усеяна трупами солдат, женщин, стариков и детей. Но это было и время героизма, самоотверженности и человечности, солидарности людей разных национальностей. Погибают русский доктор Сер-

геев и чешский Войтех, добровольно приехавшие в Сербию. С чужим ребенком на руках замерзает Ольга Катич, Милена остается с умирающим дедом в оккупации. Но, как говорит один из героев романа, погибнуть все никогда не могут. С последним отрядом пробирается к побережью Богдан Драгович, а на последний пароход, отошедший от берегов Адриатики, садятся Вукашин Катич и его племянник Адам. В романе Чосича более наглядно проявляется черта, присущая литературе 70-х годов в целом — ее возросший драматизм. Когда-то А. М. Горький сказал Луговскому: «Вы думаете, что единственное жизнеутверждающее чувство есть радость? Жизнеутверждающих чувств много: горе и преодоление горя, страдание и преодоление страдания, преодоление трагедии, преодоление смерти»¹⁸. Эти слова отвечают всему духу романа Чосича, повествующего о смерти и о ее преодолении. В отличие от нереалистической литературы наших дней, он пронизан верой в ум и силы человека, в его способность убеждать гуманистические ценности.

Современная тема обычно привлекает особое внимание и читателей и критики. Надо, однако, сказать, что дефицит именно этой темы в югославских литературах ощущается весьма остро. Видимо, в немалой степени этим и объяснялся тот большой интерес, который вызвала к себе довольно многочисленная натуралистическая проза, утвердившаяся на волне критического отношения к искусству, оторванному от реальной жизни. Она завоевала на определенный период читательскую аудиторию прежде всего новизной тематики — фактографическим описанием жизни периферии большого города, деклассированных слоев населения, будней молодежи, преимущественно студенческой, неприемлющей законов потребительского, мещанского существования (М. Капор, В. Стеванович, З. Майдак, К. Шполяр). В центре прозы этого направления стал «антигерой», «аутсайдер», человек, не лишенный подчас добрых чувств, но отщепенец по своей сути. Стремясь к наибольшей достоверности изображения, названные писатели видели свою художественную задачу и в точном «магнитофонном» воспроизведении языка избранных ими групп населения, что привело к распространению в литературе жаргонной речи. Но вызвав немалый интерес читателей и критики, натуралистическая литература не смогла его удовлетворить, ей не хватало зрелости и четкости гражданской позиции, способности, как выразился Э. Кош, «к интеллектуальному синтезу». Она настораживала и своим безысходным пессимизмом, своей переходящей в штамп приерженностью ко всему уродливому, физически и духовно

разлагающемуся, к полной беспомощности людей противостоять злу. По выражению хорватского критика Б. Доната, писатели этого направления «собирают симптомы, но не ставят диагноза»¹⁹. Тем не менее эта литература выявила большую общественную потребность в художественном обращении к проблемам реальной действительности, она, пусть на очень ограниченном жизненном пространстве и очень однобоко, поставила ряд важных проблем не только психологического, но и общественного плана.

В реалистической литературе современная тема, заявив о себе, хотя и не всегда еще художественно убедительно, в конце 40-х — 50-е годы, с конца 50-х годов отошла несколько в тень. Однако это не означало, что традиции реалистической разработки этой темы были утеряны, достаточно напомнить имена таких писателей, как М. Кранец, И. Потрч, О. Давичо, С. Яневский, Д. Сушич, Б. Зупапчич, во второй половине 50-х и в 60-е годы писавших о тех сложных процессах, что происходили в сознании людей в связи с коренной перестройкой всех основ жизни в первые послевоенные годы, о тех непредвиденных для многих старых революционеров и мужественных партизан проблемах, которые возникли в мирные дни и на решение которых требовалось куда больше времени и терпеливого труда, чем думали раньше. В 70-е годы происходит своеобразная переключка с этими произведениями, художественному анализу вновь подвергается человек активного действия, подлинный строитель новой жизни и ее нравственных основ, критически осмысливается все то, что мешает их практическому осуществлению. Надо сказать, что таких произведений в югославских литературах пока еще немного, не всегда они еще художественно значительны, но важно отметить проявление самой тенденции заинтересованного поиска нравственных критериев общественного и личного поведения человека наших дней.

Уже первые рассказы Д. Михайловича, начавшего свой путь в литературе в русле натуралистического направления, привлекли не только темой, но и внимательно-заботливым отношением автора к своим не очень счастливым героям. Даже в уродливых, искривленных человеческих отношениях писатель выделяет проявления тепла и доброты. Это и был тот мостик, который привел его к созданию одного из самых обаятельных женских образов в послевоенной сербской литературе. «Венок Петрии» (1975) — бесхитростный рассказ неграмотной женщины-труженицы, жизнь которой внешне ничем не примечательна: протекала она, по ее собственным

словам, «в здравии и болезнях, в добре и зле, в любви и ссорах, в согласии и раздорах...». Но дело в том, что прожила ее героиня, сохраняя достоинство в самых трудных ситуациях, умея радоваться и сострадать. А это, по ее же словам, не всякому дано. В Петрии — жительнице глухого сербского села, а затем отдаленного шахтерского поселка немало того, что роднит ее с героинями советского прозаика В. Распутина Анной и Дарьей. Михайлович, как и Распутин, остро ставит вопрос о непреходящих моральных ценностях, о необходимости сохранения связей между ушедшими и живущими поколениями. Разрыв этих связей, так же как и потеря того удивительного единения с природой, которым наделены героини Михайловича и Распутина, грозит человеку серьезной опасностью — потерей духовного начала. У обоих прозаиков не случайно хранительницами нравственного опыта являются женщины, поражающие своей жизнестойкостью, своей способностью «выдюжить» все и при этом не растерять умения улыбаться людям, радоваться солнцу, видеть поэзию и красоту жизни. Острый глаз Петрии и ее не менее острый язык отмечают то хорошее, что вошло в жизнь шахтеров в послевоенные годы, но видит она и то, что рождено равнодушием к людям и забвением их интересов.

Честь трудового человека в борьбе с потребительской психологией отстаивает герой романа М. Саболовича «Шрамы» (1978) Филипп, шофер одной из торговых фирм провинциального хорватского города. Честный, добрый человек, хороший товарищ и семьянин, он не приемлет нечестных способов наживы и открыто протестует против них, так же как и против равнодушия к рабочим фирмы, нечистоплотности некоторых руководящих работников. Герой романа отнюдь не идеален, он вспыльчив и несдержан, бывает несправедлив в гневе, но в нем живы честь и совесть рабочего человека, и он, часто подчиняясь эмоциональному порыву, бросается в бой с корыстолюбием, воровством и бюрократизмом. Острейшие проблемы современной жизни своей страны, о которых пишет и партийная печать Югославии, писатель рассматривает в морально-этическом аспекте. Активная позиция героя романа убеждает в том, что изображаемые автором противоречия и конфликты социалистического общества не являются непреодолимыми. Успех книги Саболовича* определяется не только и не столько темой, но прежде всего общественной позицией автора, которая, по признанию

* По книгам Михайловича и Саболовича были поставлены радио- и телеспектакли, кинофильмы.

югославской критики, потребовала от него гражданской принципиальности. «Можно смело утверждать,— сказано в аннотации к роману,— что у нас давно уже не было такого современного, ангажированного и в полном смысле слова мужественного и глубоко честного произведения...»²⁰ Критик И. Павичич называет эту книгу «первым серьезным опытом художественного изображения современной рабочей темы»²¹.

Романы Михайловича и Саболовича написаны от первого лица — формы, получившей широкое распространение в мировой литературе наших дней. При разработке современной темы особенно выделяется индивидуальный угол зрения, рассказ подчас нарочито субъективизирован. Такая форма повествования дает писателю возможность показать личность «изнутри» в ее повседневном, будничном существовании и одновременно в ее связях с окружающими людьми, выдвинуть на первый план нравственные коллизии. Совесть становится главным критерием в оценке героем собственного поведения и поведения других людей. Это характерно и для рабочего Филиппа, и для жены шахтера Петрии. Подобные романы строятся не на последовательном описании биографий героев, а на отдельных эпизодах из их жизни, смелом переключении из одного времени в другое, на передаче потока мыслей героя, скрепляющего эпизодически-фрагментарное изложение.

В то же время горизонт «прозы действительности» оказывается суженным из-за того, что в центре ее оказывается, как правило, человек небольшого жизненного кругозора, мировосприятие которого прочно связано или с фольклорным типом мышления (Петрия) или общим невысоким уровнем культуры (Филипп). К тому же, как отмечает югославский критик С. Пенчич, в романе нет равноправия сознаний Я — рассказчика и других персонажей, ибо в нем монополю властвует лишь сознание человека, ведущего рассказ²². Однако это явно тяготеющая к лирическому началу проза не противостоит началу эпическому — как это было, скажем, в исповедальной прозе 60-х годов. Происходит своеобразное «насыщение лирических форм эпическим содержанием», т. е. имеющим объективно-эпическое значение²³. Ярко выраженная субъективность неизменно дополняется, а то и корректируется введением документов, передачей взглядов других персонажей или прямой апелляцией к жизненному опыту читателя. Роман такого типа позволяет говорить о возникновении в югославских литературах жанра, включающего в себя в той или иной мере (правда, не всегда еще органично) черты романа-исповеди, производственного романа и ро-

мана воспитания. А определяющей его чертой становится внутренне полемически направленное против литературы отчуждения утверждение нравственных позиций человека щедрой души и активного действия.

Именно такие произведения, хотя их пока и немного*, дают основание югославской критике говорить о возрождении и обновлении в 70-е годы реалистической прозы. Л. Еремич, например, видит основную особенность романа Михайловича «в возвращении к реалистической традиции — актуальным проблемам современности, повседневного быта, конкретным житейским ситуациям, конкретному месту и времени»²⁴. Й. Павичич связывает роман «Шрамы» с традициями социального реализма, разумеется, с учетом и тех различий, которые обусловлены иными общественными условиями, расширением изобразительных возможностей современной литературы.

Однако нельзя не видеть существенных расхождений в самом понимании реализма. Л. Еремич в «новую сербскую прозу», или «новый реализм», включает и натуралистические произведения, в принципе не делая между ними различия. А Й. Павичич, признав благотворность традиции, на которую опирается Саболович, тут же старается вывести его за пределы социального реализма и социалистического реализма, так как, по его мнению, автор преодолел якобы вообще свойственные этому типу творчества недостатки — изображение идеального положительного героя в его противостоянии абсолютно отрицательным персонажам²⁵. Иными словами, недостатки, свойственные отдельным произведениям и социального, и социалистического реализма, распространяются на эти течения в целом и провозглашаются для них нормой. Художественная практика 70-х годов, вернув критику к теории реализма и заставив ее обратиться ко многим понятиям и терминам, которые на долгое время были исключены из научного обихода, подчеркнула нерешенность многих историко-литературных и теоретических вопросов.

Речь о реализме заходит при характеристике практически всех заметных произведений последнего времени. Но лишь немногие критики понимают его как метод художественного творчества и связывают с ним постижение глу-

* Кроме рассмотренного романа Саболовича, можно назвать его же роман «Межа» (1975), повествующий о сложной атмосфере в деревне, о конфликте между цепко держащей в своей власти частнособственнической психологией и психологией, рожденной новым отношением к сельскому труду, а также произведения К. Кларича, Б. Павловского и др.

бинных закономерностей движения жизни в ее причпно-следственных связях, соотношение индивидуального и общенародного, национального и общечеловеческого. С этих позиций подходит, например, к творчеству Б. Пекича П. Прокпч, который, высоко оценивая его творчество, в то же время считает, что произведения этого писателя противостоят реалистической эстетике. С другой стороны, критик Э. Гаврилович отказывает в реализме роману Чосича «Время смерти». «...Если этот роман не символический — пишет Э. Гаврилович, считая, что роман Чосича не символический, — то каков же он? Реалистический? Но этим термином мы лишили бы его самого в нем ценного — неисчерпаемой мощи художественного воображения»²⁶.

В подобном отношении к реализму проявляется разделяемое большинством югославских критиков предубеждение против реализма и в еще большей мере против социалистического реализма, рассматриваемого по укоренившейся привычке как искусство копирования жизни, лишенное какой бы то ни было фантазии, художественного воображения и поэтому весьма ограниченное в выборе художественных средств. Приверженцы этой концепции не признают за реалистическим искусством наших дней (да, пожалуй, и всего XX века) никаких прав на развитие, самосовершенствование, усвоение им, при сохранении основных принципов изображения действительности, достижений и других художественных течений. Все, что не подходит под это куцое представление о реализме, выводится за его пределы.

В прозе 70-х годов реалистические произведения — это не отдельные явления, как было в 60-е годы: они составляют художественно многообразное направление, в котором представлены уже не только писатели старшего поколения, начавшие свой путь в литературе до второй мировой войны или вскоре после нее, но и более молодые прозаики, дебютировавшие в 60-е и 70-е годы.

Литература, делая в своем развитии как бы виток по спирали, возвращается к эстетическим завоеваниям прошлого, осваивая их, переосмысливая, обогащая накопленным опытом. Так, например, было в 30-е годы нашего века, когда после пятнадцати-двадцатилетнего господства нереалистических авангардистских течений реализм, отступивший с авансены литературной жизни, вновь набирает силу и, внутренне перестраиваясь, утверждает себя в литературе наивысшими художественными достижениями того времени. Ведь и тогда раздавались голоса об изжитости реализма, о неизбежном его распаде, начавшемся на рубеже XIX и

XX вв. и продолжавшемся и в дальнейшем. Это мнение подкреплялось ссылками на процесс лиризации прозы тех лет, ее все более откровенное отталкивание от эпических форм, впрочем весьма непоследовательное и громче звучащее в эпатирующих высказываниях, чем проявлявшееся в творчестве. А на практикеряду с отмеченной лиризацией и широким использованием экспрессионистских средств выражения подспудно шло обратное движение. Проза вновь возвращалась к эпически обстоятельному анализу, при этом не отказываясь от лирической стихии чувства и активно используя накопленные эмоционально-экспрессивные формы. Со второй половины 20-х годов и в 30-е годы были созданы многие новые романские структуры и основная заслуга в этом принадлежала писателям социалистической ориентации — А. Цесарцу, М. Крлеже, Прежихову Воранцу, Мишко Крапцу. А главное — тогда во многом закладывалась та литературная основа, опираясь на которую в новых исторических условиях литература Югославии смогла сделать качественный скачок в своем развитии, особенно в жанре романа.

Однако традиция тогда плодотворна, когда она внутренне готова к трансформации, т. е. к взаимодействию с новыми тенденциями. Как и новые тенденции лишь тогда будут функционировать с полной отдачей, когда они опираются на прочную национальную художественную основу. В послевоенные годы в литературах Югославии были периоды сближения с отечественной традицией и периоды разрыва с ней. Разумеется, речь идет о доминирующем компоненте подвижного соотношения, который составляют обе эти тенденции. В этом отношении годы 70-е во многом аналогичны годам 30-м. Подспудно, в глубинах «антиэпического» времени 60-х годов, в сложном взаимодействии с началом лирическим, активно используя параболические приемы, условные и метафорические способы, накапливался потенциал эпических тенденций. Опираясь на них, литература вскоре оттолкнется от абстрактно-символистской постановки вопросов и попытается соединить художественное толкование общечеловеческих проблем с глубоким раскрытием реальных ситуаций и характеров, выявить национальные корни общественного бытия. Ведь достаточно вспомнить, что «Знамена» Мирослава Крлежи стали выходить в загребском журнале «Форум» в начале 60-х годов, когда многим югославским критикам казалось, что с социалистическим реализмом, да и реализмом вообще, покончено, а все повадки в лите-

ратуре отныне и на долгие времена (если не навечно) связывались единственно с усвоением модернистских концепций и художественных форм или на крайний случай — с синтезом реализма с последними. Роман Крлежи показал всю априорность подобных суждений и беспочвенность выводов о том, что реализм не может больше отвечать на духовные запросы современников. Реалистическая литература 70-х годов подтвердила важность конкретного художественного исследования, его открытость жизни и ее проблемам — проблемам социалистического общества и выработке активного отношения к собственной истории и современности, подтвердила единственно достойным искусства способом — художественным уровнем произведений.

Примечания

- ¹ Књижевне новине, 1972, 1.12.
- ² Ibid.
- ³ Ibid.
- ⁴ Savremenik, 1970, N 11, s. 388.
- ⁵ Политика, 1974, 19.7.
- ⁶ Вопр. лит., 1976, № 8, с. 150.
- ⁷ Savremenik, 1979, N 7, s. 85.
- ⁸ Более развернуто эта точка зрения выражена в статье П. Палавестры: *Palavestra P. Beleške o poetici "Zlatnog runa"*. — Ibid., s. 22—27.
- ⁹ Ibid., s. 37.
- ¹⁰ Savremenik, 1979, N 11, s. 422—423.
- ¹¹ Књижевне новине, 1979, 27.1.
- ¹² Savremenik, 1979, N 11, s. 437.
- ¹³ Ibid., 1979, N 10, s. 273.
- ¹⁴ Ibid., s. 289.
- ¹⁵ Ibid., s. 314, 315.
- ¹⁶ Ibid., s. 316, 317.
- ¹⁷ Ibid., s. 287.
- ¹⁸ Цит. по кп.: *Бочаров А. Человек в война. М., 1973.*
- ¹⁹ *Donat B. Brbljava sfinga: Poratni hrvatski roman. Zagreb, 1978, s. 132.*
- ²⁰ *Sabolović M. Ožiljci. Zagreb, 1978.*
- ²¹ Vjesnik, 1978, 28.12.
- ²² Књижевне новине, 1980, 12.9; 15.10.
- ²³ Вопр. лит., 1978, № 12, с. 73.
- ²⁴ *Михајиловић Д. Петријин венац. Београд, 1975, с. VII.*
- ²⁵ Vjesnik, 1978, 28.12.
- ²⁶ Savremenik, 1979, N 10, s. 296.

Содержание

От редколлегии	3
--------------------------	---

I

<i>И. Мюнц-Кёнен, Х. Ольшовский, Л. Рихтер</i> Литература переходного периода	7
<i>А. Хирше</i> Советская литература первого послевоенного этапа	23
<i>Д. Вичев</i> Болгарский роман 50-х годов. (Эпическая цельность — отношение к традиции — структурные изменения)	40
<i>Г. Люк</i> Отношение к традиции в процессе формирования венгерской национальной социалистической литературы (1945 год — начало 60-х годов)	60
<i>И. Мюнц-Кёнен</i> Дискуссии о реализме. Формирование теории литературы в ГДР	80
<i>Т. Хёрник</i> Тема войны и борьбы с фашизмом в литературе ГДР 50-х годов	102
<i>Х. Ольшовский</i> «Писать для двенадцати — писать для всех» (О традиции Краковского авангарда в польской поэзии 1945—1965-х гг.)	123
<i>Е. Беринг</i> К проблеме интернационального и национального в румынской поэзии переходного периода	146
<i>Л. Н. Будагова</i> «Поэзия должна оставаться поэзией...». (К проблеме развития чешской литературы 40—50-х годов.)	157
<i>Л. Рихтер</i> Борьба за эстетический уровень и революционную сознательность. (Словацкая литература 1945—1963 гг.)	179
<i>М. Аугуст</i> Традиции «социальной литературы» в югославском антифашистском романе 50-х годов	196

<i>Ю. В. Богданов, В. А. Хорев, С. А. Шерлаимова</i>	
Литература в период строительства развитого социалистического общества	211
<i>А. Г. Бочаров</i>	
Художественный поиск советской многонациональной литературы	229
<i>Н. Н. Пономарева</i>	
Основные тенденции развития болгарской прозы 60—70-х годов	245
<i>В. Т. Середа</i>	
Венгерская проза 70-х годов. Некоторые итоги и освещение в критике	265
<i>С. В. Рожновский</i>	
Роман как форма исторического сознания («Образы детства» К. Вольф и «Остановка в пути» Г. Канта)	281
<i>В. А. Хорев</i>	
Юлиан Кавалец и некоторые проблемы польской деревенской прозы	298
<i>М. В. Фридман</i>	
Человек и общество в румынской прозе 70-х годов	311
<i>Ю. В. Богданов</i>	
Современная словацкая проза: проблемы, поиски, решения	331
<i>С. А. Шерлаимова</i>	
Исторический роман в современной чешской литературе	354
<i>Г. Я. Ильина</i>	
Реализм в югославской прозе 70-х годов	375

Проблемы развития литератур
европейских
социалистических стран
после 1945 года



Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики
АН СССР

Редактор издательства

Л. М. Стенина

Художник

Ф. Н. Буданов

Художественный редактор

С. А. Литвак

Технический редактор

Ф. М. Хенох

Корректоры

В. А. Парядчикова, Л. Д. Собко

ИБ № 26649

Сдано в набор 30.11.83

Подписано к печати 14.01.85

А-10310. Формат 84×108^{1/32}

Бумага типографская № 2

Гарнитура обыкновенная

Печать высокая

Усл. печ. л. 21. Уч.-изд. л. 24,9

Усл. кр.-отт. 21,0.

Тираж 1000 экз. Тип. зак. 900

Цена 4 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени

издательство «Наука»

117864 ГСП-7, Москва В-485

Профсоюзная ул., 90

4-я типография издательства «Наука»

630077, Новосибирск, 77, Станиславского, 25

В издательстве
«Наука»
готовятся
к изданию

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЖУРНАЛИСТИКА
НАЧАЛА XX ВЕКА.
1905—1917 гг.

Буржуазно-либеральные
и модернистские издания.

20 л. 2 р. 50 к.

Работа является четвертой, завершающей книгой, посвященной исследованию литературы и журналистики на рубеже XIX и XX веков. Из буржуазно-либеральных изданий монографически исследованы журналы «Вестник Европы» и «Русская мысль», показаны изменения их общественно-политических платформ в период между двумя революциями. Модернистская журналистика представлена журналами «Весы», «Перевал», «Золотое руно», «Аполлон», «Труды и дни», альманахами издательства «Шиповник».

СЛАВЯНСКИЙ И БАЛКАНСКИЙ ФОЛЬКЛОР
(Этногенетическая общность
и типологические параллели)

20 л. 2 р. 50 к.

Сборник посвящен исследованию проблемы соотношения этногенетической общности и типологических параллелей славянской и балканской народной обрядности и фольклора. Включенные в него работы выполнены в русле этногенетического направления, ставящего своей задачей выяснение форм и содержания древнейшей славянской и балканской духовной культуры.

4 р. 10 к.

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУР
европейских социалистических стран после 1945 года**