

СОВРЕМЕННАЯ
БОЛГАРСКАЯ
ПРОЗА



ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ АН СССР

ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ БОЛГАРСКОЙ АН

СОВРЕМЕННАЯ
БОЛГАРСКАЯ
ПРОЗА
И ЛИТЕРАТУРЫ
ЕВРОПЕЙСКИХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ
СТРАН



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1985

В коллективном труде, созданном совместно советскими и болгарскими учеными в широком общественно-историческом и литературном контексте, на богатом фактическом материале рассматриваются основные процессы развития прозаических жанров литературы европейских социалистических стран двух последних десятилетий.

Книга рассчитана на литературоведов, преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов.

Редакционная коллегия

С. БЕЛЯЕВА, С. ИГОВ,
Г. ИЛЬИНА, Д. МАРКОВ, Б. НИЧЕВ,
Н. ПОНОМАРЕВА

Рецензенты

А. П. СОЛОВЬЕВА
А. Г. ПИОТРОВСКАЯ

СОВРЕМЕННАЯ БОЛГАРСКАЯ ПРОЗА И ЛИТЕРАТУРЫ ЕВРОПЕЙСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

Утверждено к печати Институтом славяноведения и балканстики АН СССР
Институтом литературы Болгарской АН

Редактор издательства Е. В. Белова. Художник В. Г. Виноградов
Художественный редактор С. А. Литвак. Технический редактор З. Б. Павлюк
Корректоры Р. В. Молоканова, Г. Г. Петропавловская

ИБ № 28457

Сдано в набор 22.12.83. Подписано к печати 21.03.84. А-07047. Формат 84×108^{1/2}.
Бумага кинжно-журнальная. Гарнитура литературная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 15,2. Усл. кр. отт. 15,12. Уч.-изд. л. 17,8. Тираж 1250 экз.
Тип. зак. 3554. Цена 2 руб.

Издательство «Наука» 117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., 90.
2-я типография издательства «Наука» 121099 Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

С 4603020000—041
042(02)—85 1984.II.345.

© Издательство «Наука», 1985 г.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редактории</i>	4
<i>Д. Марков</i>	
Социалистические литературы: традиции и современность	6
<i>Т. Жечев</i>	
От регионального к национальному и общечеловеческому в развитии литературы (на материале болгарской литературы). <i>Перевод Н. Пономаревой</i>	27
<i>Б. Ничев</i>	
Поэтика современного болгарского романа. <i>Перевод З. Карцевой</i>	40
<i>Г. Ильина</i>	
Роман-эпопея в югославских литературах и некоторые вопросы типологии жанра	66
<i>С. Игов</i>	
Романы подведения итогов. <i>Перевод М. Чемодановой</i>	89
<i>С. Шерлаимова</i>	
Эволюция чешского и словацкого романа в 70-е годы	103
<i>С. Беляева</i>	
Современность, история, миф. <i>Перевод В. Тихоненко</i>	124
<i>Н. Пономарева</i>	
Особенности конфликта в болгарской прозе 70-х годов	144
<i>В. Колевский</i>	
Типология конфликта в современной болгарской и советской прозе. <i>Перевод Е. Варвариной</i>	163
<i>Е. Варварина</i>	
Образ современника в болгарской прозе 60—70-х годов	179
<i>В. Хорев</i>	
Современная документально-художественная литература о периоде войны (на материале польской и болгарской прозы)	197
<i>Э. Константинова</i>	
Новые тенденции в болгарской прозе 70-х годов. <i>Перевод И. Калиганова</i>	219
<i>И. Найденова</i>	
Молодежная тема в современной болгарской и венгерской прозе. <i>Перевод Д. Ермаковой</i>	235
<i>М. Фридман</i>	
В поисках нового романного синтеза (о творческом пути Александру Ивасюку)	253
<i>Ф. Мартынова</i>	
Некоторые аспекты восприятия в ГДР русской советской и болгарской прозы о деревне	273

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ



Предлагаемая читателю книга представляет собой опыт исследования современной прозы Болгарии в контексте литературу европейских социалистических стран. Она продолжает выходящие в Институте славяноведения и балканстики АН СССР труды, посвященные современному состоянию социалистических литератур народов Центральной и Юго-Восточной Европы*.

Книга «Современная болгарская проза и литературы европейских социалистических стран» создана советскими и болгарскими литературоведами. В центре этого исследования — проблемы развития современной болгарской прозы, которая в послевоенные годы добилась выдающихся успехов, принесших ей международное признание.

В основе значительных достижений болгарской прозы последнего двадцатилетия — прочные национальные традиции прогрессивного искусства, в том числе искусства социалистического реализма. Д. Ф. Марков в своей статье «Социалистическая литература: традиции и современность» прослеживает генезис и эволюцию метода социалистического реализма, его обогащение в творчестве писателей современной Болгарии и других социалистических стран. Т. Жечева интересует иной аспект проблемы традиций — путь от регионального к национальному, а затем — общечеловеческому. Для раскрытия этого аспекта болгарская проза предоставляет благодатный материал.

Авторы труда направили свои усилия на рассмотрение в проблемном и жанрово-стилевом плане наиболее значительных явлений и тенденций, присущих как болгарской, так и советской и другим социалистическим литературам, объединенным общностью идейных и эстетических принципов. Важной особенностью труда является то, что все его статьи в той или иной мере носят сравнительно-типологический характер.

* См.: Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М., 1976; Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М., 1981; и др.

Многие авторы (Б. Ничев, Г. Ильина, С. Игов, С. Шерлаимова, С. Беляева, М. Фридман) сосредоточили свое внимание на теории и практике современного романа. Независимо от того, исходят ли они из опыта болгарской литературы, литератур Югославии, Чехословакии или Румынии, в их исследованиях присутствуют сравнительно-исторические сопоставления. Такой подход дает возможность выделить комплекс проблем, специфических для названных литератур, а также отметить близость проходящих в этом жанре процессов. Анализ произведений этих литератур проводится, как правило, с учетом эволюции жанра романа в болгарской литературе 60—70-х годов. Так, например, практика югославского романа-эпопеи, а также чешского и словацкого романов позволяет говорить о сходстве и различиях в аналогичном опыте болгарской прозы. Тенденция к использованию мифологических образов, притчевому и параболическому повествованию прослеживается на материале советской и болгарской литератур. Даже в развитии столь отличных друг от друга румынского и болгарского романа обнаруживается много общего.

Значительное место в труде занимают статьи, разрабатывающие проблему отражения в прозе наиболее типичных жизненных конфликтов. Их авторы — В. Колевский, Н. Пономарева, Э. Константинова, Е. Варварина — отмечают и здесь во многом параллельные тенденции, особенно в болгарской и советской литературах. Это касается таких литературных явлений, как исповедальное начало в прозе, тяга писателей к так называемому подведению итогов, поиски корней сегодняшнего национального существования и др. Подобные явления получают в каждой литературе свое специфическое, соответствующее своеобразию социально-исторических процессов воплощение.

Существенное значение для всех социалистических литератур имеют проблемы документально-художественной прозы. Она явилась предметом исследования В. Хорева на материале польской и болгарской литератур. К молодежной теме в болгарской и венгерской прозе обратилась И. Найденова. Восприятию болгарской и советской литератур в ГДР посвящена статья Ф. Мартыновой.

Сравнительно-типологический подход, положенный в основу данного труда, помогает выявить природу общих закономерностей и специфических особенностей анализируемых литератур, в первую очередь болгарской, а также определить ее место в литературном процессе европейских социалистических стран.

Д. Марков

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ



Социалистические страны Европы скоро отметят сорокалетие освобождения от фашизма и победы народно-демократических революций. Эти страны прошли уже значительный путь социалистического строительства, накопили немалый опыт во всех областях жизни, в том числе, разумеется, и в области литературы и искусства.

Развитие социалистических литератур — процесс сложный, временами противоречивый, отличающийся многообразием специфических особенностей и вместе с тем единый. Такое единство основывается на социально-исторической общности социалистических стран, и это создает базу для широкого сравнительного изучения всех сфер духовной культуры. Сравнительно-типологические исследования социалистических литератур, фиксируя специфические различия, призваны выявить общие закономерности, показать диалектическую связь идеально-философского единства этих литератур с их многообразными возможностями художественного претворения жизни.

Социалистические литературы наследуют все прогрессивное, все завоевания демократической литературы, в том числе, разумеется, и литературы революционно-социалистической, у которой есть свои большие традиции.

Мы говорим о социалистических литературах, как о явлении международного характера, которое имеет уже более чем столетнюю историю в мировой литературе. Его родословная восходит к творчеству писателей-чартистов в Англии, связана с революционной поэзией Г. Гервега, Ф. Фрейлиграта, Г. Веерта в Германии, с деятельностью Э. Потье, Ж. Валлеса и других во Франции. В конце XIX — первой трети XX в. явление это было широко представлено революционной литературой России (прежде всего творчеством М. Горького и В. Маяковского), интенсивно развивавшейся революционной литературой народов Центральной и Юго-Восточной Европы. Другими словами, речь идет о явлении, имеющем глубокие национально-исторические корни.

Течения социалистической литературы необходимо видеть прежде всего в этом национально-историческом контексте. Принципиальное значение имеют вопросы: как соотносились эти течения с другими литературными течениями, какова их роль в национальном процессе художественного развития, органической частью которого они являются? И если иметь в виду, что представители новых литератур не сразу достигали зрелости, преодолевали трудности роста, то исключительно важно увидеть реальную динамику явлений и сделать объективные выводы о том, какие тенденции показали свою силу и перспективную действенность, какие же, наоборот, тормозили развитие, уводили от магистральных путей социалистического искусства. Именно исторический угол зрения приведет нас к подобным выводам.

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

Рассмотрим сжато некоторые этапы развития социалистических литератур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, чтобы затем, подходя к оценке современных процессов, подчеркнуть жизненность принципов нового творческого метода, многократно подтвержденных литературной практикой, уже прочно сложившейся традицией.

В 20—30-х годах во всех странах, о которых мы говорим, социалистические литературы сформировались как самостоятельные течения. Их интенсивное развитие определялось влиянием Великого Октября, революционным подъемом внутри самих стран. Они опирались на традиции первых пролетарских писателей, выступавших еще в XIX в.; огромную роль в их развитии сыграли традиции национальной и мировой классики. Необходимо также иметь в виду значение опыта советской литературы, прежде всего опыта Горького и Маяковского.

В силу того, что социалистические литературы уже в те годы были связаны с наиболее передовыми идеалами эпохи, они занимали заметное, нередко ведущее место в национальном литературном процессе. Достаточно назвать имена таких выдающихся представителей чешской и словацкой литературы этих лет, как Волькер и Нейман, Незвал

и Новомеский, Гашек и Илемницкий, Майерова и Ольбрахт, Фучик и Ванчура; таких, как Смирненский и Милев в болгарской литературе, Броневский и Кручковский в польской, Бехер, Брехт, Бредель в немецкой; вспомним имена М. Крлеки и А. Цесарца и вообще представителей «социального реализма» в литературах югославских народов.

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

В развитии социалистических литератур были, разумеется, и неудачи, давали знать о себе узкосектантские концепции и взгляды, которые иногда вели к известной изоляции от общедемократического литературного движения. С течением времени эти неудачи преодолевались.

В 30-х годах позиции социалистических литератур укрепились за счет прилива значительной части художественной интеллигенции: угроза войны вызвала в разных странах широкое движение прогрессивных деятелей культуры, которые неизбежно шли на сближение с социалистической культурой, последовательно обличавшей антигуманистическую мораль фашизма.

Во всех этих процессах велико значение интернационального опыта советской литературы. Первый съезд советских писателей был, в сущности, не только всесоюзным, но и международным форумом литератур социализма. На нем присутствовали многие делегации из зарубежных стран. Своим идейным единством и многообразием выдающихся произведений советская литература как бы демонстрировала перед миром преимущества избранного ею пути. К тому же на съезде с основным докладом выступал М. Горький, во всем мире признанный основоположником нового типа литературы. Широко применялось понятие социалистического реализма как определение метода этой литературы. Горький видел в методе творческую программу, направленную на художественную реализацию последовательно революционных гуманистических идей.

Ощущение идейной общности социалистических литератур было характерно не только для советских, но и зару-

бежных писателей, которые сознавали себя создателями литератур нового мира. В разных странах вошли в обиход понятия «социалистический реализм», «новый реализм», «социальный реализм» и другие. Независимо от терминологических различий речь повсюду шла о сходном содержании этих терминов и понятий, а именно о реализме нового типа. Писатели и критики прибегали к таким понятиям отнюдь не как к внешним заимствованиям, не под влиянием моды, а в результате осознания реальных историко-литературных процессов в своих странах. С полным основанием С. К. Нейман писал, что понятие социалистического реализма было принято «исключительно вследствие принципов, которые намного старше, чем само это слово, принципов, за которые мы боролись на свой страх и риск из побуждений отечественного характера и отечественными средствами раньше, чем это слово возникло»¹.

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

Интересно и принципиально важно отметить, что многие крупные писатели, принадлежавшие к модернистским течениям, но честно искавшие путей к художественной правде, сближались с социалистической литературой, нередко принимали ее программу. Сближались, отказываясь от прежних позиций, разрывая с ними, — значит, поступали осознанно, выстраданно. Известен путь А. Блока и В. Брюсова, порвавших с символизмом и перешедших в лагерь революционной литературы. Болгарский писатель Л. Стоянов с беспощадной откровенностью говорил о символистском периоде своего творчества, он сожалел, что «провел четверть века бесцельного скитания в стране химер и ветряных мельниц»*. Свой переход к революционному пониманию мира, начавшийся в 20-х годах и глубоко проявившийся в 30-х, он назвал «концом темницы», «вторым рождением». Упомяну еще В. Незвала, представлявшего противоречивое течение чешского авангардизма, в котором противостояли субъективистско-формалистские и революционные тенденции. Чутьем большого художника Незвал улавливал эту противоречивость, она проявлялась в его собственном творчестве. И весьма характерно,

* Страна из стихотворения Л. Стоянова «Исповедь».

как поэт отходил от фальши, от всего того, что уводило его от художественной правды, и все больше утверждался на позициях нового, социалистического искусства.

Подобных примеров много. И заметим, что речь идет о крупнейших художниках, в творческом развитии которых, несомненно, отразилась логика самих исторических процессов. Это вместе с тем и свидетельство признания авангардности и широких эстетических возможностей искусства социалистического реализма.

Хотя социалистические литературы 20—30-х годов уже располагали богатейшим фондом первоклассных художественных произведений, в их адрес шли упреки в однобразии, в нивелировке творческих индивидуальностей. Это была во многом сознательная вульгаризация, связанная с острой идеологической борьбой, с неприятием идеино-философских основ социалистических литератур. К сожалению, и позже отдельные критики и литературоведы социалистических стран, не вникая (или не желая вникнуть) в подлинную сущность новой эстетической системы, принимали разного рода вульгаризаторские ее оценки. Недальновидность этих критиков бесспорна. В связи с этим особенно убедительным мне представляется высказывание выдающегося современного писателя Югославии М. Лалича о «социальном реализме» 30-х годов. Примечательно, что Лалич ясно видит в «социальном реализме» диалектику общего и особенного, единство программной поэзии революционного восприятия мира и многообразия выразительных средств. Вот его слова: «Нужно принять во внимание, что социальная литература не была узким и замкнутым движением, а была частью революционного брожения... Не существовало никакой жесткой формулы, была лишь исходная позиция молодого поколения. Каждый из нас искал свой путь»².

В оценке Лаличем «социального реализма» 30-х годов содержится, в сущности, оценка общих принципов новой революционной литературы; считая это новое национальным достоянием и замечательной традицией, писатель утверждает необходимость преемственных связей с нею. Такой исторический подход к художественным явлениям особенно важен как принцип рассмотрения современного этапа развития социалистических литератур.

После второй мировой войны литературы европейских социалистических стран развиваются в условиях глубоких революционных преобразований. Происходящие в них про-

цессы дают возможность ясно оценить различные тенденции с точки зрения исторической перспективы.

Подчеркнем прежде всего факт неоднородности литературного процесса в плане идейно-эстетическом. Речь идет о различных направлениях, отличающихся своей общественной и эстетической позицией. Такие определенно выраженные различия существовали в литературах всех стран в первые годы после революций в них, а в некоторых странах существуют и сегодня. В большинстве стран основную линию литературного развития представляют литературы социалистические. Но они не охватывают (в отдельных странах с резкой очевидностью) всего процесса. Речь идет не только о том, что, например, в Венгрии наряду с литературой социалистического реализма, образующей главное русло, существует также и литература, создаваемая на общедемократической, общегуманистической основе. Мы подчеркиваем и то, что в силу внутренних противоречий и влияния буржуазной идеологии, модернистских взглядов и концепций в литературах европейских социалистических стран в разное время проявлялись, в некоторых проявляются и в наши дни, такие явления, которые по своему характеру представляют собой прямую противоположность идейно-эстетической платформе социалистических литератур. Это эстетские, субъективистско-формалистские и иные тенденции.

Таким образом, литературный процесс в европейских социалистических странах представляет собой отнюдь не единый поток, где все гладко и безмятежно. Литература социалистического гуманизма сталкивается и в критике и в художественной практике с иными эстетическими концепциями. Происходит выверка ценностей на значимость и перспективность. Что же является мерой этого?

Как известно, в художественной сфере огромную роль играет субъективно-творческое начало, индивидуальная позиция художника. Совершенно несостоятельны версии о том, будто в литературе социалистического реализма творческая субъективность нивелируется. Наоборот, в ней она находит свое глубокое и многостороннее выражение. Ведь сила художественно-индивидуального фактора состоит не в субъективистском произволе, а в степени соответствия представлений данного автора реальному ходу истории. Именно такого соответствия требует коммунистическая партийность искусства, она требует соединения глубины объективного познания мира с пафосом субъек-

тивной активности. В гармонии субъективного и объективного — источник подлинной творческой свободы.

Объективный ход истории в странах, о которых идет речь,— это новый общественный опыт народов, живая реализация идеалов социализма. В ходе войны против фашизма, в результате осуществления революционных перемен трудящиеся массы впервые обрели в полной мере не только национальную, но и социальную независимость: они стали хозяевами своих стран. И их страны за прошедшие годы неузнаваемо изменились — достигли высокого уровня их экономика, культуры. Достаточно обратить хотя бы беглый взгляд в недавнее прошлое, чтобы, сопоставляя факты, наглядно представить себе этот бурный рост, чтобы ясно увидеть, как эти страны благодаря преимуществам социализма ныне активно участвуют в социальном и духовном прогрессе нашей эпохи. Вот как об этом говорит венгерский писатель Имре Добози: «Мы избрали единственно верную возможность. В нашей истории никогда не было трех таких десятилетий, в течение которых нация была бы способна претворить в жизнь планы, столь быстро и решающе изменившие ее»³.

В ряде стран завершено строительство основ социализма, осуществляется переход к развитому социалистическому обществу. Люди строят свою жизнь и сами формируются — духовно и нравственно — в процессе такого созидания. Они-то и есть носители черт нашего современника, запросы которого невиданно возросли: он хочет знать и прошлое, и сегодняшний день, видеть настоящее в преемственных связях и в перспективе будущего.

Передовые художники никогда не отеляли себя от исторических судеб своего народа. Эта традиция живет и в современности. Она — первое условие для создания значительных произведений. Крикливая мода шумит только в свой час. Брюзжание против прогресса приходится по душе только определенным кругам, а наступит время — и оно рассеется как дым, пусть иногда едкий, но не оставляющий следа в художественной культуре. Значимость произведений искусства можно измерить лишь на весах истории. И потому особый интерес вызывает современный этап развития социалистических литератур — этап некоторых итогов, раздумий над тем, что выдержало проверку временем, а что не оправдало себя.

В первые годы после революции в европейских социалистических странах литературы отразили общие настроения всенародного подъема, связанного с победой над фа-

шизмом, с обретенной социальной свободой. Повсюду были созданы крупные художественные произведения, правдиво и волнующе отобразившие историческое прошлое, войну и героическую борьбу народов против фашизма, а также начало коренных социалистических преобразований. Можно в связи с этим назвать длинный ряд выдающихся произведений, например: романы «Простые люди» Г. Караславова, «Железный светильник», «Преспанские колокола», «Ильин день» Д. Талева, «Табак» Д. Димова, «Обретение родины» Б. Иллеша, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерса, трилогию «Родные и знакомые» В. Бределя, «Сентябрь» Е. Путрамента, «Дом Явора» В. Маха, «Игра с огнем» и «Жизнь против смерти» М. Пуймановой, «Гражданин Брих» Я. Отченашека, «Наступление» В. Ржезача, «Хроника» П. Илемницкого, «Красное вино» Ф. Гечко, «Свадьба» М. Лалича и другие. Произведения эти вошли в современную классику национальных литератур, несомненно обогатив и мировое литературное развитие.

Необходимо подчеркнуть, что в тот период были и тяжелые утраты. Стереотипы догматического мышления нанесли серьезный урон теории и практике социалистических литератур. Получили распространение взгляды, авторы которых трактовали социалистический реализм как свод постулатов, заданных нормативов. Живая и гибкая эстетическая система, природе которой совершенно чужда застоесть, представлялась этими авторами как свод определенных канонов. Схематизм, невнимание к психологии человеческой личности — все это нашло свое выражение и в творчестве ряда писателей.

С середины 50-х годов началась бурная реакция на догматизм. Она несомненно имела свои основания, ибо догматизм сковывал развитие творческой мысли. Но в этой критике догматических взглядов не всегда была верной отправная позиция. Вместо того чтобы вести такую критику, исходя из ленинского принципа партийности литературы, дающего возможность отбросить догматические наслаждения и показать подлинную широту социалистического реализма как принципиально новой эстетической системы, литературоведы и критики некоторых стран утратили критерии классовости, партийности. Характеристика догматизма огульно переносилась на понятие социалистического реализма. Грубая недиалектичность подхода к истории общественных явлений привела к неправомерному зачеркиванию всего предшествующего периода социалисти-

ческих литератур. Утрата указанных критериев стала почвой для оживления субъективистско-формалистских и иных взглядов. Эта ситуация была, например, использована в Чехословакии антисоциалистическими элементами.

Современные чехословацкие критики и литературоведы вдумчиво анализируют недавнее прошлое с позиций марксистских эстетических критериев и принципов, проверенных и подтвержденных всей национальной историей социалистического искусства Чехословакии. Как пишет И. Гаек, речь идет о понятиях и критериях, служащих определению «реальных художественных ценностей», созданных по меньшей мере за последние 50 лет развития чехословацкого прогрессивного искусства; об обновлении критериев, связанных с основным историческим направлением развития нашего общества за последнюю четверть века, критериев, которые вырастают из революционных традиций нашего искусства 20-х и 30-х годов»⁴.

Перед литературоведами и критиками социалистических стран все острее выдвигалась задача более углубленной разработки эстетической сущности социалистического реализма. Стало до конца ясным, что догматизм чужд новому творческому методу, ибо его каноны заковывают в кандалы живой литературный процесс. Вместе с тем позиция субъективистско-ревизионистской трактовки социалистического реализма (как «реализма без берегов») вела, в сущности, к разрушению его идейных и гуманистических основ. Жизнь отвергла обе крайности. Но наивно представлять себе, что решение вопроса возможно на каком-то среднем пути, механически уравновешивающем эти крайности.

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

К таким выводам мы идем не гладким путем. Ведутся

дискуссии, иногда весьма острые. Но можно сказать, что сегодня выводы эти — вполне определившаяся тенденция в литературоведении и критике большинства социалистических стран. Они получают все более убедительное свое обоснование в новейших исследованиях многих ученых Советского Союза. В том же направлении работают многие видные литературоведы и теоретики искусства в других социалистических странах.

В Болгарии это ясно выражено, например, в статьях и книгах П. Зарева, В. Колевского, П. Данчева, Т. Жечева, А. Лилова и других. В течение 1974 г. на страницах журнала «Пламак» проводился творческий обмен мнениями по современным проблемам социалистического реализма. И характерно, что все участники этого диалога, резко выступая, с одной стороны, против догматических взглядов, с другой — против субъективистско-формалистских и иных тенденций, убежденно говорят о реальной широте эстетической платформы нового художественного метода. Специально касаясь концепции исторически открытой системы правдивого изображения жизни, А. Лилов, например, пишет, что «эта концепция позволяет глубоко и полно раскрыть качественную определенность и специфику, богатство и ценность, преимущества и возможности социалистического реализма в том виде, в каком они реально сложились и существуют в конкретном историческом процессе, и вместе с тем увидеть, осознать его открытость будущему развитию и совершенствованию»⁵.

О социалистическом реализме, как о динамической системе, гибкой и многообразной по способам изображения мира, интересно пишут венгерские ученые, например Б. Кёпци. Сходные мысли развиты и в работах немецких эстетиков и литературоведов Г. Коха, В. Миттенцвайя, В. Нойберта, Э. Симонса, Х. Плавиуса и других. Несомненно велико в этой связи общеметодологическое значение изданной в Берлине книги «К теории социалистического реализма» (1974).

Пережив годы кризиса (1968—1969), чехословацкие литературоведы довольно интенсивно обсуждают теперь проблемы развития социалистического искусства, и их обсуждения идут в основном в одном направлении с нами. «Мы обрели общий язык со странами социализма», — сказал об этом новом периоде словацкий литературовед С. Шматлак на конференции в Банской Бистрице (1974), где участвовала и советская делегация. Дело не только в том, что эстетики и литературоведы Чехословакии верну-

лись к термину и понятию «социалистический реализм» (что само по себе немаловажно), но и в активном освещении проблем нового творческого метода, в отстаивании его принципов, система которых совершенно определена и вместе с тем необычайно широка, ибо сами эти принципы обусловлены объективной широтой платформы социалистического гуманизма. Кроме С. Шматлака, над этими проблемами плодотворно работают также Д. Дюришин, М. Заградка и другие.

Интересно отметить, что и в других социалистических странах дискуссии о перспективах развития современных литератур, ведущиеся иногда в сложной атмосфере противоборства различных тенденций, неизбежно приводят крупных художников, критиков и литературоведов к утверждению принципов реализма, и, разумеется, реализма нового типа. Характерны, например, выводы ряда литераторов Румынии. Известный драматург П. Эверак пишет: «Наша литературная концепция строится на основах социалистического реализма, т. е. реализма, созвучного самым новым явлениям сложного и специфического развития нашего общества. Это реализм, полностью соответствующий тому месту, которое занимает в нынешнем мире социализм — как решающий фактор нашей эпохи со всеми вытекающими отсюда последствиями во всех областях (психология, нравственность, социальные проблемы и т. д.)... Социалистический реализм — это не раз и навсегда завоеванная ценостная вершина, это постоянный методологический призыв сделать литературу как можно более целеустремленной, созвучной сегодняшнему миру»⁶.

Исключительно важно подчеркнуть, как диалектически гибко развивается литературоведческая мысль: возрастает число работ, в которых нет бездумного, огульного отрицания литературы 40—50-х годов, проводится грань между общей верной концепцией и догматическими ошибками, которые ее искали. Связывая перспективу развития художественной литературы в нашем столетии с великим опытом социализма, Б. Кёпепи пишет: «...если взглянуть на четверть века назад, то можно сказать, что развитие венгерской литературы подтверждает ту истину, согласно которой показателем современного в искусстве второй половины XX в. является следование методу социалистического реализма. Разумеется, социалистический реализм должен пониматься как такая историческая категория,

которая изменяется и развивается вместе с ходом строительства социализма...

Есть люди, которые, основываясь прежде всего на порочном опыте догматизма, утверждают, что социалистический реализм был навязан писателям и художникам политикой. Такая точка зрения выдает полное непонимание истории искусства и особенностей художественного процесса. Литературно-художественные направления не могут возникнуть на пустом месте, без каких-то произведений, из которых эти направления исходят»⁷.

Характеристика процесса в его исторической перспективе, всестороннее освещение широчайших возможностей гуманистической концепции социалистической литературы, борьба за ее очищение от различного рода искажений — такова направленность многих работ болгарских, венгерских, немецких, словацких и чешских критиков и литературоведов.

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

Критика не всегда поспевает за движением литературы. Как известно, в отдельных странах (Польша, Югославия) есть немало критиков и литературоведов, которые предпочитают или вообще не говорить о социалистическом реализме, или отрицательно относятся к нему. Иногда это результат прямого неприятия эстетических принципов нового творческого метода в силу иной убежденности, связанной с субъективистско-модернистскими взглядами, иногда же — результат недоразумений, объясняющихся тем, что в недавнем прошлом были распространены догматические трактовки социалистического реализма, в которых ряд критиков не может по-настоящему разобраться. Я употребляю слово «недоразумения» условно: речь идет о поразительном алогизме, о неправомерном накладывании заведомо вульгаризаторских догматических толкований социалистического реализма на его сущность вместо очищения его от несвойственных ему чужеродных наслаждений. Но важно подчеркнуть, что объективная логика современного литературного процесса и в этих странах выделяет в нем явления, типологически близкие литератур-

ному процессу других социалистических стран. Крупные польские и югославские писатели идут дорогой реализма в изображении как исторического прошлого, так и социалистических отношений между людьми в условиях строительства нового общества. Именно в их творчестве в отличие от других, иногда противоположных им тенденций, утверждается подлинная перспектива литературного развития. Это глубоко сознается и самими художниками. Выше мы уже приводили замечательное высказывание М. Лалича о «социальном реализме». А вот что пишет известный писатель современной Польши С. Р. Добровольский: «Художественная литература для выполнения своей роли должна быть глубоко заангажированной современной ей жизнью. И добавим сразу — заангажированной на стороне социализма»⁸.

Вообще писатели, не дожидаясь выступлений критики, нередко активно участвуют в осмыслении миссии искусства в современном обществе. И не только своими публицистическими высказываниями (таких тоже много), не только объективной художественной логикой своих произведений, но и прямым созданием образов людей из среды творческой интеллигенции, утверждающих высокое назначение реализма. Один из основных персонажей романа венгерского писателя Й. Дарваша «Пьяный дождь» (1967) художник Геза Балла идет сложным путем в своих творческих поисках к искусству больших жизненных идеалов. Его последний неосуществленный замысел (после смерти художника остались эскизы) свидетельствует о стремлении к реалистическому изображению новой, социалистической действительности. Художник в романе болгарского писателя А. Гуляшки «Семь дней нашей жизни» (1964) ищет характерные черты своего современника и постепенно открывает их в облике человека, активно участвующего в социалистических преобразованиях, в деятельности, озаренной высокими идеалами гуманизма. Проблемы искусства возникают и в произведениях современных писателей ГДР. Их ставят, например, Эрвин Штриттматтер в книге рассказов «Синий соловей, или Так это начинается...» (1972), Криста Вольф в эссе «О чтении и художественном творчестве» (1972), Гюнтер де Брайн в романе «Присуждение премии» (1972). И всюду подчеркивается ответственность художника перед своим народом, необходимость следовать реальному ходу истории, верность социалистическим идеалам. Развернуто и четко принципы реалистического искусства отстаивает А. Зегерс. Извест-

ны ее многочисленные высказывания, в которых писательница, оберегая идеиную чистоту метода социалистического реализма, резко выступает против узкого его толкования, говорит о его широчайших эстетических возможностях. Зегерс часто подчеркивает действительно-воспитательную функцию искусства. Вспомним в этой связи те страницы романа «Доверие» (1968), где повествуется о писателе Герберте Мельцере и его книге, посвященной борьбе за республиканскую Испанию. Книга эта, словно действующее лицо, имеет свою жизнь в романе: ее с интересом читают, о ней говорят, делятся своими впечатлениями, она помогает глубже понять смысл революционной борьбы в прошлом и настоящем.

Остро и убежденно отстаивают принципы социалистического реализма чешские и словацкие писатели. Анализируя свой собственный творческий опыт, об общественном долге художника размышляют в своих книгах Й. Рыбак («Волшебный прутик») и А. Плавка («Влюбленный в жизнь»). Выступая на учредительном съезде чешских писателей, Ян Козак говорил: «Марксистско-ленинскую концепцию художественного творчества мы принимаем как свою концепцию. Социалистический реализм для нас есть способ, которым литература отзыается на находящуюся в постоянном развитии жизнь социалистического общества, обогащает его. При этом сам социалистический реализм с развитием жизни изменяется, обогащается и развивается»⁹.

Таким образом, концепция художественной культуры социализма характеризуется в настоящее время многими чехословацкими учеными и писателями как разомкнутая для всего прогрессивного, как исторически открытая система правдивого изображения жизни. В качестве дополнительного примера приведу еще совсем недавнее высказывание известного словацкого писателя П. Яроша. Он говорил: «Одним из важнейших достижений, по моему разумению, является трактовка социалистического реализма как нового типа художественного сознания, как принципиально новой эстетической системы, исторически открытой для всестороннего познания и правдивого изображения жизни; я высоко ценю тот факт, что и у нас есть теоретики социалистического реализма, решительно противостоящие взглядам, сторонники которых отрицательно относятся к широкому критерию художественной правдивости и пытаются так интерпретировать социалистический реализм, что неоправданно суживают его возможности»¹⁰.

Как уже отмечалось, литературная жизнь в социалистических странах течет отнюдь не идиллически мирно, в одном направлении. Есть здесь писатели и критики, придерживающиеся иных позиций. Но мы говорим не объективистски-летописно обо всем, а прежде всего об исторически ведущих тенденциях, несомненно, определяющих реальные перспективы художественного прогресса.

В современных литературах европейских социалистических стран происходят важные процессы, основной смысл которых состоит в стремлении художников к возможно более широкому утверждению гуманистических идей социализма. Скажем несколько слов о новейшей художественной прозе.

Важнейшая особенность лучших произведений — их историзм, основанный на понимании логики общественного развития. И именно это служит надежной основой для многообразного и правдивого раскрытия сложнейшей проблемы взаимоотношений человека и общества. В противоположность драме одиночества и безысходности, столь присущей современной буржуазной литературе Запада, личность в творчестве социалистических писателей находит свое место в коллективе. В этой гармонии личности и коллектива — источник моральной силы человека, ощущения им исторической перспективы. Творчество писателей отличается широтой тематического диапазона, оно охватывает наиболее значительные в истории наций и народов периоды — войну и оккупацию, сопротивление и социалистическое строительство. Но дело не только в тематической широте, а в глубине анализа общественных событий, противоречий и конфликтов.

Фашистская оккупация — одна из больших и постоянных тем польской литературы. И это понятно. Подвергшись нападению в сентябре 1939 г., Польша сразу и на длительный период стала объектом неслыханных злодеяний гитлеровцев. Погибло более шести миллионов человек — каждый пятый. На территории страны были созданы чудовищные фабрики смерти — Майданек и Освенцим. Период этот был для Польши национальной трагедией, и литература считает своим долгом художественно осмыслить его.

Еще в 1946 г. появились «Медальоны» З. Налковской, передающие с документальной достоверностью кошмар «эпохи печей». Писательница рассказывает о виденном (она участвовала в Главной комиссии по расследованию преступлений гитлеровцев). В произведении конкретные

факты не только названы и описаны, но и освещены личным отношением и оценкой. Исследуя то, с какой холодной методичностью совершились убийства, Налковская показывает античеловеческую природу фашизма. Эти мотивы представлены в польской литературе и сегодня. Вместе с тем писатели рисуют героическую борьбу против фашистских оккупантов (произведения Е. Путрамента, В. Жукровского и других).

Широкий размах антифашистской освободительной борьбы народов Югославии находит свое отражение в творчестве М. Краньца, М. Лалича, Б. Чопича и других художников. Героизм участников Словацкого восстания, запечатленный ранее в творчестве П. Илемницкого, В. Минача, Р. Яшика, продолжает привлекать внимание писателей Чехословакии (роман Я. Паппа «Люби время, которое придет», 1974; роман В. Швенковой «Кедровая роща», 1974, и другие).

Социалистические литературы идут к всестороннему изображению человека, к созданию самых различных типов героев, в которых запечатлена многомерность общественного бытия личности. И это несомненно одна из важнейших особенностей их развития.

Мы видим людей в разных сферах общественной жизни, у них по-разному складываются судьбы. Герой романа М. Лалича «Лелейская гора» Ладо Тайович проходит сложный, мучительный путь испытаний после поражения антифашистского восстания в Черногории. Ему ясен главный конфликт между народом и фашизмом. Но борьба была осложнена внутренними противоречиями, и герой иногда терял веру, впадал в сомнения. Все пережив, он остается в стане борцов за народное освобождение.

Становление характера мы наблюдаем в ряде произведений современной прозы (например, в романах И. Дарваша «Пьяный дождь», А. Зегерса «Решение» и многих других). Вместе с тем писатели создали яркие образы цельных, сформировавшихся характеров убежденных коммунистов (Спас Илков, Выкрил Воденичаров и другие в романе-эпопее Г. Караславова «Простые люди», Ульшнергер в романе А. Зегерса «Доверие», Иван Видрич в «Облаче» М. Лалича и т. д.).

Называя различные типы героев, мы, конечно, видим в то же время в каждом из них индивидуальное своеобразие, неповторимые черты, в которых отразились особенности и художественного видения, и проблематики, и системы выразительных средств того или иного художника.

Как раз различия подчеркивают значительность образов и важность их типологии, а, следовательно, и многомерности изображения человека.

В ряде романов и повестей переданы пафос строительства нового, суровая атмосфера классовой борьбы. Изображены различные представители реакции, их яростное сопротивление и историческая обреченность. Нарисованы картины подъема народных масс города и деревни в процессе социалистических преобразований.

Созданы замечательные образы людей труда в условиях новых производственных отношений. Роман А. Зегерса «Доверие» — это, в сущности, роман о трудовых людях на социалистическом производстве. Именно о людях, а не о производстве как таковом. В подобном замысле улавливается и антитеза пресловутому «производственному роману» и в то же время несогласие с теми, кто вообще уходит от изображения будничных, трудовых дел, ограничивая задачи искусства лишь областью «вечных» нравственных проблем. Люди в романе Зегерса связаны со своим заводским коллективом, со всем, что происходит на заводе. Интересы коллектива сливаются с интересами государства. И это определяет масштабность и глубину помыслов и переживаний героев.

Интересное явление в современных социалистических литературах — «деревенская проза». Термин, конечно, условный. И справедливо пишут критики, что на материале деревни решаются общечеловеческие проблемы. Но вряд ли надо абстрагироваться от самого этого «материала» — в нем заложена определенная, часто резко выраженная конкретно-историческая проблематика, связанная с социальным укладом деревни в прошлом и с новыми, социалистическими переменами. Пути движения крестьянства к социализму, иногда сложные, противоречивые, ломка собственнической психологии, формирование социалистического сознания — об этом рассказывает ряд писателей.

Жизни нового, кооперативного села посвящен роман чешского писателя Яна Козака «Святой Михал» (1971). Конфликт в романе — между бывшим председателем кооператива коммунистом Вилемом Губиком и новым председателем, также коммунистом, Михалом Янаком. Острота конфликта обусловлена тем, что в основе его — не только личные взаимоотношения, а столкновение различных методов руководства. У Губика — жестокая прямолинейность, отсутствие контакта с людьми. Другими

качествами руководителя обладает Михал — его отличают и дальновидность, и гибкость, и внимание к каждому человеку. Под его руководством кооператив расцвел, люди довольны. И поскольку Вилем Губик искренне предан социалистическим идеалам, хотя он и оказался неспособным к их реализации, возникший конфликт разрешается средствами комизма — здоровым смехом над несостоятельностью претензий. Роман написан в мажорных тонах. Перед нами — социалистическая деревня с ее замечательными перспективами.

В Болгарии хорошо известны юмористические рассказы И. Радичкова. Герои писателя — крестьяне с их укоренившимися старыми привычками, которые по-разному, иногда причудливо проявляются в современных условиях. Основу рассказов обычно составляет удивительно меткое раскрытие жизненных противоречий между старым и новым в психологии современного человека. Смех писателя — это, по словам одного из критиков, «карнавальный смех села, которое расстается со своим прошлым»¹¹. В рассказах существуют гротескная деформация и глубокий лиризм. Радичков смеется, но и грустит, когда ошибочные методы в осуществлении технического прогресса приводят к забвению морально-этических ценностей народа, разрушают естественные связи человека с природой.

О крестьянстве в условиях социализма пишут многие писатели. Значительные завоевания в этой области имеет современная художественная проза Польши. Очень характерна проблематика романа Ю. Кавальца «Переплыешь реку» (1973). Автор ярко и волнующе повествует о людях деревни, о перековке их сознания и морали на большой социалистической стройке, об их постепенном освобождении от частнособственнической психологии и формировании чувств колLECTIVизма. Все это, конечно, вызывает ассоциации, например, с романом А. Малышкина «Люди из захолустья». В свое время советская литература, как известно, создала немало произведений на эту тему. Такая тематическая близость объясняется сходством исторического пути развития народов, общностью логики самой жизни, переданной, однако, в лучших произведениях самобытно и индивидуально неповторимо.

Важнейшей особенностью современного литературного процесса в социалистических странах является стремление к углубленному раскрытию внутреннего мира человека, его духовно-нравственного облика. Эта линия, характерная и для современной советской прозы, ясно выражена

в 60—70-х годах; она продолжается и сегодня, приобретая все новые и новые черты и нюансы. Мы ясно видим в творчестве наиболее значительных писателей расширение сферы нравственно-этической проблематики: остро осознается узость замысла тех произведений, которые замкнуты только на изображении быта, интимных переживаний; нравственная проблематика несет в себе философско-общественное наполнение, передает напряженность поисков смысла жизни, места человека в борьбе за социальный и духовный прогресс.

В центре многих повестей и романов — раздумья личности в потоке событий. Притом охватываются огромные периоды: Таков посмертно изданный роман М. Домбровской «Приключения мыслящего человека» (1970). Герой дилогии Е. Брошкевича «Десять заповедей» проходит путь от первой мировой войны до Народной Польши, утверждая историческую правду о социалистической революции. Болгарский писатель И. Петров назвал свою повесть «Прежде, чем я родился, и после этого». Роман венгерского писателя И. Дарваша «Пьяный дождь» представляет собой во многом своеобразную автобиографию прошедшего большой путь интеллигента. Показателен также и роман Г. Канта «Остановка в пути» (1978), в центре которого — анализирующая свой жизненный опыт личность. Герою трудно дается каждый его шаг, он идет к постижению революционной правды через преодоление тяжелого груза заблуждений.

Авторы концентрируют внимание на острых ситуациях, требующих от героя выбора позиций, принятия решений, и это придает отмеченным романам проблемную направленность. Литература подчеркнуто выдвигает значение «человеческого документа». Личные испытания создают атмосферу психологической убедительности. Герои произведений на основе собственного опыта, в результате глубоких, порою драматических переживаний приходят к утверждению высоких идеалов социализма.

Мы говорим здесь о характерной общей черте — о способе раскрытия сущности исторического процесса в исповедальной форме, через личные восприятия героя-рассказчика (повествование часто ведется от первого лица). Но каждое произведение, разумеется, особенное и по материалу, проблематике, и по изобразительным средствам. Отметим, например, что в одном случае изложение воспроизводит хронологическую последовательность событий, в другом, как, например, в романе И. Дарваша «Пьяный

дождь», сюжет развивается в разных временных плоскостях: сопоставление прошлого и настоящего героев передано быстрыми переходами, напоминающими кинематографическую смену кадров.

В силу указанной проблемной направленности произведений их структура весьма подвижна, в них нередко отсутствует плавная фабула, пересекаются различные жанровые линии. Повествование в романе румынского писателя А. Ивасюка «Птицы» (1970) ведется поначалу как рассказ героя о себе. Затем автор вводит новых героев, в результате чего роман-монолог перерастает в широкое, эпическое полотно. Распространены в современной художественной прозе малые жанры — рассказ, эссе, повесть, роман небольшого объема («микророман», как говорят польские критики). Отдельные рассказы могут быть связаны между собой единством героев и проблематики (в Болгарии пишут о «цикле рассказов» как о жанровой разновидности).

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

Постоянное, пожалуй, необычайное расширение диапазона художественного многообразия — характерная природа времени. И объясняется оно особенностями современного этапа развития нашего общества как строящегося общества реального гуманизма: задачами дальнейшего подъема культуры, возрастанием ее роли в жизни людей, высоким духовным уровнем современного человека с его неутолимой жаждой и реальными возможностями позна-

ния мира и, разумеется, осознанием художниками своего места в этом великом процессе созидания нового.

Писатели стремятся исследовать самые различные стороны жизни, ставят различные проблемы, непрерывно обогащая и бесконечно разнообразя систему выразительных средств. Они стремятся правдиво и ярко показать нашего современника — строителя развитого социалистического общества, человека труда, активной жизненной позиции. Задача эта — одна из важнейших. Нередко ее решение связано с проблемами научно-технической революции (например, в романах П. Вежинова «Ночью на белых конях», 1975; Д. Фучеджиева «Река», 1974 и «Зеленая трава пустыни», 1978). Такой аспект способствует широкой постановке вопросов о гуманистических принципах социализма.

Вообще высокие, всевозрастающие требования современного этапа гуманизма нашего общества, когда, как это отразилось, например, в «деревенской прозе», важны не только голые результаты дела, но и его внутренние нравственные стимулы, формы и средства его выполнения, — становится всеобъемлющим пафосом социалистических литератур. Они утверждают творческое начало в человеке, его духовную и нравственную красоту и силу, и потому несут в себе общечеловеческие идеи.

Процессы в литературах, о которых выше шла речь, типологически сходны с процессами, происходящими в советской литературе. И это понятно: все эти литературы, включая, разумеется, и близкие им революционные литературы ряда других стран, образуют, в сущности, мировую социалистическую литературу, представляющую собой определенную систему, единство общефилософских и общегуманистических принципов которой сочетается с широчайшими возможностями самых различных способов образного претворения мира. Другими словами, общность проявляется через ярко выраженную национальную специфику, многообразие творческих индивидуальностей, форм, стилей.

Именно из этого мы исходим в изучении опыта указанных литератур, на этом основано сотрудничество ученых разных социалистических стран. Мы выполняем совместные работы по различным темам и проблемам, представляющим взаимный интерес и имеющим объективно важное значение. Нас объединяют единые методологические принципы и отличают индивидуальные подходы к объектам исследований, конкретный анализ фактов и явлений. Здесь каждый ученый «самовыражает» себя — имеет свое лицо.

Возникает взаимодополнение: различные исследования способствуют многостороннему освещению определенных литературных процессов, и это нередко ведет к принципиально важным выводам.

Общая задача видится в том, чтобы, не уходя от сложностей и противоречий, глубоко исследовать и обобщать богатый опыт социалистических литератур, вообще социалистического искусства, занимающего, несомненно, авангардное место в мировом художественном прогрессе современной эпохи.

- ¹ Neumann S. K. Umění a politika. Praha, 1943, s. 114.
² Политика, 1973, 25 марта, с. 19.
³ Вопросы литературы, 1975, № 4, с. 182.
⁴ Hájek I. Konfrontace. Praha, 1972, s. 194.
⁵ Лилов А. Природа художественного творчества. М., 1981, с. 357.
⁶ Everac P. Rivala de a fi modern.—Contemporanul, 1973, N 48, р. 1.
⁷ Кёпци Б. Современность социалистического реализма.—В кн. Литература в изменяющемся мире. М., 1975, с. 68—69.
⁸ Tygodnik demokratyczny, 1964, N 43.
⁹ Иностранный литература, 1972, № 9, с. 203.
¹⁰ Romboid, 1981, N 3, s. 10.
¹¹ Кюмджиев К. Критика и литература в живот. София, 1977, с. 78.

Т. Жечев

ОТ РЕГИОНАЛЬНОГО
К НАЦИОНАЛЬНОМУ
И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОМУ
В РАЗВИТИИ ЛИТЕРАТУРЫ
(на материале болгарской литературы)



В начале 60-х годов в Болгарии развернулась широкая дискуссия по проблемам регионального и национального, о соотношении в литературе локального и общечеловеческого. Такие понятия, как «областная» литература (болг. «котловинна»), «дух места», «гений места» * долго оставались предметом споров и обсуждений, не сходили со страниц газет и журналов. Полемика была бурной, и сейчас можно утверждать, что она имела большое конкретно-исто-

* От латинского *genius loci* (дух — хранитель места). — Здесь и далее прим. переводчика.

рическое значение и внесла свой вклад в решение узловых вопросов развития современной болгарской литературы.

Речь шла о том, что в условиях неизбежного и могучего наступления научно-технической революции и сопутствующей ей урбанизации — массовой миграции населения из сел в города, стандартизации и механизации, грозящих человеку обезличиванием и утратой местного и национального колорита, воздействия на человека и человеческую психику огромного количества новой информации и т. д.— искусство подвергается реальной опасности окунуться в нездоровую и неплодотворную модернистскую атмосферу. Герой рискует превратиться в некую абстрактную личность неизвестного рода и племени, не связанную с семейными преданиями, историей, родным языком, местом, где он родился, с особенностями своего региона, национальной принадлежности, с историческим опытом своего народа. Короче говоря, в человека, внезапно ставшего представителем человечества, не знающего ни своего рода, ни своей родины. А ведь каждая национальная литература — это летопись национальной жизни, а писатели — самые верные носители родовой и национальной памяти. Поспешное движение к всечеловеческому и общечеловеческому существованию, не обремененному национальной памятью, равнозначно предательству по отношению к нашим дедам, отцам и матерям, ко всем мертвым и живым членам нашего рода, потому что для нас нет ничего более величественного и благородного, чем сыновний долг, наши дела и творения, воскрешающие то доброе, что нас породило и дает нам силы жить и работать в этом сложном мире.

С другой стороны, болгары сравнительно молодой народ, который был принужден развиваться ускоренно, поскольку его развитие тормозилось рядом исторических факторов. Он вообще склонен к заимствованиям, подчас неоправданным, не всегда достаточно ценит то, что имеет сам, дистанция между поколениями у болгар всегда болезненно велика, а нить преемственности слишком тонка. Этот народ часто заимствовал готовые решения своих проблем от других, как будто кто-то и где-то уже решил эти проблемы, а ему достаточно только суметь этим воспользоваться. Подобная неуверенность в собственных возможностях может иметь известное оправдание в области техники и точных наук, но не в области культуры. В упомянутой выше дискуссии я сослался на Иво Андрича, и это вызвало у некоторых раздражение, но я и сейчас считаю, что речь шла именно о таком отношении к региональному материа-

лу, к Травницкой и Вышеградской истории, которое появляется, по словам Константина Кавафиса, «после накопления значительных знаний и опыта», когда приходит понимание того, «что Итаки означают» *.

Эта опасность нивелирующих и обезличивающих сил современности, грозящая искусству оскудением так же, как грозит оскудением нашей планете массовая вырубка лесов, эта опасность определила и те акценты, которые в дискуссии были поставлены главным образом на понятиях «области», «региона», «рода» и национальной традиции, что некоторыми было истолковано как некое новое славянофильство, защита закоснелой и ретроградной самобытности, выступление против новаторства и т. д.

Теперь же я понимаю — надо было еще в то время более ясно и определенно подчеркнуть, что речь идет только об исходной точке искусства, о том, где следует искать выход к национально значимому и общечеловеческому, но также и о глубоком понимании классового характера эволюции литературы и о том, что литература зрелого социалистического общества имеет и будет иметь всегда много возможностей избежать грозящей нам нивелирующей искусством опасности. Теперь в более спокойной и устоявшейся обстановке, располагая большим опытом и литературным материалом, мы можем рассматривать те же вопросы, учитывая всю сложность и запутанность проблемы, увереннее искать именно выход к новым и значительным обобщениям и достижениям национальной социалистической литературы.

Более того — история и современное состояние болгарской литературы дают нам классические примеры не какой-то самоудовлетворяющейся, замкнутой в себе региональности, а региональности, открытой национальным и общечеловеческим проблемам, именно она питает своими соками почву для достижения общенационального и общечеловеческого. По-видимому, судьба любой истины зависит во многом от способов ее выражения, от того, на чем ставится акцент. Я уже объяснил, почему в свое время акцент был поставлен на самих понятиях «области», «региона», — поскольку я видел главную опасность для всего современного искусства в лишении его почвы и соков родной земли. И это был вопрос не техники, не писательского мастерства, а вопрос положения литературы в современном мире, продолжения ею определенных традиций, ее

* Страна из стихотворения К. Кавафиса «Итаки».

кровной связи с судьбой и историей народа, её сохранений как памяти народа об историческом и нравственном прошлом.

Но никогда и нигде речь не шла об ограничении литературы рамками определенного региона, ни по ее воздействию, ни по значению, проблематике, форме и содержанию. Наоборот, везде и решительно во всем подразумевалось, что речь идет о том, какова та почва, на которой литература вырастает до общенационального и общечеловеческого значения. Так, если использовать пример из мира природы, высота дерева, его крона целиком зависят от его корневой системы. Эту условную параллель можно и продолжить — чем хуже почва, на которой растет дерево, тем глубже оно должно укорениться в землю, чтобы дать возможность развиваться пышной кроне. Но оставим эту элементарную символику в стороне.

История болгарской литературы предоставляет выразительные примеры такого погружения в региональное, локальное по отношению к языку, типам, проблематике, когда именно в силу этого погружения она приобретает общенациональное значение и смысл. А преодоление регионального на основе погружения в национальное является в зародыше и путем к общечеловеческому. По сути, отношение между национальным и общечеловеческим существует в низшей форме в соотношении региональное — национальное, причем пути перехода одного в другое принципиально не различаются, как бы во втором случае они ни были сложны и ни требовали больших творческих усилий.

Чем глубже мы погружаемся в историю Болгарии, тем обособленнее в географическом, этнографическом, языковом отношении предстают отдельные ее регионы — Мизия, Фракия, Македония, Шопский край. И все это в границах маленькой страны с давно сложившимися общенациональными чертами, объединяющими эти регионы, с едиными в своей основе языком, историей, обычаями, вероисповеданием, судьбой. Здесь я оставлю в стороне в общем-то очевидное обособление внутри самих этих регионов — Родопская область, Добруджа, Делиorman, Странджанская область, северо-западная Болгария и т. д. Я и теперь продолжаю считать, что написание своеобразной «географической истории» болгарской литературы было бы очень интересно и поучительно. Мы бы увидели, чем те или иные писатели обязаны своему родному месту, своему региону, его преданиям, языку, фольклору и образу мыш-

ления, непосредственно народному началу, хотя и только в качестве основы для творчества.

Мы бы увидели и нечто гораздо более важное и интересное — как, несмотря на эти региональные различия, именно писатели, которые полнее всего воплощают, сублимируют особенности данных сел, городов, регионов и областей, именно они наиболее ярко и неповторимо выражают болгарский национальный дух и характер вообще, создают впечатляющие образы и достигают глубочайших обобщений, имеющих значение для всей нации. Любен Каравелов, который по праву принадлежит трем национальным литературам*, — копривштенац до мозга костей. Все сладостные краски, типы, характеры, язык его прозы — из старой Копрившицы. А попробуйте себе представить Ивана Вазова без Сопота! Этот могучий дуб, Вазов наиболее полно воплотил болгарский национальный характер, стремления своего народа, весь болгарский космос. Он и сейчас является наиболее популярным болгарским писателем в других странах, олицетворением всего болгарского. Все свои проблемы и характеры он извлек из родного ему региона, художественное освоение которого и привело его к пониманию общенациональной истории и общенациональной судьбы.

Было время, когда у нас могли бы оформиться две литературные группы: сначала в журнале «Развигор», а позже в «Литературен глас». Они делились бы по принципу «за» или «против» Элина Пелина и Йовкова. Это давно отшумевшие события — сегодня оба писателя занимают достойное место в болгарской классической литературе, между прочим, и потому что оба они с огромной творческой силой проникли в две такие различные области Болгарии и на этой основе достигли общенационального и общечеловеческого содержания. А есть ли что-либо более различное, чем Шопский край и Добруджа! Лукавая насмешка и воплощенная серьезность и углубленность в себя, разнообразие и жизнерадостная пестрота гор и меланхолия, белые миражи равнин! При этом Элин Пелин сам был шоп, даже «обер-шоп», как его называли, а Йовков пришел в Добруджу со стороны, словно для того, чтобы продолжить знаменитую котленскую и жеравненскую традиции ** и заселить Добруджу своими поэтически-

* Л. Каравелов писал свои произведения на болгарском, русском и сербскохорватском языках.

** Котел (город), Жеравна (село в южной Болгарии) известны своими возрожденческими традициями. В Жеравне родился Йовков

ми видениями. Примеры можно множить, не в них дело, да и мы люди искушенные и знаем, что в жизненно полно-кровной и богатой литературе всегда найдутся подходящие примеры для подтверждения любой теории.

Мне хочется обратить внимание на одну очень значительную тенденцию в процессе формирования национальной литературы на основе сублимации региональных черт. Ее единство, однородность, жизненность создаются и закрепляются на базе внутреннего богатства и разнообразия, а также за счет включения всех потенциальных сил общности, имеющихся в ее областях и регионах. Любое другое объединение без этого внутреннего разнообразия вело бы к стереотипу, обезличиванию, унификации, бегству от полноты и богатства жизни, что для вечнозеленого древа искусства равносильно смерти. При этом формирование национального облика наиболее интенсивно происходит именно в то время, когда и процессы внутренней интеграции между областями и регионами протекают чрезвычайно бурно, когда общее между ними все более доминирует в политической и духовной жизни народа, когда феодальная обособленность и разорванность сменяются формированием общенациональной жизни и языка, когда все более развиваются всеобщие связи экономического и коммуникативного характера, и, наконец, когда возникает почва даже для известных проявлений космополитизма. В данном случае важно подчеркнуть, что на общенациональный праздничный пир области, регионы, и т. д. приходят не с остатками от своей трапезы, а с богатыми яствами, во всей роскоши праздничной одежды, что свидетельствует о яркой индивидуальности, но и о готовности к общению — с мудростью и опытом всей своей истории, чувством собственного достоинства и добрым словом, которое способно найти ключ к любому сердцу.

В современной литературе все эти пути к национальному и общечеловеческому значению модифицируются — есть повторение старого в новых формах, есть и совсем новые трансформации содержания и формы. Близость прозы Димитра Талева к вазовской традиции является следствием близости в понимании ими возможностей достижения общенационального звучания произведений. Талев проникает в глубину проблем обособленного региона — в его судьбу, в национальную трагедию, страдания и боль от разобщенности, стремление к объединению и беспощадное осознание им своей обособленности, уготовленной ему страшным и расчетливым миропорядком.

Писатель с новой и почти вазовской силой поднял проблему участия человека и региона до общенационального, межнационального и общечеловеческого значения.

С другого рода погружением в локальное мы встречаемся в «Диких рассказах» Николая Хайтова о Родопской области. Прежде всего бросается в глаза то, что в данном случае перед нами регион в регионе, т. е. сравнительно небольшая область страны, резко обособленная в силу ряда моментов своей истории, отличающаяся языковыми особенностями, фольклорной традицией, колоритом красок и звуков в целостной нашей народной культуре, спецификой мышления и житейской мудрости т. д. И еще очень важно отметить — слишком поздний и во многих отношениях трудный Ренессанс этой области, ее пробуждение к интенсивному общению и грандиозным общественным переменам, наступившим лишь в условиях социалистической Болгарии.

У Хайтова есть рассказ, который в русском переводе называется «Когда мир сбылся с панталыку»*. В нем он сквозь призму родопского космоса показал момент мучительного пробуждения человека от пребывания в родовом коллективном лоне и приобщения его к современному образу жизни, новому и во многом непонятному патриархальному родопчанину. А средства приспособления к современному миру у героев Хайтова — старые, их опыт целиком почерпнут из другой жизни и содержит другие моральные максимы, привлеченные ими, в сущности, в момент переоценки всех прежних ценностей, когда эти герои подводят черту под сегодняшней своей жизнью и делают горькие выводы о том, что сколько стоит и почему. Свообразие рассказов Хайтова во многом проистекает из резко обособленного и чрезвычайно локализованного мира его героев. В них используется прежде всего арсенал фольклора и народной мудрости, так как герои (все рассказы написаны в «я»-форме), даже живя в наши дни, говорят на языке только прошлых времен.

Другими словами, здесь встает вопрос именно о «переводе» регионального материала и опыта на универсальный язык искусства и морали. Внимательный взгляд на поэтику упомянутого рассказа откроет нам суть интересующей нас в теоретическом плане темы регионального, национального и общечеловеческого. Абсолютно каждый элемент в рассказе отводит нас в Родопы — история героя, воплощен-

* Болг. «Когато светът си събуваше потурите».

ная в сюжете, «папуци»* как элемент региональной этнографии, нюансы языка. Но на этой основе сюжет начинает свое медленное и уверенное движение, затем делает резкий и обоснованный поворот к современности, к модернизации региона, к его возрождению, пробуждению к жизни в современном мире, ориентировке среди его ценностей. Так происходит постижение современной национальной проблематики, касающейся последствий стандартизации и отчуждения индустриального труда, а затем делается последний шаг — к вечной общечеловеческой проблеме красоты и ее судьбы в современном мире. В данном случае это предопределяет и особенности формы рассказа — он уже представляет собой не только сюжетное произведение, но одновременно и эссе, размышление об опыте, о теме; напряжение в нем достигается не за счет сюжетной остроты, а вследствие заострения моральной проблематики: как человек, обладающий таким опытом и такой нравственностью, воспринимает случившееся, как его истолковывает и переводит на свой язык, используя те понятия, которые может ему дать его столь поздно возрождающийся мир.

Мои рассуждения носят в основном общетеоретический характер, и если я привожу некоторые примеры, то совсем не для того, чтобы подчеркнуть значение того или иного писателя, той или иной книги, а для того, чтобы определить некоторые существенные черты литературного процесса. Наряду со многим другим представляет интерес и попытка Георгия Мишева собрать всех своих героев, весь мир на берегах реки Осым и даже в одном селе — Югла — или сосредоточение всей гротескной, абсурдной мифологии Йордана Радичкова на северо-западе Болгарии — в селе Черказки. В данном случае интересно отметить то, что при весьма различном использовании регионального материала он привлекается широко и становится крепким фундаментом творчества, он глубоко автобиографичен, пережит и осмыслен, на нем зиждется (в одних произведениях более успешно, в других — менее) целая вселенная, многозначная символика общечеловеческих проблем, рожденных в условиях миграции и модернизации жизни вообще, вся современная «суматоха» (образ, встречающийся у Радичкова) в быту, нравах, морали, языке и т. д.

Может быть, это непреодолимое центростремительное

* Уст. название мягкой кожаной обуви.

движение литературы и искусства диктуется их характером вообще, потому что они являются собой единственную и неповторимую область человеческого духа и познания, где общее не может существовать без единичного, точнее, общее существует только через единичное — яркий человеческий образ или тип,— где единичное с такой наглядностью воплощает общечеловеческие и даже трансцендентальные проблемы. При этом именно центростремительное движение литературы, поиск ею какой-то общей небольшой, но до предела насыщенной опоры ведет к невиданным глубинам, к решительным качественным достижениям. По сложным законам диалектики, чем более внутренне сосредоточен, самоуглубленно «замкнут» мир. в таком произведении, чем выше вершина, на которой в нем располагается вселенная, тем более необъятные дали открываются оттуда, тем больший национальный и общечеловеческий интерес оно представляет. Иначе говоря, чем глубже и основательнее в нем перепаханы и преодолены региональные и национальные границы, но одновременно и чем больше почертнуто из атмосферы региона, тем больше мы можем надеяться на его жизнь в системе общечеловеческих ценностей.-

С другой стороны, именно глубокое проникновение литературы и искусства в атмосферу региона мешает иногда сразу постичь значение таких произведений. Мы являемся, например, свидетелями того, как с каждым годом мир все яснее постигает универсальное значение такого «регионального» писателя американского Юга, как У. Фолкнер, его глубокую и сложную символику. Фолкнера, разумеется, читать трудно. Когда его спросили, почему его фраза и композиция его произведений так усложнены, он со свойственной ему основательностью и серьезностью ответил: «Потому что я хочу поместить всю историю человеческого сердца на кончике пера». Достоен внимания тот факт, что не случайно именно в современной, все более стандартизирующейся Америке, ставшей примером, первообразом для многих буржуазных стран, появляется этот глубокий и серьезный «провинциал», этот «регионалист», который на базе сугубо региональной проблематики американского Юга достиг невыразимых глубин всечеловеческого, достиг силы и могущества современного реализма. При этом «региональность» Фолкнера имеет и специфический художественный смысл, она служит и композиционным, и сюжетным, и языковым принципом организации его сложных романов, а также связует их между собой.

Известно, что действие этих романов развивается в созданной воображением писателя мифической области Йокнапатофа с главным городом Джейфферсоном, со своими реками, селами, городками, аэродромами, дорогами, генеалогией нескольких семей героев и т. д. Говорят, что у писателя была собственноручно составленная карта этой области, а американский критик Джон Кирк издал путеводитель по области. Говорят также, что название области — местного происхождения, заимствовано из языка одного из индейских племен и означает «тихо течет вода по плоской равнине». И не без основания советский критик Петр Палиевский проводит параллели между Фолкнером и другим «региональным» писателем — Михаилом Шолоховым, который воссоздал эпос величайшего события нашего века, Великой Октябрьской социалистической революции, исследуя историю, пронесшуюся сквозь бури и вихри по берегам казацкого невозмутимого «тихого Дона». Я не могу устоять перед искушением процитировать здесь глубокие, рожденные в огне неповторимого душевного опыта слова Уильяма Фолкнера: «Написав „Солдатскую награду“, я увидел, что писательство — очень приятное занятие. Но позже я понял, что у каждой книги должна быть определенная тема, что такая тема должна быть у всего творчества художника. „Солдатскую награду“ и „Москитов“ я написал просто ради забавы. Начиная с „Сарториса“, я обнаружил, что моя собственная крошечная почтовая марка родной земли стоит того, чтобы писать о ней, что моей жизни не хватит, чтобы исчерпать эту тему, и что, сообщая действительному высокий переносный смысл, я получаю полную свободу развить все возможности моего таланта, каким бы он ни был. Это открыло мне золотую жилу других людей; я создал собственный космос... Я склонен рассматривать созданный мною мир как своего рода краеугольный камень вселенной: если его убрать, вселенная рухнет¹. По сути, речь здесь и шла именно о подобной «региональности», о подобном преодолении барьера региона — о преодолении путем масштабного, глубокого и выразительного воссоздания, которое постигает не только национальное, но и интернациональное.

Мое изложение не затрагивает многих существенных и важных сторон данной проблемы, многих явлений и фактов в нашей и зарубежной литературной жизни, которые имели бы место в более подробном исследовании. А еще меньше я касаюсь, точнее, почти вообще не касаюсь свя-

зей данной темы с такими кардинальными вопросами литературы, как ее классовая природа и определенность, не затрагиваю других многочисленных и важных путей, кроме регионального, к достижению общенационального и общечеловеческого в искусстве. Я предпочел подчеркнуть важность и значение одного традиционного и внешне старомодного пути, возможности которого не следует считать окончательно исчерпанными, и это достаточно подтверждает художественная практика. Естественно, на совсем другие мысли нас навел бы опыт таких художников, как, например, Христо Смирненский, до него — Алеко Константинов, Пейо Яворов, Пенcho Славейков, а из современных писателей — Богомил Райнов, Павел Вежинов, Орлин Василев, Христо Радевский, Светослав Минков и др., которые совершенно другими путями идут к общезначимой проблематике, языку, героям, и т. д., для которых «регион» в узком смысле слова не имеет такого большого значения.

Наша тема предполагает главным образом разработку вопроса об эмоциональной и первичной стороне художественного познания, о наиболее крепких и глубоких эмоциональных корнях литературы, которые находятся под реальной угрозой со стороны современной стандартизации жизни, а лишение их такой традиционной почвы, как «регион», родное место, родовые и семейные предания, история народа, национальный колорит, еще более усиливает обезличивание и опустошающее воздействие эмоционального суховея. Все это весьма наглядно проявляется в современной поэзии, нагляднее, чем в прозе, потому что поэзия больше живет чувствами.

Здесь мы подходим вплотную к вопросу, непосредственно связанному с нашей темой. Жизнь человеческого ума всегда более склонна к универсальному, общему, она легче преодолевает, хотя иногда и поверхностно, легкомысленно, региональные и национальные границы — они не являются для него трагическими или драматическими препятствиями. И наоборот, жизнь человеческих чувств всегда связана с чем-то осозаемым, определенным, она гораздо более обособлена и регламентирована традициями, семьей и родом, временем, конкретными лицами и событиями, отношением к родному месту и региону. Приведу один наглядный пример. Если мы мысленно попытаемся сжать до возможного предела необъятную любовь Христо Ботева к Болгарии, то мы откроем ее прообраз в его чув-

стве к Калоферу, к Ботё Петкову * и в самом узком и интимном кругу — к Иванке Ботевой, матери поэта.

О, мать родная, родина милая...**

К кому относятся эти слова? Чувство поэта — едино, не дифференцировано, мать и родина воспринимаются как одно целое, фраза приобретает не познавательный, а сакральный, священный смысл. Петко Славейков в стихотворении «Жестокосердие мое сломилось» начинает жалеть свою порабощенную родину, вспомнив о страданиях матери, а ведь известно, что он очень рано, совсем маленьким остался сиротой. Все это свидетельствует о том, что возрожденческое сознание не может себе представить родину иначе, чем связанной с матерью, и что связь эта для него обязательна. В этом и выражается полнота чувства любви к родине и, если хотите, принадлежности ко всему человечеству. Это всеобъемлющее чувство родины содержит в себе все те элементы, из которых состоит и золотая нерасторжимая цепь — мать, род, родное место, родина.

Пейо Яворову знакома боль от разрыва этой цепи. Чирпан *** для него уже не имеет такого значения, как Сопот или Калофер для Вазова и Ботева. А вот как он обращается к своей матери:

Напрасно, мама, ты боишься...
Разве я могу забыть
ту немилостивую,
которая мне дала жизнь? ****

В одной строфе любовь и проклятье одновременно! Раздвоение тотально, оно охватило все. Здесь нет не только ботевского олицетворения и идентификации матери и родины, здесь, даже и образ родной матери условен. У Яворова особенно ясно чувствуется, как ему становится тесно и душно в маленьком, теплом, интимном мире и как ему холодно — в большом.

Мысль моя заключается в следующем: охват всего регионального, а через него и национального мира в искусстве является одним из самых естественных, традицион-

* Калофер — город, где родился Христо Ботев. Ботё Петков — отец поэта.

** Страна из стихотворения Х. Ботева «Казнь Васила Левского» (пер. Л. Мартынова).

*** Чирпан — город, где родился П. Яворов.

**** Страна из стихотворения П. Яворова «Напрасно, мама...» (пер. подстрочный).

ных, живых и живущих путей к постижению общечеловеческих мотивов, к созданию художественных обобщений масштабного характера. Этого нельзя не признать, это подтверждается историей литературы, в частности болгарской, а также многими процессами и явлениями литературы на современном этапе. При этом существует два возможных пути к достижению цели. У таких художников, как Вазов, Шолохов, Фолкнер, региональный мир является непосредственной данностью, результатом эмоциональной полноты. Другие, как, например, Иво Андрич, Томас Манн, Пейо Яворов, достигают цели больше в результате своеобразного интеллектуального Магелланова путешествия, которое, если оно большое и настоящее, оканчивается там, откуда началось: параболическая мысль после предельно драматического усилия постичь вновь силу и значение простых, как молитва, человеческих чувств приводит писателя, наконец, к осознанию того, «что Итаки означают». Все это можно увидеть не только там, где прослежены пути естественной абсорбции и преодоления регионального, но и в такой мучительно экспериментальной прозе, как «Улисс» Джойса, в мрачном, интеллектуальном построении, в котором странствия человека предстают в декадентской интерпретации и пульсирует эмоциональный, первичный опыт, идущий от Дублина, от всей специфики ирландской истории. В области духа и культуры провинция и столица никогда не обозначаются так ясно и определенно, как в политической географии. В продолжении десятилетий духовной столицей России была не Москва или Петербург, а Ясная Поляна. В последние десятилетия прошлого века северные страны, ранее считавшиеся провинцией Европы, привлекли духовный взор всех европейских столиц и т. д. Но необходимо отметить и подчеркнуть, что это перемещение духовных центров, появление и закрепление новых, устремление всеобщего внимания на достижения в какой-либо области или стране никогда и нигде не были результатом подражания.

Не следует думать, что я склонен к каким-то метафизическим, антиисторическим утверждениям существования таких категорий, как региональное, национальное, общечеловеческое. Эти понятия и категории — диалектические и исторические, мы оперируем ими, вполне сознавая их историческую динамику, изменчивость, эволюцию. Нет никакого сомнения, что регионы, родные места и т. д. в патриархальной Болгарии были одни, при феодализме — другие, при капитализме — третья и совершенно качеств-

венно новыми они стали в социалистической Болгарии. Если всмотреться, то можно увидеть, что в разные исторические эпохи менялся даже их пейзаж, не говоря уже об их экономике, культуре, общественных отношениях, моральном облике, быте и нравах. И здесь еще раз необходимо подчеркнуть, что в данном случае мы имеем в виду именно историческую динамику регионов и страны в целом, их прогрессивное развитие. Именно в этих процессах, особенно в процессе их социалистического переустройства, отражаются, как солнце в капле воды, существенные стороны общественного движения вообще, национальных и общечеловеческих проблем. В этом смысле региональное, национальное, общечеловеческое существуют здесь в некоем снятом виде — достаточно иметь глаза, чтобы это увидеть, сердце, чтобы почувствовать, ум, чтобы глубоко и творчески осознать.

¹ Из интервью, взятого у Фолкнера в 1956 г. Джин Стайн. Цит. по кн.: Палиевский П. В. Пути реализма. Литература и теория. М., 1974, с. 157—158.

Б. Ничев

*ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОГО БОЛГАРСКОГО РОМАНА**



Нравственный мир героев в болгарском романе конца 40-х — первой половины 50-х годов был соткан из сложных и драматических противоречий, связанных именно с основным постулатом поэтики масштабного эпического романа, рожденного в разгар социалистической революции. Он утверждал непременную историческую и социальную детерминированность человеческой личности и ее судьбы. В 60-е годы в болгарском романе проявились более многообразные отношения между человеком и историей. Теперь центр переместился внутрь, во внутренний мир личности. Литература усваивала антропоцентрическую точку зрения.

* Глава из книги (сокращенный вариант): *Боян Ничев. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременна българска художествена проза*. София, 1978.

В ней, в том числе и в романе, меняется статут человеческой личности. И в этом состояло величайшее эстетическое новшество в результате этапных изменений в общественной жизни Болгарии.

Изменение статута личности в романе — это лишь обобщенное обозначение эстетических последствий общественного самосознания, самооценки и самокритики, которые стали порождением процесса демократизации и духовного обновления в Болгарии после Апрельского пленума ЦК БКП 1956 г. Духовное обновление не могло не сказаться и на поэтике романа. Поскольку эти изменения касались нового, неэпического статута личности и привели к результатам, далеким от сущности эпического романа, в критике как-то очень быстро и легко установилась практика квалифицировать их как явления деэпизаций прозы. В то же время, так как они были связаны с усилением роли авторского субъекта, с его выходом из тени эпической анонимности, данный процесс получил название и процесса лиризации прозы.

Перед болгарским романом тех лет возникли сложные проблемы романной поэтики, касающиеся его структуры, функций в нем образа автора, потребности новых решений проблем времени и пространства в повествовательном потоке и новых форм связи между ними. Европейский роман столкнулся со всеми этими проблемами раньше, но продолжал размышлять над ними и в эти годы. Болгарскому же роману, если он хотел существовать и обрести свое место в европейской литературе, нужно было найти свои собственные решения, сделать свои открытия. И он сделал их, причем там, где он мог исходить из традиций болгарской литературы.

Совсем недавно выкристаллизовавший свои эпические формы болгарский роман должен был начать поиски новых возможностей, новых подходов, вести эксперименты с новой повествовательной техникой. В своем стремлении к более синтетичному отражению жизни он действительно сделал ряд самобытных открытий. К их числу относится, например, такое оригинальное, порожденное собственной традицией явление, как циклизованная проза — цикл рассказов и новелл, ставший своеобразной формой современного открытого романа, а также современной стилистической трансформацией сказовой традиции.

Интересно выделить и существенные изменения в общей поэтике жанра, которые касались отношений романа с другими нарративными жанровыми формами, а также его

места в системе повествовательных жанров болгарской литературы тех лет. Роман напоминает большую и неспокойную реку — позволим себе эту тривиальную, но очень точную метафору. Он то спокойно течет в своем русле, придерживаясь требований жанра, то широко разливается, занимая чужие территории — мемуары, повесть, рассказ, новеллу, документалистику — и всегда унося с собой что-то от них. Или, как говорил французский историк литературы Альберес, роман — это чудовище, которое пожирает все встреченное им на своем пути, все, что не есть он сам. Но твердый «скелет», который определяет границы романа, очерчивает его жанровое русло и отличает его от всех прочих многочисленных жанровых форм, заставляет его оставаться верным самому себе, возвращает его к себе, — это и есть та «эпическая граница», тот минимум эпичности, за которым начинается мир неромана. Эта граница необходима, но каждое время вновь определяет ее для себя. В период же, о котором идет речь, эта граница становится весьма относительной и условной. Так, я (как мне кажется, не без оснований) причисляю к романам ряд книг, которые сами авторы скромно называли повестями («Дороги в никуда» Богомила Райнова, «Дикая утка между деревьями» Станислава Стратиева и др.). Вместе с тем роман этих лет вовлекал в свою орбиту мемуары, документ, эпистолярную литературу, включая их в художественное повествование или в первозданной, аутентической или стилизованной форме. Подчеркнутую склонность к их использованию проявил, например, Камен Калчев еще в своей полумемуарной книге «У истоков жизни», а позже в документальном романе о событиях 1923—1925 гг. Так родился и документальный политический роман Благи Димитровой «Страшный суд» и ее своеобразная эссеистская проза (романы «Путь к себе» и «Лавина»). Особое значение в те годы приобрело использование документа в мемуарной прозе, исторической романтике и беллетризированной биографии у таких писателей, как Антон Дончев и Вера Мутафчиева.

Роман тех лет развивался как бы в двух на первый взгляд противоположных направлениях. С одной стороны, происходит колоссальная редукция жизнеописательного материала, роман сосредоточивается на малой территории. В этом смысле показательны романы А. Наковского, «Дороги в никуда» Б. Райнова, «Река» Д. Фучеджиева, «Дикая утка между деревьями» С. Стратиева. Сюда же (с известными оговорками) можно отнести романы болгарских

прозаиков среднего поколения — Д. Вылева, Д. Цончева, Р. Михайлова, Л. Михайловой. С другой стороны, ограничивая свою территорию, роман расширяет «ассортимент» жизненного материала и обогащает свои художественные формы. Все это требовало глубоких внутренних перемен в самой структуре повествования. И эти перемены прежде всего коснулись форм и степени участия в новом романе авторского субъекта.

Начнем с самого главного и самого простого. В центр романа, романного космоса, был помещен человек, личность, и это привело к появлению иной романной поэтики. Первое и самое существенное изменение затронуло романное время в повествовании, а вслед за этим стало меняться и сюжетно-фабульное построение романа. Романное время теперь протекало не только как обычное, реальное время, но и как время, субъективно переживаемое. А это означало, что изображение событий не ограничивалось лишь линейно-фабульным рядом. Нарушая этот принцип, что очень редко встречается в классическом романе (обычно во сне, обращенном в будущее, или в предсказании), события могли появляться как вновь переживаемое героем прошлое, как воспоминание, как ретроспективный самоанализ и т. д. Разумеется, это не значит, что в классическом романе не встречается воспоминание, реминисценция или ретроспекция. Однако там они имеют несколько иное значение, являясь формами психологического анализа, но отнюдь не способом организации романного времени или сюжетно-композиционным принципом.

Теперь роман мог открываться сразу из самой сердцевины, не прибегая к эпической рамке классического романа, предрасполагающей к эпическому развитию действия. Вот как начинается, например, роман Э. Станева «Иван Кондарев»: «В один из июньских дней тысяча девятьсот двадцать второго года в деревню Миндя со стороны горно-оряховского шоссе въехал молодой всадник на гнедом коне». Далее действие развивается с той присущей эпическому повествованию романной точностью, которая сразу определяет координаты времени и места, давая начальный толчок постепенному и ритмично нарастающему движению. Точно так же начинается и роман Д. Талева «Железный светильник» — с указания времени и места действия: «Только-только прекратилась наконец повальная чума 1833 года, которая долгое время черной ядовитой мглой обволакивала всю страну. В эту-то пору и бежал

Стоян Глаушев из своей родной деревни Гранче, что в трех часах пути от города Преспы...».

А вот как начинает в 1977 г. свой роман «Перстень» Лада Галина: «Дом ваш хороший, но уж очень далеко от центра,— сказал шофер. Надя Ангелова ничего не ответила, лишь взглянула через стекло „Волги“ на свой квартал с вросшей в него окружной дорогой и тревожной близостью бензоколонки». И оказывается, что мы уже вовлечены в конкретную ситуацию, в текущее действие, схваченное в процессе его развития. Вроде бы и здесь есть стремление к точности — во всяком случае, точности места действия. Однако масштабы границ, в которых будет развиваться действие, весьма различны. Приведем еще один пример. Первая фраза одной из глав «Дикой утки между деревьями» С. Стратиева: «Я висел в воздухе на высоте двадцати метров, в абсолютно запрещенной позе, и мои колени слегка дрожали...» — сразу вводит нас в сущность действия, в главную ситуацию данной главы.

Еще одним важным изменением, затрагивающим категорию времени в новом романе, стала свободная перестановка событий, их монтаж, а не строгая фабульная последовательность. А это означало отход от традиционного совпадения фабульного и сюжетного времени. Характерным примером в этом отношении является композиция романа А. Наковского «Мария против Пиралкова». В сущности, сюжетное противопоставление Марии и Пиралкова в самом романе выражено не так ярко и категорично, как в заглавии. Нравственная и психологическая несовместимость героев не декларируется, а (хоть и чувствуется уже с самого начала) исследуется — постепенно, тщательно и даже педантично. И лишь в конце мы узнаем о том событии из прошлого героев, которое, по сути, является нравственной завязкой романа.

Прозаики нового времени усовершенствовали эту сюжетно-фабульную технику. Главный герой «Дикой утки между деревьями» в течение всего повествования тоскует по любимой девушке. В произведении показаны перипетии этой любви. Но эпизод, который сделал бы их ненужными и даже смешными (телефонный разговор героев), дается почти в самом конце произведения. Так образ любимой надолго остается загадочным и желанным, а чувство героя сохраняет перспективу...

Во второй половине 60-х годов поиски подобной монтажно-сюжетной техники, будучи актуальными, в то же время еще требовали известной защиты и обоснования.

Так, например, главный герой романа А. Мандаджиева «Белый цвет рыб» постоянно ощущает потребность оправдываться, извиняться за свою манеру рассказа: «Ну вот, опять я спешу. Мне хочется рассказывать все по порядку, а я не могу. И если так пойдет дальше — меня дисквалифицируют. В беге с препятствиями можно сколько угодно сбивать барьеры, но нельзя их обходить — иначе дисквалифицируют».

В динамике романа большое значение приобретают изменения, связанные с новой позицией рассказчика в повествовательной структуре. Общая история проблемы хорошо известна: эпически вездесущий повествователь уступил место рассказчику-герою, рассказчику-участнику действия, рассказчику-наблюдателю, рассказчику-следователю. Важнее здесь, как мне представляется, отметить, что подобная подчеркнутая субъективизация, вызванная выходом автора из анонимности, уже имела место в истории болгарской литературы. В произведениях Любена Каравелова, Ивана Вазова, Захария Стоянова присутствие автора осуществлялось путем введения в повествование образа рассказчика или публицистического начала. Болгарская критика обратила внимание на эту особенность и отметила, что художественный вымысел в его «чистом» эпическом виде впервые появляется лишь в творчестве Элина Пелина¹. Болгарская проза вернулась к уже найденным в прошлом формам потому, что, по сути дела, она никогда окончательно и не порывала с ними. Просто авторское «я» в своем новом субъективном выражении, опираясь в то же время на традиции болгарской литературы, претерпевало многообразные романные перевоплощения и модификации.

Роман, как и вся болгарская литература, при наличии собственной традиции, все же должен был пройти свой путь к этим формам. В болгарской прозе после 9 сентября вышло произведение, давшее непосредственный толчок развитию поэтики исповедального романа. Я имею в виду очень своеобразный репортажный роман Б. Райнова «Путешествие в будни» (1945), оставшийся, на мой взгляд, недооцененным в истории повествовательных форм современной болгарской прозы. Не знаю, рано или поздно появилась эта книга в нашей литературе, но своим удивительным сочетанием документальности и вымысла она намечала интересную линию развития, не подхваченную и не разработанную в прозе тех лет. Очевидно, иной была тогда эстетическая задача прозы. Лишь в наши дни болгар-

ская литература, занимаясь поисками новых сочетаний между документальным, художественным, мемуарным и публицистическим началами, обратилась к этой линии. В 70-е годы ее продолжил и сам Б. Райнов в своей психологической аналитико-биографической прозе («Табачный человек», 1975; «Элегия о мертвых днях», 1976; «Это странное ремесло», 1976 и «Третий путь», 1977). Но примечательно, что прозвучавшие еще в 40-е годы в романе Б. Райнова интонации интеллектуально-аналитического характера позже, спустя полтора десятилетия, оказались нужными таким современным прозаикам, как В. Мутафчиева, Э. Станев, Б. Димитрова и др. И как бы ни отличались углубленные философские искания героев произведений этих авторов от богемного, легкомысленного отношения к жизни героя книги Б. Райнова «Путешествие в будни», структура повествования и роль рассказчика в них однотипны. Они обладают одним и тем же статутом авторской личности в пространстве романного повествования. Так первая юношеская книга Б. Райнова, в сущности, наметила в болгарской прозе путь к яркой субъективизации.

Но поиски романа 60-х годов в этом плане могли бы опереться и на еще более отдаленную во времени традицию в истории болгарской прозы. Еще в начале 30-х годов Г. Караславов попытался использовать в болгарской прозе тех лет возможности такого популярного в то время жанра, как роман-репортаж. Книга писателя «Споржилов» (1931) отражала эту сторону развития европейского романа того времени.

В те годы был очень характерен процесс «врастания» документализма, литературы факта в поэтику романа, а также появление «я»-повествования (этот же процесс уже в иных условиях европейская и мировая проза пережила вновь совсем недавно). Именно тогда немецкий писатель-коммунист Альфред Курелла публикует в чешской печати свою показательную для тех лет статью с не менее показательным названием — «Роман? Нет, репортаж». В эти годы Караславов живет в Чехии. И «Споржилов» свидетельствовал не только о знакомстве писателя с чешским рабочим классом, но и об его интересе к новым опытам в жанре романа, к актуализации его поэтики. Роман Караславова носит документально-репортажный характер, он написан от первого лица и посвящен жизни рабочих-строителей пражского предместья. Усилия писателя, стремящегося осознать политическую и социальную актуальность непосредственных жизненных фактов, были попыт-

кой привить неокрепшему еще деревцу, каким был в те годы в болгарской литературе жанр романа, подобный чренок. Таким образом, болгарский роман участвовал в разнообразных и актуальных поисках европейского романа, ориентировался в этом разнообразии и стремился, усваивая богатый опыт других литератур, найти свой собственный путь. Эти опыты Караславова сыграли свою роль в исторической поэтике болгарского романа, пытавшегося «экспериментировать» еще в начале 30-х годов в области тех форм, которые в 60-е годы станут актуальными и весьма продуктивными.

Правда, непосредственно в годы, о которых идет речь в этой статье, болгарская проза, в том числе и болгарский роман, шла к этим формам другим путем. Это был путь от мемуаров, от конкретного воспоминания к художественному вымыслу в форме «я»-повествования. Примером этого процесса может служить ранняя проза К. Григорова. Примечательно также, что свою книгу «У истоков жизни» К. Калчев в первом издании (1962) назвал воспоминанием, а во втором (1964) — романом.

В том же 1964 г. появилась книга, весьма показательная для изменения художественного статута повествователя в романе. Речь идет о произведении А. Дончева «Час выбора». Здесь мы имеем дело со своеобразным «раздвоением» авторской точки зрения. Действие в романе раскрывается с позиций двух героев. Рассказ в нем ведут светогорский монах, поп Алигорко, и французский дворянин по прозвищу Венецианец, плененный турками и принявший мусульманство. Рассказы обоих свидетелей событий сменяют друг друга. Нельзя сказать, что А. Дончев — молодой тогда автор — использовал все возможности избранного им композиционного приема. В целом точки зрения двух рассказчиков аналитически не обособлены друг от друга. Скорее, они являются двумя воплощениями единого повествователя. Эта особенность поэтики романа А. Дончева, собственно, свойственна прозе с новым статутом повествователя, где серьезно «расшатана» позиция вездесущего повествователя-демиурга, но еще не найдена точка зрения неэпического рассказчика. Впрочем, романы А. Дончева вообще отличаются стремлением писателя к поискам иной нарративно-изобразительной нормы.

Когда речь заходит о поисках новых путей в области «техники» прозы, форм существования авторского субъекта и степени его участия в мире художественного вымысла, во всех этих случаях нельзя упускать из виду само-

бытные традиции болгарской многовековой повествовательной культуры, и в первую очередь так называемый сказ, возможности которого оказались созвучными некоторым потребностям современного неэпического романа с его склонностью к субъективизации повествования.

Сказ — характерная болгарская и славянская манера повествования, причем настолько самобытная, что даже название это не поддается переводу на неславянские языки и превратилось в специальный термин. Сказ восходит к древним, но очень живучим формам славянской повествовательной культуры. Я уже отмечал наличие существенной разницы между сказом фольклорным и литературным². Причем характерно, что первый служит исторической основой второго, представляющего собой его продуктивную, функциональную художественную стилизацию. Неэпическая проза в своем развитии не обошлась и без опыта сказа. В своих исканиях ей было на что опереться в нем. Дело в том, что сказ, связанный с патриархальным мышлением, содержит в себе некоторые возможности, актуальные и для современной прозы. Патриархальный герой в болгарской литературе не рассказывает. Каждый разговор у него превращается в открытое продолжающееся повествование. Он никогда не дает голой информации, конкретную событийность он увязывает со своими собственными наблюдениями. Чтобы сообщить, например, о покупке царвулей*, он будет рассказывать, как встал утром, какая была погода, кто ему встретился по дороге на рынок и что ему сказал. Расскажет и о том, что у этого повстречавшегося человека в прошлом году корова отелилась до срока и т. д. и т. п. Такова самая простая модель сказа, в которой информация преподносится не как объективный факт, а как факт пережитый. Именно в этом заключается возможность использования сказа (в различных формах и в разной степени) для психологического раскрытия образа. Элементарный психологический уровень носителей сказового мышления не может служить препятствием к использованию сказа в поэтике современного психологического анализа, поскольку сказ обладает богатейшими возможностями для передачи самых разнообразных связей, сцеплений, ассоциаций и ретроспективных акцентов. Об этом свидетельствует обращение к сказу как одному из основных способов раскрытия героя таких со-

* Царвули (цървули) — крестьянская обувь из кожи, похожая на лапти.— Здесь и далее прим. переводчика.

временных авторов, как Николай Хайтов, Йордан Радичков, Камен Калчев, Колё Георгиев. Очень показательны в этом смысле «Дикие рассказы» Хайтова, большая часть которых строится на принципах сказового повествования. Можно даже утверждать, что сказ является общим, объединяющим стилевым признаком, в значительной мере обусловливающим стилевое единство этой книги.

Сказ — исключительно богатая повествовательная модель, обладающая многими возможностями, в том числе: 1) передавать течение мысли, «поток сознания», внутреннее психологическое содержание переживания; 2) само раскрыться в конкретной ситуации герою-рассказчику.

На страницах болгарских романов можно встретить самые разнообразные случаи использования сказа как формы психологической характеристики или самохарактеристики героя. Сказ в своем начальном, а также более или менее переработанном виде встречается в романе главным образом при передаче «внутреннего монолога» более или менее примитивных героев. Таков, в частности, сказовой характер внутреннего монолога главного героя романа Стояна Ц. Даскалова 50-х годов «Своя земля». «Еще на фронте Мито думал о том, как внизу, у речушки, разобьет целый сад, пятнадцать декаров сада у воды. Как купит себе лошадь, а Боян будет гонять ее целый день, впряженную в колесо, как побежит вода по грядкам даже в самую сильную жару и как взойдут такие вот крепкие ростки зелени и овощей. А в базарный день — „дррр“ — на телеге в город и — не ленись собирай денежки с горожан. Потом — опять нагружай и опять деньги. И еще землицы прикупи, да обработай ее, как в Венгрии, машинами, если хочешь, чтобы вдвойне тебе давала... Да-да, мотор нужен для сада, не лошадь!» Показательно здесь, что речь автора неожиданно переходит в характерный экспрессивный внутренний монолог героя, содержащий в себе черты его психики и приметы его конкретного переживания. Не случайно здесь Даскалов обратился именно к внутреннему монологу для раскрытия души героя — в данном случае он коснулся самой интимной стороны не слишком богатого духовного мира Мито. При этом автор как бы изнутри выражает сокровенную мечту своего героя, но сказовой внутренний монолог несет в себе также конкретность обычного переживания — герой не просто самораскрывается с присущей ему экспрессивностью, но он как бы проигрывает свои мысли и переживания. Именно таков смысл звукоиздражания, которое возвращает нас к предметной быто-

вой ситуации и фиксирует ее с помощью характерной языковой характеристики.

Значительно более широкое и углубленное развитие внутренний монолог получил в современном болгарском романе в 60-е годы. Второй вариант сказового повествования (или вторая возможность сказа) заключает в себе весьма своеобразное решение проблемы, связанной с образом автора-рассказчика. Он предлагает триединство между героем, повествователем и автором. Такой вид сказа широко представлен в творчестве Николая Хайтова и Колё Георгиева. Сказовые исповеди, сказовое самораскрытие героя носят у них характер конкретной сцены. Именно поэтому некоторые из произведений сборника Хайтова «Дикие рассказы» («Тропы», «Лодка в лесу») или рассказов Георгиева легко поддаются инсценировке и стали основой для ряда пьес этих авторов. Значительно более выразительные психологические возможности сказа используют и раскрывают Йордан Радичков, Васил Попов, Димитр Вылев. Камен Калчев лишь однажды (но зато очень успешно) обратился к сказу в своих «Софийских рассказах». Интересно обыгрывает возможности внутреннего монолога-сказа Васил Попов, открывающий все новые, разнообразные способы обогащения этой формы. В романе «Низина», например, мать и дочь ведут заочный диалог через пространство и время. И эта беседа двух женщин, лишенная конкретности обычной сюжетной ситуации, представляет собой своеобразный монтаж из последовательно протекающих внутренних монологов со сказовой структурой. Особой формой внутреннего монолога-сказа можно считать и разговор с мертвыми, столь часто встречающийся в книгах В. Попова «Корни» и «Низина». Вот, например, как «разговаривает» одна из его героинь со своим покойным мужем: «Ох, Петре, Петре, дай пожалуюсь я тебе на Иванку — уже второй год носу не кажет. В письмах-то пишет — приеду, да все не едет. Места ей здесь мало — занесло на другой край земли, к арапам. Нигерия называется — а страна это или что другое, не знаю. Говорят, там кругом пустыня и вот такие змеи и львы. Открытки шлет — солнце у них красное, не как у нас, и деревья зовутся пальмами. А уж люди там черны, вот с такими губищами. Правда, и наша черна, а уж эти — ну, просто чистые арапы... Ох, Петре, а Иванка-то все замуж не выйдет. Может, не нравится никто, да ведь потом и сама перестанет нравиться... Видно, в девках останется, род наш не продолжит... Зато Петрана постара-

лась — троих завела, двух девок и одного парня... А уж о Григоре не знаю, что и сказать — просто горе мне с ним». Совершенно очевидно, что форма разговора с умершим — лишь условность. Несмотря на приземленность переживаний герини, ее размышления обладают всеми особенностями типичного внутреннего монолога с характерным для него ассоциативным сцеплением, отсутствием строгой каузальности.

Широкое использование сказового повествовательного начала, своеобразно трансформированного, стало возможно в современной болгарской прозе благодаря ряду других существенных перемен в ней, но прежде всего — благодаря изменению самого типа изображения литературного героя, которое мы обнаруживаем в одном из самых интересных тематических и стилевых направлений болгарской прозы, где герой уже значительно отличается от героя традиционного плана. Наиболее примечательна в этом плане проза Йордана Радичкова. Нетрудно заметить, что персонажи его прозы не воспринимаются в их сюжетно-изобразительном плане в сфере традиционной художественной образности сюжетно-фабульной прозы. В основном образы Радичкова по своей сути не являются прямым сюжетным отражением конкретных случаев и прототипов, взятых из жизни. Они в значительной степени типизированы. И первым, как мне кажется, отметил эту их особенность Э. Мутафов, говоривший о «суммарном типе» образов писателя³. Действительно, в большей или меньшей степени они представляют собой сложные образно-символические и гротесковые трансформации явлений действительности. То есть, рисуя примитив или «полупримитив», писатель вовсе не утверждает, что именно таким он представляет себе болгарского крестьянина. Просто, заостряя образ в определенном направлении, выводя его из состояния обыкновенной житейской адекватности, он хочет обобщить некоторые наиболее характерные черты окружающего мира или свои впечатления о нем. Его рассказы, населенные верблюдами, воробьями, кротами и прочей живностью,— не литературный зоопарк, а впечатления, порожденные его собственными нервными клетками, квинтэссенция его страхов и надежд, объяснений и ожиданий, часть его внутреннего мира. И писатель любит все это... Без учета данной особенности прозы Радичкова нельзя понять творчества писателя. Восприятие его образов лишь в традиционно-сюжетном плане породило множество недоразумений.

мений и порой даже абсурдных упреков со стороны ряда критиков.

Но дело не только в этом. Подобный «суммарно-типовой» характер образа у Радичкова, да и в произведениях писателей всего этого тематически-стилевого направления в болгарской прозе, самым ярким представителем которого он является, конечно, не возник вдруг. Он связан с глубокой и плодотворной традицией в болгарской повествовательной культуре. По своей типологической сущности фольклорный образ также суммарен. «В сказке,— писал В. Пропп,— герой, как правило, не имеет имени. Есть несколько типов сказки и соответственно несколько типов героев, но эти типы не представляют собой индивидуальных характеров. Имя „Иван“ есть имя типа, а не лица»⁴. При соблюдении всех масштабов и условностей, неизбежных при сопоставлениях подобного рода, то же самое можно сказать и о таком герое Радичкова, как, например, Гоца Герасков.

Во всех этих явлениях, присущих данному тематически-стилевому направлению, заметно своеобразное их сближение с фольклором. Отсюда — широкое использование сказа при передаче многообразных перевоплощений нового героя. Отсюда — и интерес ко многим другим элементам поэтики фольклора в болгарской прозе и драме (например, пьесах Радичкова).

Однако следует сказать, что этот тип героя, появившийся главным образом в 60-е — начале 70-х годов, оказался непродуктивным в жанре романа. Поэтому, наверное, и Радичков, обратившись к жанру романа, предпочел более ярко очерченные психологические характеры героев. Правда, эти два вида героев разной типологии у него всегда существовали параллельно. Так, наряду с образами типа Гоцы Гераскова, Солдатика, мы сталкиваемся в его «Пороховом букваре» с иными, более конкретными и вместе с тем и романтико-символическими образами. Эти два типа героев мирно уживаются и в новеллистических романах писателя — «Все и никто» (1975) и «Праща» (1977).

Образы упомянутого выше типа на первый взгляд ослабляют в болгарской литературе эпическое начало и одновременно отдаляют ее от основного канона десятилетия: ставить личность в центр художественного мира. Но если первый вывод верен, то второй — всего лишь «оптический обман». Ведь изменились только степени и формы существования личности в повествовании. Автор в значительной мере занял место такой личности и заговорил о себе

устами своего «суммарного типа». Об этом свидетельствует и то, что существование такого героя связано не только со сказовым повествованием и близкой к нему тематически-стилевой линией — этот герой широко представлен в болгарской прозе вообще.

Новые искания в области поэтики романа должны были отвечать и потребности создания более широкой и разносторонней картины мира и бытия в их многомерности, сохранив при этом основной принцип неэпической романной поэтики — неповторимость индивидуальности человека, стоящего в центре романа. Очень характерны в этом плане романы Благи Димитровой с типичной для них исповедально-лирической манерой повествования, сложной формой выражения точки зрения автора, который нередко говорит устами героев или же выступает в образе рассказчика-наблюдателя. Проза Б. Димитровой отличается эссеистичностью. Любая проблема (или тема) интересует ее во всей своей многозначности, во всем объеме символических и психологических ассоциаций, которые она несет в себе (роман «Лавина», например).

Современный болгарский роман усвоил экспрессивную разработку ряда тем, протекающих параллельно с основным действием и сплетающихся с ним в сложной интеллектуально-пластичной «партитуре» произведения. Однако способы их реализации различны, как различны их характер и внутренняя функция. У Б. Димитровой подобные темы-мотивы разбросаны с эссеистской экспрессивностью. Каждая в отдельности и взятые в целом они воплощают потребность писателя раскрыть мир своих героев с разных сторон и точек зрения. Но при этом ни одна из этих точек зрения не претендует на тождество с ее личным мнением. Б. Димитрова — художник-мыслитель, желающий выслушать как можно больше свидетелей эпохи, ввести по возможности больше голосов. И в этом — ее стремление к многосторонности и глубине.

Для тенденций в развитии жанра и его поэтики чрезвычайно важны внутренние движения и изменения, затрагивающие самое ядро образа-характера и формы метафорического сцепления. Автор классического романа переносит (так как метафоричность означает именно перенос) признаки одних явлений на другие, близкие им явления или их объяснения, описания или воплощения. Он рисует пластично и стремится к художественному изображению своих героев с помощью «материала» их среды. И это является выражением обязательной для классического эпи-

ческого романа адекватной связи между человеком и средой как одной из основ его поэтики. Внешняя социальная и бытовая среда, в которой человек живет, в поэтике романа превращается в «зеркало», отражающее, подтверждающее и раскрывающее его человеческую сущность. Классический роман сравнивает человека с окружающим его миром. Очень показателен в этом плане стиль ранних романов и рассказов Ст. Ц. Даскалова, который рисует характеры своих героев, перенося на них качества природы или быта («поднося кувшин к губам, он стал похож на зверя, поднявшего голову»). Материал, из которого «лепится» конкретный образ, может быть взят также из абстрактных и духовных сфер мира героев, однако принцип изображения остается тем же. В романе Д. Димова «Табак» Костов так думает об Ирине: «Она похожа на красивую, но испачканную розу, упавшую в грязь всеобщего растления». То, что в первом случае сравнение принадлежит автору, а во втором — одному из героев, не меняет дела. Характер метафорического сцепления («что с чем сравнивается») однотипен. И в том и в другом случае речь идет о выражении отношения автора к своим героям, о его способности подняться над их миром или его склонности раствориться и затеряться в нем...

Вопрос о формах метафорической связи, о ее материальном реквизите имеет большое значение. Он дает нам ключ к поэтической конвенции произведения. И в этом смысле болгарская романная стилистика прошла через важные (и не исследованные до сих пор) этапы развития, характерные для эволюции жанра и его поэтики. Первый этап связан с требованием соблюдения своеобразной адекватности между героями и средой. Разумеется, формы сцепления могут быть бесконечно разнообразными. И чем неожиданнее, необычайнее найденная связь, тем эффективнее метафора. Лучшие образы-метафоры всегда лежат на границе адекватности отношения «человек-среда» (вспомним хотя бы сцену самоубийства кулака из романа А. Гуляшки «Золотое руно», в котором герой повесился на собственном красном поясе. И в свете утра этот пояс казался красным языком солнца). В целом приемы «лепки» метафорического образа на стилевом уровне в эпическом классическом романе не выходят за рамки адекватности.

Неэпический, краткий роман 60—70-х годов нарушил эту адекватность, превратив такое нарушение в свой основной принцип. Однако выход за границы адекватности не был простым и произвольным. Этот процесс начался

на определенном уровне развития поэтики жанра, на базе достигнутой высокой пластично-изобразительной культуры болгарской прозы, которая в болгарскую литературу пришла с творчеством Эмилияна Станева. Художественная изобразительность этого писателя базируется на максимальном использовании впечатлений, получаемых из окружающего мира. Метафорические связи у него столь разнообразны и богаты, что, оставаясь на первый взгляд в рамках традиционной адекватности классического типа художественного вымысла, он фактически поднимается над нею.

В сущности, процесс этот очень сложный. Отдельные случаи (не относящиеся к роману) нарушения адекватности в соотношении «человек — среда» как изобразительно-стилевой нормы можно было обнаружить уже давно. Это, в частности, проявилось в стилистике некоторых «городских» новеллистов, например, в военной прозе Павла Вежинова. Таким образом, пластично-изобразительная техника болгарского романа базировалась на широкой стилистической основе, использующей самые разнообразные метафорические связи. Наверное, поэтому поиски подобных связей кратким неэпическим романом 60-х годов не были неожиданным явлением для болгарской литературы.

Эти поиски нашли отражение в творчестве писателей более молодого поколения, но особенно типична в этом плане проза Генчо Стоева, Благи Димитровой и Димитра Вылева. Сила экспрессии в их произведениях заставляет образ развиваться по спирали нарастающего внутреннего напряжения, и образ то приближается к своей основе, то отдаляется от нее. Эта постоянная игра придает метафорической стилистике данного типа своеобразную внутреннюю динамику, хотя порой и делает ее трудной для восприятия, поскольку она требует от читателя специального настроя и определенного уровня эстетической подготовки. Экспрессивная метафоричность, как в фокусе, собирает воедино конкретное и абстрактное время, непосредственное ощущение и усложненное, абстрактное понятие и чувственное представление. Вот, например, как в романе Димитра Вылева «Брод» образ развивается по спирали постоянного приближения к конкретной ситуации и затем выхода за ее рамки: «Только закончила она местную прогимназию, как в южные районы страны вступила армия генерала Карова. Топот солдатских сапог, цокот копыт лошадей, скрип обозов и звуки духовых оркестров оглушили сельские рассветы с их петушиным пением, ревом ослов,

шепотом неубранных полей, хранящих в себе как предоущение запахи будущих свадеб и бодрящих зимних холодов. Сигнальные трубы пропитали патриархальные праздники тоскою второй мировой войны». Совершенно очевидно и преднамеренно, на грани возможного, автор делает то, что в классическом повествовании эстетически непримемлемо: он сталкивает совершенно конкретное событие, протекающее в конкретное время, с событием, лишенным подобной конкретной измеримости, а конкретные ощущения — с чувственными ассоциациями более общего характера.

Стилистика современного романа способствует также появлению своеобразных и сложных отношений между ощущением и его носителем. «Отрыв» ощущения, как бы начинаящего жить своей собственной жизнью, от его носителя приводит к яркому изобразительному эффекту. В этом плане очень важен прием, с помощью которого Генчо Стоев, стилистическая изобретательность которого несомненно останется в истории стилистики болгарской прозы, изобразил страдания умирающего хаджи Вранё, из последних сил цепляющегося за жизнь («Цена золота»): «Да и нечего было помнить, кроме нескончаемой боли, что началась в овраге, без выстрела,— в тот миг, когда боль вонзилась в его поясницу, он ничего не слышал, хотя перед этим и шла перестрелка,— просто появилась боль, тягучая боль, которая пришибленной змеей поползла к этому подвалу, чтобы скрыться в темной, знакомой норе, боль неотвязная, тянувшаяся вдоль оград, где лежали трупы, через нечистоты и поваленные плетни; она затягивала пеленой все, мимо чего он полз, и сейчас старик знал только одно — он полз по тем местам, где болело: по узкой улочке, где боль усилилась, через двор, где боль поутихла, вдоль мертвого дома, где он сам замер от боли. Он помнил свой путь только по боли, только боль давала всему названия. Ему казалось, что она оставляет за собой след — как улитка на листьях, как пришибленная змея на дорожной пыли — и что по этому следу его можно найти. И не потому, что кровь и земля покажут, где он полз, а потому что там густо наслоилась боль, которую почувствовал бы каждый, кто пошел бы тем же путем».

В данном случае человек, его ощущение и окружающая действительность вступают, соотносясь и переплетаясь между собой, в новые, неожиданные отношения: боль здесь активна, как действующее лицо, она движется и имеет среду обитания вне человека. Так ощущение «отрывается» от

человека, овеществляется, и он уже наблюдает за ней как бы со стороны. Автор удачно нашел своеобразную форму психологического анализа страдающего от боли человека. Подобную форму успешно использует и Радослав Михайлов в романе «Взрыв» (1971).

Все эти вопросы касаются «интимной» поэтики жанра, внутренних ее сторон, проявляющихся в бесчисленном множестве конкретных реализаций. Однако проблемы жанра в целом, как определенной структуры, обращают наше внимание на такое своеобразное явление, как современная циклизация. Речь идет о том, что в болгарской прозе 60-х годов появилось большое число сборников (главным образом рассказов) с определенной степенью сюжетной связи, относительным единством времени и действия, общими героями и единой концепцией. Одним из первых в их числе был сборник «Софийские рассказы» Камена Калчева, самым характерным — «Корни» Васила Попова, а художественно наиболее ярким — «Пороховой букварь» Йордана Радичкова. В один ряд с ними можно поставить также «Возможные и невозможные признания» Колё Георгиева, «Родились мы змеями» Йордана Вылчева, «Наши величества» Димитра Вылева, «Добруджанские рассказы» Стефана Поптонева, отдельные книги таких писателей, как Станислав Стратиев, Димитр Паунов, Янко Страноев и др. Особое место в этом списке занимают, как отметил С. Игов, три новеллы Павла Вежинова — «Мой отец», «Процесс» и «День рождения Захария», не издававшиеся как цикл отдельно, но совершенно очевидно связанные между собой и позже все вместе положенные в основу единого киносценария⁵. Так опыт последних лет вновь вернул нас к необходимости литературно-исторического осмысления циклизации — этого весьма специфического явления болгарской литературы в прошлом.

Следует заметить, что контуры и смысл процесса циклизации привлекли к себе внимание во многом под влиянием современных литературных фактов. Это весьма любопытный и очень характерный момент в динамике идей. Так в свое время расщепление атома дало толчок к освещению целого ряда старых гипотез и новому объяснению давно известных фактов — от тайны Тунгусского метеорита до некоторых физических явлений. И небольшое число сборников, возникших ранее, примерно в течение полувека, со своеобразным соотношением объединенных в цикл рассказов или новелл, вряд ли привлекло к себе столь пристальное внимание, если бы два десятилетия назад, в 60-е

годы, на другом этапе развития болгарской литературы, нечто подобное по форме, но во многом с иным содержанием, не повторилось вновь. Данный факт свидетельствует о том, что болгарская литература развивается как развертывающаяся во времени система, отдельные значительные явления которой в модифицированном виде могут повторяться. Многие явления литературы прошлого раскрываются с новой стороны на фоне их более поздних вариантовых модификаций, а порой и в оппозиции к ним. Мы знали бы неизмеримо меньше, например, об эпической традиции Вазова и ее возможностях без ее модификации и даже отрицания в творчестве Д. Талева. Примерно так же обстоит дело и с циклизацией малых прозаических форм в периоды до второй мировой войны (сюда следует отнести и произведение Георгия Караславова «Танго», появившееся непосредственно перед большой романной волной 50-х годов), если сопоставить ее с циклизацией последних пятнадцати — двадцати лет. Но именно обратный ход, с помощью которого происходило литературно-историческое осмысление этих явлений был, очевидно, препятствием для установления их функционального отличия в «открытой» системе болгарской литературы.

Болгарская критика предприняла ряд попыток исследовать проблему «циклизованных рассказов». Здесь в первую очередь следует упомянуть работы критиков Светлозара Игова⁶ и Огняна Сапарева⁷. Огнян Сапарев — автор очень серьезного синхронного анализа циклизации в ее новых проявлениях. Светлозар Игов главным образом тяготеет к сочетанию синхронного анализа с историческим подходом. Он высказал ряд интересных соображений в этом плане. Но и тот и другой не разграничили в достаточной степени эти две (на современном этапе и в прошлом) очень разные модификации данного явления. Не обошлось и без недоразумений. Отождествив оба периода, Сапарев пришел к отрицанию центробежного характера процесса в его первый период (у Алеко Константинова, Вазова, Йовкова, Караславова) только потому, что во второй период тенденция циклизованной прозы к эпической обобщенности выражена крайне слабо (она полностью отсутствует или же представляет частный случай). А Игов в своем стремлении доказать тезис о доминирующей тенденции движения современной болгарской прозы к крупным эпическим обобщениям переносит бесспорные центробежные традиции первого периода на второй, где, как убедительно показал О. Сапарев, они проявляются весьма слабо.

Таким образом, оба критика не обратили внимания на различия между процессами в первый и второй периоды.

А различия эти очевидны. Прежде всего между этими периодами лежит весьма продолжительный отрезок времени. Они отдалены друг от друга и годами расцвета болгарского эпического социального романа 50-х годов, когда эпико-обобщающие тенденции в болгарской прозе получают известное «удовлетворение». Кроме того, современное появление «циклизованных рассказов» в большинстве случаев явно связано с процессом лиризации прозы и распространением «я»-повествования. Этого нельзя сказать о циклах первого периода. Перечень различий может быть увеличен, но я хотел бы здесь остановиться лишь на одном из них, которое иногда используется при отрицании тезиса о том, что ранние проявления циклизации выражают тенденцию к эпическому синтезу: по числу опубликованных произведений циклизованная проза первого периода во многом уступает прозе этого типа наших дней. О. Сапарев, в частности, считает, что болгарская литературная традиция дает слишком мало примеров для утверждения идеи об «узловом» характере появления циклизованных рассказов (хотя и верной для отдельных авторов). Еще более уязвима для него мысль, согласно которой циклизация в первый период является «оригинальным путем к более крупным полотнам в болгарской прозе». Очевидно, мы сталкиваемся здесь с принципиальным вопросом о том, какие явления заключают в себе смысл литературного процесса — массовые или непреходящие по своему значению. В сущности, Сапарев поднимает здесь (только в иной художественной сфере) проблему, на которой не раз в прошлом спотыкались исследователи теории типического, а именно: что является типическим с точки зрения социального опыта и поведения человека — массовое или исторически функциональное. Иными словами, речь идет о том, как найти в статистическом множестве исторически функциональное. В данном случае имеет значение не количество а историко-эстетическое значение процессов, стоящих за этим количеством. Разумеется, критику все это хорошо известно, но он не учитывает одной детали, которую условно можно назвать эффектом литературно-исторической оптики. Тогда как в первом случае мы имеем дело с вершинами, устоявшими перед динамичными процессами времени, во втором — перед нами современный материал, еще не прошедший испытания временем. Очевидно, что и «Бай Ганю» Алеко Константинова, «Царапины и пятна» Ивана

Вазова, «Если бы они могли говорить» и «Вечера на Антимовском постоялом дворе» Йордана Йовкова, и «Танго» Георгия Караславова — все это значительные произведения, появившиеся в связи с возникшим у авторов стремлением достичь более значительных народо-психологических, социальных или социологических обобщений.

Думается, что сейчас вполне ясен и бесспорен (хотя и не признан) различный характер циклизации в первый и второй периоды ее существования. Последние ее проявления как выражение эпической центробежности можно встретить еще в середине 50-х годов в творчестве молодых, неопытных писателей, пытавшихся достичь романной целостности путем разработки многочисленных и часто разрозненных сюжетных линий. Несомненно, иной была функциональность циклизации во второй половине 60-х годов. Суть вопроса, как мне кажется, состоит в том, что при новых эстетических вкусах десятилетия, подчеркнуто неэпических тенденциях, господствующих в те годы, болгарская литература смогла найти в своем собственном арсенале формы, которые бы удовлетворяли требованиям иной нарративной поэтики. Так, сохраняя возможность использования разнообразных сюжетных связей, цикл как целое позволял редуцировать романную обстоятельность, строить повествование на основе функциональных, сюжетно незавершенных линий. Мир циклизованного повествования открыт, незамкнут. В эстетическом мире Йордана Радичкова, например, на «черказских меридаинах» встречаются знакомые герои, переходящие из рассказа в рассказ, из сборника в сборник⁸. С. Игов удачно назвал «Корни» и «Вечные времена» Васила Попова «продолжающимся романом»⁹.

Теперь герои, действующие в различных ситуациях, не обладают, однако, качествами героя классического романа, они не являются системно развитыми художественными типами. Помимо наличия особого эстетического статута героя, в данной романоподобной прозе как эстетическом целом можно отметить яркое присутствие пародийно-иронического и гротескно-изобразительного начала. Эти общие эстетические особенности, весьма характерные для болгарской прозы 60-х — начала 70-х годов, наиболее отчетливо проявились именно в данной жанровой разновидности — в циклизованном повествовании. Они стимулировали развитие этого типа прозы, а она, в свою очередь, использовала их как свою естественную питательную среду. Однако эти особенности не исчерпывают возможностей

циклизованного повествования и не являются его обязательным признаком. Мы не найдем их, например, у столь характерного в этом плане автора, как Васил Попов: пародийно-гротескная трансформация ему вообще чужда.

Может быть, наиболее показательными произведениями подобного рода являются «Софийские рассказы» Камена Калчева и сборник рассказов Йордана Радичкова «Пороховой букварь». Камен Калчев, обладающий острым чувством современности, одним из первых понял возможности этого своеобразного жанра и в своей книге представил калейдоскоп образов и лиц, выплывших из его воспоминаний об историческом времени после Девятого сентября, хотя они и связаны с несколько иным, дистанцированным отношением к ним¹⁰. Внимание историка литературы, обратившегося к данному произведению, сразу привлечет наличие своеобразной типологической близости и внутреннего сходства между сборником Калчева и повестью Вазова «Наша родня», разумеется, с учетом всей разницы исторических этапов и масштабов таланта авторов. Эта близость заключается не только в том, что оба произведения, хотя и в разной степени, строятся в основном как своеобразная галерея портретов, что, в сущности, свидетельствует о давних традициях этой формы в болгарской прозе, но и в сходном отношении авторов к своим героям. У Вазова речь идет о простых людях, о тех порой смешных и наивных «родственниках», усилиями которых была создана вся национальная жизнь страны, их наследники, по сути, стали освободителями и строителями новой Болгарии. Герои Калчева — тоже обыкновенные «маленькие» люди, вовлеченные в большую орбиту революции и поднятые на поверхность ее вихрем, т. е. не просто спутники, но и творцы этой революции. Разумеется, герои Вазова и Калчева существенно отличаются друг от друга. Но отношение писателей к ним, их изобразительно-оценочная позиция типологически близки. Причем эта позиция была открыта Вазовым, а усвоена и доработана спустя восемь десятилетий Калчевым.

Йордан Радичков в сборнике «Пороховой букварь» использует циклизацию для того, чтобы показать события с различных точек зрения, раскрыть всю их сложность. При характеристике образов он удачно сочетает реалистически-бытовую приземленность со своеобразной романтической приподнятостью.

Как можно убедиться, практически почти все крупные болгарские прозаики 60-х годов и особенно представители

молодой тогда литературной смены сумели найти для себя собственный путь использования циклизации. Циклизация оказалась заманчивой и желанной возможностью для новой поэтики болгарской прозы, стремящейся опереться на определенную национальную традицию, еще и потому, что она несла в себе потенциально такой важный способ выражения беллетристического мышления, как монтаж. Вообще циклизация — это скрытый или спонтанный монтаж, во всяком случае — монтаж во всем объеме возможностей этого приема. Более полувека назад Сергей Эйзенштейн обосновал теорию монтажа как основного приема поэтики кино. С той поры принято считать, что из кино монтаж проникает и в роман. В действительности этот принцип связи в различной степени органически присущ прозе вообще; монтаж является одной из возможных форм этой связи. Во всяком случае бесспорно, что принцип монтажа наиболее распространен у современных писателей, проявляющих особый интерес к кино и к современным художественным новым формам.

В болгарской прозе и в болгарском романе можно встретить несколько различных форм монтажа: монтаж на изобразительном уровне, монтаж внутренних монологов (особенно характерный для таких авторов, как Васил Попов)¹⁴ и монтаж более крупных сюжетных единиц (как элемент внутрироманной композиции). Третья разновидность монтажа на практике незаметно сливаются с циклизацией, подчеркивая широту ее границ. Примером в этом отношении может служить роман Павла Вежинова «Звезды над нами». Этот роман, вышедший в 1966 г., является одной из самых своеобразных книг в болгарской прозе последнего двадцатилетия. Сложная, но четкая структура яркого и по-своему изящного произведения свидетельствует о самобытности форм, в которых находит свое воплощение тенденция к расширению возможностей повести и новеллы в рамках современного романа, свободного от жанровой замкнутости классических образцов. Автор затрагивает в романе ряд вопросов нравственного и философского характера, хотя и не делает на них специального акцента. Но сумма этих вопросов определяет внутреннюю атмосферу произведения, потому что эта книга не только об определенном периоде антифашистской борьбы, а и произведение, выполненное проблем непреходящего значения.

В сущности, роман представляет собой прозаический диптих из двух условно самостоятельных частей, хотя сюжетная нить непосредственно связывает их воедино. Одна-

ко эти части очень своеобразно и противопоставлены друг другу. Без второй части первая была бы просто новеллой о брошенных в тюрьму антифашистах. В центре ее проблема человека и смысла его жизни. Во второй части книги дается своеобразный ответ на эти вопросы с точки зрения народной философии, воплощенной в образе деда Штиляна. Главный вопрос — заслуживает ли старый человек своей жизни, которая куплена ценюю случайной жертвы другого человека,— здесь решен бесспорно положительно. Да, и тысячу раз да! Стоит жертвовать ради человека — и пусть это даже случайная жертва ради какого-то старика. Погиб ни в чем неповинный простой деревенский парень. Его расстреляли по ошибке в хаосе фашистской тюрьмы вместо старика, также случайно и безо всякой вины приговоренного к смерти. Все это нам известно из первой части книги. Но не будь второй части, мы бы так и не узнали о том, что этот старик, оставшийся жить вместо убитого парня, обладает прекрасными человеческими качествами и щедро, от всего сердца, раздает добро окружающим. Впрочем, они всегда жили в нем, эти добродетели. Просто сознание, что он — должник, открыло ему путь в мир, к людям. Один человек из народа погиб, другой остался жить вместо него. Но это ведь все равно! Потому что добродетели этих простых людей из народа бессмертны, как бессмертна и жизнь народа. В этом — смысл и идейное содержание романа. Хотя, разумеется, не только в этом. Вежинов дает нам повод задуматься над вопросами о смерти и особых ситуациях в человеческой жизни, о жертвенности и героизме и пр. Это все те сомнения и яростные споры о человеке и вокруг человека, все те проблемы, которые болгарская литература пыталась раскрыть в образах Ивана Кондарева («Иван Кондарев» Э. Станева) и Исаи Дамова («Золотое руно» А. Гуляшки). Перед ними в нерешительности останавливался даже и Эмилиян Станев (образ Христакиева), они были своего рода потрясением для литературы (образ профессора Стоева из романа Богомила Райнова «Дороги в никуда») и получили яркое освещение в удивительном, запоминающемся образе деда Штиляна в романе «Звезды над нами». Действительно, над всеми этими вопросами наша литература билась в те годы и еще долго продолжала бы биться. Но ей удалось, наконец, приблизиться к решению этих вопросов, причем в интересной форме — форме монтажного соединения частей диптиха Павла Вежинова «Звезды над нами». Образ деда Штиляна, один из наиболее сильных и содержательных в новой

болгарской литературе, занимает особое место в системе творчества Вежинова. В нашей литературе не так уж много столь ярких образов, пронизанных нравственной силой и пафосом правдоискательства.

Разумеется, монтаж дает писателю богатейшие возможности. Хотя его использование не является открытием П. Вежинова, но он, очевидно, оказался наиболее органичным для манеры рассказчика и всегда был близок его художественному видению. Еще в ранней прозе писателя можно обнаружить свободное перемещение авторского взгляда с предмета на предмет, ассоциативное переключение внимания прозаика от героя к герою, как в глазке кинокамеры, и вместе с тем — склонность писателя к монтажной композиции произведения. Потому-то именно он, а не кто-либо другой, сумел превратить весь этот современный изобразительный реквизит не только в свой личный стиль, но и сделать его достоянием болгарской национальной повествовательной культуры.

Он был и одним из первых в числе тех, кто, опираясь на монтажную повествовательную технику, использовал цикл рассказов, превратив его в своеобразный, теперь уже актуальный в болгарской прозе самобытный жанр. В отличие от К. Калчева и И. Радичкова, например, у которых монтажная связь осуществляется в форме и в рамках сборника рассказов («Софийские рассказы», «Пороховой букварь»), Вежинов, верный основным принципам своей оригинальной поэтики (монтажной аутентичности), использовал форму диптиха и триптиха (до него единственный аналогичный пример — «Танго» Г. Караславова). Так, в частности, связаны три совершенно самостоятельные новеллы Вежинова «День рождения Захария», «Мой отец» и «Процесс». Эти произведения пересекаются лишь в отдельных линиях. Помещенные рядом и воспринимаясь как вполне самостоятельные произведения, они неожиданно начинают взаимодействовать друг с другом, приобретают новое звучание, предстают как два варианта одной темы, раскрываемой в разных аспектах: темы отношений поколений, веры и безверия молодых, их недемонстрируемой, даже застенчиво скрываемой внутренней красоты и непримиримого отношения к потребительскому началу в жизни. В сущности, разработанную П. Вежиновым поэтику монтажного противопоставления мы можем обнаружить во всех его наиболее значительных произведениях. И почти всегда эта поэтика оказывается наиболее подходящей для защиты

нравственных устоев общества от опасности нового мещанства.

Итак, болгарский роман движется по спирали своего внутреннего самораскрытия, в сложной связи с действительностью. И если 50-е годы были временем большой эпической волны, а в конце 50-х годов начался своеобразный процесс эпической редукции, то 70-е годы дали начало развитию новой тенденции романа. Тогда в болгарской критике стали говорить, правда, очень осторожно и неопределенno, о «новом романном «буме», о «новом социальном романе». А в действительности, как мне кажется, именно тогда роман созрел для нового романного синтеза, он объединил и диалектически «снял» возможности двух основных этапов своего предшествующего развития — эпического и постэпического. В этом синтезе болгарский роман обратился к историко-философским проблемам о смысле и содержании огромных изменений в жизни народа за последние три десятилетия, а также к проблемам психологии личности. Он отчетливо ощущал возможности и внутреннюю потребность художественного обобщения масштабных национальных проблем и сокровенных тайн человеческой личности.

- ¹ Николов М. Социалност, бит и трагични развръзки у Страшимиров.— Литературна мисъл, 1963, кн. 5, с. 49.
- ² Ничев Б. От фолклор към литература. София, 1976, с. 237—249.
- ³ Мутафов Е. Амбивалентното начало в прозата на Радичков.— Литературна мисъл, 1973, кн. 3, с. 45.
- ⁴ Пропп В. Я. Фольклор и действительность.— Русская литература, 1963, кн. 3, с. 72—73.
- ⁵ Игов С. Към нов социален роман.— Съвременник, 1973, кн. 1.
- ⁶ Игов С. Към нов социален роман.
- ⁷ Сапарев О. Една повест и някои процеси в прозата.— Септември, 1973, кн. 5, с. 219—230.
- ⁸ Беляева С. Преобреженията на героя. София, 1977, с. 121.
- ⁹ Игов С. Проблемите на един продължаваш «роман».— Септември, 1973, кн. 7, с. 221—230.
- ¹⁰ Обстоятельный идеино-тематический анализ «Софийских рассказов» сделан С. Беляевой в кн.: Беляева С. Преобреженията на героя, с. 99—119.
- ¹¹ Игов С. Към нов социален роман.

Г. Ильина

**РОМАН-ЭПОПЕЯ
В ЮГОСЛАВСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ
И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
ТИПОЛОГИИ ЖАНРА**



Сейчас, в начале 80-х годов, подводя итоги минувшего десятилетия в литературах Югославии, можно с уверенностью сказать, что в них происходил тогда процесс качественного изменения в соотношении разных художественных тенденций. Проза «нелокализованной символики» постепенно отступает под натиском «прозы действительности», «новой прозы», «прозы нового реализма», как назвала ее югославская критика. Новое течение отнюдь не являлось чем-то художественно цельным, его неоднородность стала очевидной практически сразу, вызвав немало споров о сущности творчества писателей этого направления, о тех традициях, на которые они опираются, о разных типах художественного изображения «новой прозы» и о перспективах ее развития. Одним из самых дискутируемых становится вопрос о существовавших в 60-е годы и продолжавших свое бытование и в 70-е годы течениях. Поиски новых путей писателями разной эстетической ориентации при всем негативном отношении к своим главным образом модернистским предшественникам далеко не всегда были связаны с принятием реалистических традиций. Часто, особенно у молодых, они приводят к натурализму и узко понятому описательному реализму. Точно так же и громогласное отрицание символико-метафорической и параболической прозы с ее преимущественно абстрактной постановкой проблем экзистенции человека в отчужденном мире не свидетельствовало об отказе от использования опыта этой литературы в художественной практике 70-х годов. Но сейчас, в начале нового десятилетия, ясно, что тогда происходила перестройка в самом художественном сознании: восприятие мира как хаоса не только в действительности, но и в художественном произведении, когда в нем трудно обнаружить какие-нибудь устойчивые ценности, сменяется стремлением познать жизнь и человека в их гуманной, нравственной сути, попытками соединить художественное

толкование общечеловеческих проблем с глубоким раскрытием конкретных ситуаций и характеров. Этот процесс, типичный для многих литератур рассматриваемого времени, был характерен и для литературы Югославии, где при сохранении разных идеино-эстетических течений происходит перегруппировка литературных сил в пользу реализма. Не случайно это течение дало самые крупные художественные результаты. Несомненно также и то, что реалистическая литература, став более активной в 70-е годы, на самых разных уровнях оказывает немалое воздействие и на течения нереалистические.

В этом отношении особенno показательным кажется оживление в литературах Югославии, как, впрочем, и в других европейских литературах, в том числе советской литературе и литературах других социалистических стран, интереса к историческому роману. История дает огромный, поистине неисчерпаемый материал для познания человека в его общественных связях. Она предоставляет также возможность романисту выразить свое видение человека и человеческой природы. Бельгийский писатель Жиль Нело, автор труда «Панорама исторического романа», размышляя над судьбами этого жанра, обратил внимание на еще одну очень важную сторону литературного процесса 70-х годов. «Читатели,— пишет он,— люди честные и откровенные, устали от псевдоинтеллигентализма, который столько лет иссушает французскую литературу. Они устали от писателей, созерцающих собственный пупок, от гипер психоанализа, романов, в которых в ущерб сюжету подавляющее внимание уделяется технике романа. Наконец, они устали от сартровской „тошноты“ (имеется в виду роман Сартра „Тошнота“, 1938 г.— Г. И.), преследующей их уже около сорока лет (в этом ключе еще пишут второразрядные и третьеразрядные авторы). Роману не хватает свежести, воздуха, движения, красок...

Исторические романы прокладывают себе путь и вливаят новую жизнь в литературу»¹.

Те изменения, о которых говорил Ж. Нело, имеют типологическое значение, обнаруживая себя, в частности, и в югославских литературах и вызывая в них несомненный писательский интерес к истории своих народов, к выявлению национальных корней их общественного бытия, тех часто невидимых простому глазу нитей, что связывают поколения и составляют прочную основу исторической памяти народа. Поэтому не случайно в появившихся исторических романах столь возросло чувство историзма вне за-

висимости от того, к какому историческому периоду они относятся, на какой территории развертывается их действие и о каком герое идет в них речь: о вожде ли еврейского реформационного движения XVII в. («В поисках мессии» Э. Коша) или о крестьянах, набранных в турецкую армию и отправленных воевать за интересы Турецкой империи в Россию («Царское войско» Ч. Сиярича), или о людях, в чьих сердцах пробудилось чувство собственного и национального достоинства («Бунты» — цикл повестей Д. Сущича). Не меньшее значение имеет и вторая решаемая этими произведениями задача — утверждение величия человеческого духа, способности человека к действию в отстаивании своих нравственных и гражданских прав.

Обращение к истории, таким образом, выступает как одна из примет литературы 70-х годов, причем оно полемически направлено против «тотального пессимизма», столь характерного для экзистенциональной прозы предшествующего десятилетия. Исторический роман, разумеется, был лишь одной из форм художественного исследования закономерностей общественной и национальной жизни, но формой весьма активной. В этом жанре, пожалуй, в большей степени, чем в других, и раньше, чем в других прозаических жанрах, оживает эпическое начало, оно вступает в контакт с началом лирическим или теснит его, завоевывая те позиции, что так недавно занимала лирическая субъективность.

В югославских литературах нашего времени поворот к эпическому постижению действительности нашел свое выражение и в таком редком для всех литератур жанре, как жанр романа-эпопеи или цикл романов, тяготеющих к эпопейному началу, а также в произведениях, близких по типу к «субъективной эпопее». Это роман-эпопея М. Крлежи «Знамена» (1962—1968, второе дополненное издание 1976) и Д. Чосича «Время смерти» (1971—1979). К ним приближаются по заключенному в них эпопейному дыханию широко задуманный М. Лаличем цикл романов, целью которого является создание «панорамы Черногории XX в.» (из него опубликовано два произведения — «Военное счастье», 1972 и «Поборники», 1976), и роман М. Краньца «Дядюшки мне рассказывали» (1975), где полувековая история большого крестьянского рода символизирует историю словенского народа.

Все эти писатели начинали свой путь в литературе в движении социального реализма или были связаны с его традициями, не говоря уже о М. Крлеже — родоначальни-

ке революционной литературы в Югославии. За их плечами был большой опыт личного участия в революционной и народно-освободительной борьбе народов своей страны, как и опыт большого творческого участия в революционной литературе. И вряд ли только дело случая, что именно они практически в одно и то же время обращаются к крупным эпическим полотнам. Черногорского, хорватского, сербского и словенского писателей при всем индивидуальном и национальном своеобразии их творческих манер интересует в сущности один круг вопросов — истоки судеб их народов в XX в., историческая обусловленность избранного ими пути, соотнесенность личных, «частных» жизней с жизнью и судьбой народа и страны. Это сходство художественных задач уже свидетельствовало о наличии общих закономерностей литературного процесса, они проявились почти синхронно и нашли свое национальное и индивидуальное воплощение. Однако, отдавая должное значительности этих произведений, югославская критика не связывала их между собой и чаще всего воспринимала как нечто стоящее особняком в современной литературной жизни². Несмотря на это, названные романы сразу же захватили ее внимание, они продолжают интересовать ее и поныне, провоцируя на теоретические размышления и дискуссии о проблемах исторического романа и романа-эпопеи, об образе «как воплощении основной идеи и существенной, отличительной черте прозаического произведения»³, об образе, возвращающемся в прозу после известной фазы дезинтеграции.

Югославская критика называет последние романы Крлежи, Лалича, Чосича и Краньца романами общественно-политическими, социально-психологическими, панорамными, хроникальными, эссеистскими и лирико-психологическими. Верно каждое из этих определений, но все они, взятые в отдельности, недостаточны. Эти произведения синтезируют художественный опыт, накопленный югославскими литературами и предшествующим творчеством этих писателей, и создают новое идеально-эстетическое качество, которое заключено в широте, масштабности подхода к явлениям национальной истории в ее соотнесенности с историей европейской, в ощущении перспективы исторического движения. Поэтому не только в советской науке⁴, но и в югославской об этих произведениях, и прежде всего романах Крлежи и Чосича, заговорили, как о романах-эпопеях, типологически связанных с такими творениями,

как «Война и мир» Л. Толстого* и «Тихий Дон» М. Шолохова⁶. Однако, хотя это мнение в югославском литературоведении и критике не является ни единодушным, ни распространенным, важно отметить то, что эти произведения заставили исследователей вернуться в той или иной мере к историко-литературному и теоретическому осмыслению жанра романа-эпопеи, его традиций и развития в современных литературах.

При этом первым и, пожалуй, центральным вопросом, встающим при изучении комплекса проблем, связанных с жанром романа-эпопеи, явился вопрос о выявлении в названных произведениях соотношения: история — общество — человек в субъективном освещении писателя. Ответ на него и заключает в себе решение проблемы жанровой специфики романа. Разумеется, со временем великих эстетиков прошлого (Гегель, Белинский), видевших в современной им эпопее роман, строящийся на системе художественных признаков, главными из которых являются эпическое состояние мира, эпический характер и эпическое мировоззрение автора, содержание этих понятий и соотношение ведущих, но подвижных компонентов системы существенно корректировалось. Эта система стала впоследствии характерной для одного романа вида, а именно — романа-эпопеи. Для него остается в силе требование к сохранению всех основных ее компонентов. Соединение, по мнению некоторых ученых (Бахтин), противостоящих жанров — эпопеи и романа⁷ — на самом деле в жанре романа-эпопеи приводит к созданию нового эстетического качества, заключенного, по мнению других⁸, — в новой художественной структуре, призванной воспроизвести, используя выражение Гегеля, «неповторимую картину национального духа». Приобретая подвижность романа и его способность к «пересмотру» всех своих сложившихся форм⁹, роман-эпопея в то же время обладает чертами исторической завершенности и углубленности в «субстанционную жизнь народа», требующими выбора эпически-масштабного события общенационального звучания и в неменьшей мере эпического его осознания. Хотя вопрос о синтезе эпопеи и романа остается для многих ученых дискуссионным, есть и такие, которые полагают, что подобный синтез уже существует и подтвержден художественной практикой. Задача исследователей заключается в том, чтобы «определить

* В романе Чосича есть и прямая перекличка и полемика с автором «Войны и мира»⁵.

место этого литературного жанра в процессе художественного развития и выявить характерные приметы повествования, присущие этому типу романа»¹⁰.

Не случайно в последнее время возрос интерес к таким понятиям, как эпичность и эпопейность. В разработку этой проблемы внес много нового болгарский ученый Боян Ничев в своем исследовании «Современный болгарский роман. К вопросу истории и теории эпического в современной болгарской художественной прозе». По мнению болгарского ученого, хотя эпичность и эпопейность понятия и разные, они в то же время теснейшим образом взаимосвязаны, ибо как эпопейность немыслима без разных видов эпического, так и эпическое находит свое наиболее полное выражение в эпопейности. Вместе с тем Б. Ничев обращает внимание на еще один очень существенный момент, а именно, что «потребность в эпопейности в определенной национальной среде или в развитии определенного романиста часто предшествует достижению в литературе романно-эпической зрелости»¹¹. Иными словами, объективная потребность общества в эпическом осознании своего прошлого и настоящего, а тем более в эпопейном его охвате должна дополняться присутствием субъективных факторов, т. е. готовностью к этому литературы, наличием в ней индивидуального таланта соответствующего масштаба и профиля. Так, скажем, в болгарской литературе в 50-е годы, по единодушному мнению болгарских критиков, приобрели наибольшее значение в художественном процессе именно эпические формы повествования. Причину этого явления они видят в соответствующем эпохе грандиозных исторических перемен и рожденном ею эпическом миропонимании, эпическом осознании событий недавнего и далекого прошлого, тех моментов в них, когда решающее слово в истории принадлежит народу. «Каждая индивидуальная судьба,— пишет в этой связи Т. Жечев,— тогда естественно и просто связывается с „сюжетом истории“, ибо царит убеждение, что она определяется историческими преобразованиями»¹². К этому надо добавить и то, что эта объективная потребность болгарской литературы в то время счастливо сочеталась с субъективными факторами, т. е. поворотом литературы к таким формам и наличием в ней талантов эпического масштаба, склонных к такому типу повествования.

При всем индивидуальном складе дарования Д. Димова, Д. Талева, Г. Караславова и Э. Станева их объединяет в те годы стремление отразить эпохальные события в

истории родного народа, осмыслить и проанализировать его путь к антифашистской борьбе и революционному преобразованию общества. Объединяет их и характер поэтического видения, и выбор для воплощения своего замысла эпически-эпопейных средств выражения. Вместе с тем нельзя упускать из виду также и того, что крупные романы писались долгие годы, практически десятилетие, а то и больше и работа над ними проходила в разные литературные эпохи. Если начало ее приходится на 50-е годы, то продолжение и окончание — на 60-е и начало 70-х. Мне хотелось обратить внимание на это, с моей точки зрения, немаловажное обстоятельство, так как вряд ли правомерно относить этот тип творчества исключительно к первому послевоенному десятилетию и не учитывать его присутствия в литературном процессе последующих лет, хотя по распространенности и месту в литературе он и уступает тенденциям субъективно-лирического плана¹³. Поэтому когда речь заходит о «новом эпическом синтезе», который должен, по мнению Б. Ничева, объединить эпический и постэпический периоды в развитии болгарской литературы, т. е. освещение как обобщающих масштабных национальных проблем, так и тайн человеческой личности¹⁴, то нельзя не учитывать того, что и в постэпическом периоде присутствовали эпические тенденции и что они, к тому же, не оставались неизменными. Пик процесса «эпической редукции» болгарский ученый видит в середине 60-х годов, но ведь именно в эти годы выходят завершающие части романа Э. Станева «Иван Кондарев» (1964), которые свидетельствуют о силе и размахе эпического повествования и одновременно раскрывают огромные возможности, заложенные в нем самом, в расширении и углублении анализа тайн человеческой личности и ее неоднозначных и непрямолинейных связей с историей. Станева во многом можно считать писателем, предвосхитившим новый эпический синтез, во всяком случае, наметившим пути, пусть и не всегда еще совсем удачно, к одному из возможных к нему подходов. Мне очень близка точка зрения Т. Жечева, видящего и доказательно раскрывающего своеобразную переходность романа Э. Станева. По его мнению, в конструкции и форме «Ивана Кондарева» явно проявляются черты романа-эпопеи, характерные для предшествующего периода (первые две части романа вышли в 1958 г., но работа над ними, естественно, приходилась на значительно более ранний период). Одновременно с этим, о чем говорит и само название произведения, в нем

весьма существенными оказались и черты романа одного героя, так как он, Иван Кондарев, доминирует почти во всем повествовании. Не случайно Жечев при этом подчеркивает — «почти», и это уточнение очень важно. Это «почти» и свидетельствует о попытке Станева синтезировать жанр «романа-реки, в котором ощущается полноводие жизни» и «романа-исследования, романа идей, где судьба героя часто определяется не столько присущим ему характером, сколько завладевшей им мыслью, идеей». С этим вторым составляющим стиль писателя началом связана активизация в нем «интереса к концепционности, проблемности и философичности», но который он, по мысли Жечева, «предпочитает сочетать с первичным, более стадионным эпическим подходом — тут он чувствует себя в своей стихии, на своей почве, среди физически земного разнообразного мира»¹⁵. Анализируя историю создания романа «Иван Кондарев» и внутреннюю связь между этой историей и полным общественных перемен временем, когда писалось и завершалось произведение, Т. Жечев прослеживает сложную эволюцию писательского видения, концепции главного героя и используемых им художественных средств. Он отмечает и стилевую неоднородность романа, искусственность в некоторых случаях включения в него философских размышлений, их отвлеченность, отсутствие гармонической спаенности между ними и блестящей пластикой, с которой воплощен социально-бытовой план повествования, продолжающий составлять художественную основу «Ивана Кондарева».

Веяния времени в гораздо меньшей степени коснулись романа Г. Караславова «Простые люди» (1951—1974). Однако, по свидетельству советского исследователя В. Андреева, на протяжении длительного времени работы над этим произведением претерпевает изменения творческая манера писателя, ибо работа эта проходила не в вакууме, а в определенных общественных и литературных условиях. Оставаясь верным предметно-аналитическому способу изображения, обстоятельному рассказу о быте и социально-исторической судьбе крестьянской семьи, Г. Караславов с каждым новым томом все больше внимания уделяет правдивому воссозданию духовного мира своих персонажей, прибегая при этом к внутреннему монологу, чем и достигает особой многомерности повествования. Но визу последних частей романа-эпопеи В. Андреев справедливо видит в том, что в них «предпринята интересная попытка воспроизвести национальную жизнь не во внеш-

них ее атрибутах, не в количественном накоплении фактов революционной эпохи, а прежде всего в ее качественном интеллектуальном проявлении. Действительно, сюжет романа развивается не столько экстенсивно, сколько вглубь, к первоисточникам индивидуальной нравственности и психики, к мысли и разуму, к эмоциям обыкновенных людей»¹⁶. Эти наблюдения не отрицают, а дополняют справедливое суждение Т. Жечева, что для Г. Караславова главным было показать типическую историческую судьбу, чем и определяется его преимущественный интерес к исследованию фактов преломления социальных и политических процессов в индивидуальных судьбах или в судьбе семьи. Следующий шаг в раскрытии сложности человеческой психологии и признании ее несводимости к классовой основе делает Э. Станев. В последующих своих исторических романах он еще больше углубляет понимание противоречивости бытия и непрямолинейности движения человеческого духа.

В югославских литературах в 50-е годы, время бурного развития романа, эпические формы, существуя самостоятельно, одновременно вступали в сложный синтез с формами лирическими. Именно на этом пути были достигнуты наивысшие художественные результаты («Песня» О. Давичо, «Прелест пыли» В. Калеба, «Лелейская гора» М. Лалича, «Баллада о трубе и облаке» Ц. Космача). В 60-е годы позиции эпического были существенно сужены, однако это не означало полного его вытеснения из югославской прозы, аналогично тому как потеснение эпического в болгарской прозе в те же годы так же не говорило еще о его полном исчезновении из литературы. Но тогда в Югославии не произошло, как это случилось в Болгарии, совпадения объективной потребности общества в эпическом осознании национальных и индивидуальных процессов с практическим развитием литературы. Опыт Б. Чопича в его панорамном романе «Прорыв» (1952) оказался тогда единичным. И лишь в 60-е годы, кстати, годы наибольшего распространения субъективно-лирических форм самой разной идеино-эстетической направленности, в литературе возникает ответная реакция на потребность в эпическом повествовании. Даже такой писатель, как О. Давичо, известный своей принадлежностью к сюрреализму, затем социальному реализму, снова вернувшись к сюрреалистической манере письма, пытается в эти годы соединить сюрреализм с эпическими формами в цикле романов «Каторга» (1963—1966). Тогда же начинается журнальная

публикация романа М. Крледжи «Знамена», существенно доработанного писателем во втором книжном издании. Так же, как в болгарской литературе, будучи в югославских литературах 60-х годов неосновными, эпические тенденции чакапливались и развивались в сложном взаимодействии с другими литературными формами и дали ощутимый результат в 70-е годы. «Новый эпический синтез», говоря словами Б. Ничева, наблюдается в них в жанре исторического романа и романа-эпопеи и, разумеется, не в виде простого возвращения к классическим образцам этого жанра, а сложного взаимодействия достижений литературы в разные периоды ее существования.

В центре романов М. Крледжи «Знамена» и «Время смерти» Д. Чосича лежат истории семей — хорватских аристократов Эмерицких в первом и сербских политических деятелей Катичей во втором. У Краньца в романе «Дядюшки мне рассказывали» также поведана история одного рода — рода Фуйсов. Опора на многолетнюю историю одной семьи как микромир национальной жизни имеет давнюю и прочную традицию в мировой литературе (Э. Золя, Д. Гольсуорси, Т. Манн, Р. Мартен дю Гар, М. Горький). Она лежит в основе и эпических полотен Д. Талева и Г. Караславова. В романе М. Крледжи отец и сын Эмерицкие, хотя и носят одно и то же имя — Камилло, как бы символизирующее прочность и незыблемость семейной традиции, на самом деле представляют не только два поколения одной семьи, но и два различных мировосприятия, что вызывает неизбежное их столкновение, ибо «у каждого из них было свое представление о родине и о морали». Камилло Эмерицкий-старший — шеф Политического управления, активный сторонник и проводник хорвато-венгерского соглашения, Камилло Эмерицкий-младший, единственный отпрыск старинного рода, верно служившего австро-венгерскому двору, — возмутитель общественного и семейного спокойствия. Конфликт между ними, перерастая в романе семейные рамки, становится в прямом смысле конфликтом политическим и разводит отца и сына по разные стороны исторической баррикады. В новом государстве южных славян — Королевстве сербов, хорватов и словенцев — отец вновь становится верным слугой монархии, а сын — ее открытым противником. В знак протesta против деятельности отца он отказывается от своего родового имени, выражая этим актом прежде всего неприятие того общественного уклада и того

образа жизни, который многие десятилетия хорватской истории олицетворяла семья Эмерицких.

Тема и конфликт уже достаточно эпичны, но сами по себе они еще не содержат эпопейности. Она возникает в результате того поистине широчайшего и глубочайшего многогранного насыщения развертывающегося сюжета не просто историческими событиями, а ощущением подлинного движения истории. Это ощущение пронизывает всю структуру романа, являясь неотъемлемой частью сюжета, конфликта, биографии героев, пружиной их поведения, предметом размышлений, определяя не только их общественные позиции, но и отношение к близким, друзьям и противникам, т. е. их мировоззрение. На всех этих уровнях и происходит отступление от классического типа семейного романа. В произведении Крлежи нет хронологически последовательного действия, нет единой фабулы, как нет описания и упоминающихся событий разного масштаба — личного, национального и даже мирового. Ассоциативный принцип повествования, циклически повторяющаяся композиционная структура становятся его определяющими чертами наряду с перенесением центра тяжести в осмыслиении происходящего на взгляд изнутри, т. е. точку зрения одного из персонажей. Происходит синтетическое объединение классических эпических традиций с теми тенденциями, которые выработала или использовала литература европейских социалистических стран в 60-е годы.

Роман Крлежи охватывает период в десять лет — 1913—1922 годы. Но так как «Знамена» — не хроника событий определенного отрезка времени, то автор выбирает лишь некоторые из событий, которые становятся узловыми точками повествования, своеобразными эпизодами-мотивами. Это 1913 год как один из кульминационных пунктов национально-освободительного движения в Хорватии, два начальных года первой мировой войны и год 1922 — первый год принятия в новом Королевстве «Закона о защите государства» и Видовданской конституции, установивших полицейский режим в стране. В истории этого времени, видимо, можно было бы остановиться на других не менее важных датах, но выбор именно этих определен проблематикой романа — раскрытием жесточайшей схватки идей, программ и концепций, претендующих на улучшение жизни Хорватии. Они существенны и для биографии персонажей, являясь поворотными моментами в их дальнейшей жизни.

В романе есть две очень важные сноски. В одной из

них автор называет себя «летописцем этой повести», во второй — указывает на подлинность используемых им исторических источников. Они не случайны, ибо говорят о том, что субъективное восприятие истории героями его романа поставлено автором в четкие рамки документа и выверяется им. Не будет преувеличением сказать, что почти каждая страница романа содержит упоминания событий, исторических имен из хорватской и европейской истории, и они несут большую функциональную нагрузку, являясь своеобразными ориентирами в историческом и романном времени и помогая пониманию их подлинной исторической сущности. Для Крлежи общественные, семейные и личные отношения выступают в их неразрывной связи с гражданскими и политическими отношениями, в которые оказываются втянутыми его персонажи. Поэтому они предстают перед нами не как пассивные созерцатели, а как люди, активно воздействующие на события, в которых они в той или иной мере участвуют. Вот почему «Знамена» с полным правом могут быть названы «субъективной эпопеей». Идейное возмужание героя, столкновение разных точек зрения и разных жизненных позиций развертывается в эпически четком историческом времени, на прочной основе эпической концепции истории хорватского народа.

Роман Чосича строится на ключевых событиях первой мировой войны: это сдача Белграда и оккупация Сербии австрийскими войсками, битва на Сувоборе и освобождение страны, эпидемия тифа, охватившая опустошенную голодную землю и, наконец, переход через Албанию на Адриатику, откуда союзные корабли перевозят остатки сербской армии и беженцев на остров Корфу. Но подход к ним иной, чем у Крлежи. Чосич сохраняет хронологически последовательное изложение и прослеживает судьбы семьи Катичей в трех ее поколениях на фоне грандиозной эпической картины народного бедствия. В ней изображены все социальные и политические пласти — от раздираемого противоречиями правительства и верхового командования до солдат и разоренных австрийскими войсками и собственными спекулянтами жителей. То было подлинное время смерти. По свидетельству историков и мемуаристов, страна была усеяна трупами солдат, женщин, стариков и детей. Но это было и время беспримерного героизма, самоотверженности и человечности, солидарности людей самых разных национальностей. Погибают врачи — русский Сергеев и чех Войтех, добровольно приехавшие в Сербию;

с чужим ребенком на руках замерзает Ольга Катич, а ее дочь Милена остается в оккупации с умирающим дедом. Вся эта пестрая картина, в которой крупным планом показано то село Прерово, откуда родом Катичи, то Ниш, где разместилось после сдачи Белграда правительство, то госпиталь в Валеве, ставший символом охваченной тифом несчастной страны, дана на общем историческом фоне. Эта включенность в общий контекст первой мировой войны создается введением в текст документов, переписки глав правительств и дипломатических лиц, газетных сообщений, статей писателей (например, Л. Андреева) или дневниковых записей А. Барбюса, М. Боича, С. Винавера. В то время как в романе Крлежи «отражение истории в человеке» (А. Герцен) дано преимущественно в изображении, пропущенном через индивидуальное сознание, в его эволюции, в самоутверждении этого сознания в столкновении с другими сознаниями, у Чосича синтезируются оба начала — объективное, с опорой на описание реальных событий, документы, множество действующих лиц, как исторических, так и вымышленных, при явном тяготении к панорамности и многогеройности, и субъективное, т. е. раскрытие сути событий через восприятие их разными людьми и освещение их в противостоянии этих восприятий. Синтез подобного рода был уже предвосхищен литературой, например Э. Станевым в его романе «Иван Кондакрев». У Чосича он получает свое художественно завершенное и целостное воплощение. Не случайно поэтому наряду с сочным, пластичным воссозданием реалий быта, особенностей индивидуальной психологии, исторических примет времени такое значение приобретают символический образ «Неизвестного больного» — учителя истории и его часто очень субъективные оценки происходящего.

Столь разный подход к предмету изображения диктует и столь же разные типы построения романов Чосича и Крлежи. У Крлежи налицо преобладание цикличности повествования, временной разорванности и смешения хронологии, ассоциативного переключения с одного временного плана на другой, развернутость внутренних монологов, представляющих спор героев с собой или своими оппонентами. У Чосича — перевес хронологически последовательного изложения с опорой на причинно-следственную связь событий, на внимание к предметному описанию, выяснение истины о войне, о народе, о себе через столкновение разных характеров, сочетание монологической и диалогической форм повествования.

Широкий общественно-политический срез национальной жизни, данный в субъективном социально-психологическом восприятии и тем самым выражающий диалектическую суть исторического движения общественной мысли, а через нее и жизни вообще, позволяет говорить о том, что в романе Крлэжи посредством переплетения субъективных точек зрения, скорректированных авторским мнением, отражено эпическое состояние мира. Никогда прежде в романах писателя история общества, история общественной мысли и идеальной борьбы не являлась основой сюжета, хотя они всегда в той или иной мере присутствовали в его произведениях, особенно в «Банкете в Блитве». Никогда ранее в его произведениях так отчетливо не проступала позитивная сила истории — идеи коммунизма. «Знамена» представляют первый опыт такого подхода не только в хорватской, но и в югославской литературе в целом. Точно так же эпоха в романе Чосича предстает в социальном историческом и национально-психологическом планах, она подана широко, масштабно и объемно. Произведения обоих писателей, хотя и по-разному, отражают глубинные процессы исторического и психологического перелома в жизни своих народов, важные и для понимания явлений современной жизни.

Реалистическому искусству всегда был присущ интерес к личности. Но на фоне распространившейся в югославских литературах 60-х годов концепции дегероизации, выдвигающей на первый план некоего безликого индивида (А. Шолян, Б. Щепанович, С. Новак), который воплощает идею отчуждения и бесмысленности человеческого существования (Б. Пекич, М. Ковач), относительность и зыбкость человеческих представлений о морали, гражданском и общественном долге, отстаивание писателями-реалистами идеи ответственности за себя и совершающееся вокруг, утверждение ими нравственных принципов, выработанных веками человеком труда, приобрело особенно важное эстетическое значение. В литературе по-прежнему идет острый спор о сущности человеческой природы, о взаимоотношениях людей, о человеке и обществе. И в этом споре романам Крлэжи и Чосича, как и циклу романов М. Лалича и произведению М. Краньца, принадлежит очень важная роль. Успех их произведений во многом зависит от изображенных в них героев. Отец и сын Эмерицкие — это прежде всего сильные и колоритные характеры, поэтому столь драматично их столкновение. Каждый из них убежденно защищает свои принципы, свой образ

мыслей и свой стиль поведения. Но логика борьбы приводит одного из них к полному моральному и политическому круху, другого — к критическому анализу своего собственного прошлого и настоящего, как и прошлого и настоящего своей страны. Он находит в себе силы понять ошибочность своих позиций, вновь искать и, наконец, найти единственно правильный путь в борьбе за коренное улучшение жизни своего народа. Камилло-младший выстрадал свое понимание того, что за справедливый общественный строй надо бороться не в одиночку, не под националистическими и анархо-террористическими знаменами, а под знаменами ленинизма. Не случайно поэтому так много места в романе занимают внутренние монологи героев, самоанализ и анализ убеждений других, непрекращающийся внутренний спор с самим собой и своими оппонентами. С этим связана и существенная композиционная особенность романа — цикличность его построения: постоянное возвращение к прошлому, уже рассказанному, но в новом аспекте и с новыми подробностями или расшифровка ранее упомянутого, но не раскрыто факта, а то и сообщения о будущем героя. Так, например, Камилло-младший не раз вспоминает своего друга детства Йойю, арестованного за участие в террористическом акте, свое исключение из гимназии и отправку в закрытое учебное заведение в Будапеште, любовь к венгерской поэтессе Анне Боронгай, потом — годы войны, фронт и т. д. Эти постоянно повторяемые ключевые факты превращаются в факты-мотивы, одно упоминание которых в соответствующем контексте вносит в повествование необходимые акценты. А само возвращение к ним героев воссоздает противоречивость и непрямолинейность всего строя их мышления.

Надо сказать, что увлеченный проблемой «становления личности в эпохе» (А. Толстой), Крлеже главное внимание уделяет политическому возмужанию героя, практически не затрагивая его психологической эволюции. Характер Камилло практически остается неизменным у подростка и у сформировавшегося молодого человека. Более того, Крлеже наделяет своего героя и в детские годы интеллектом не по возрасту. В рассуждениях мальчика явно чувствуется авторская способность к острому анализу и не менее острой оценке. Образы своих героев писатель строит, сочетая принципы классической социально-психологической мотивированности и подчиненности мотиву-идее, причем второй зачастую теснит первый. Тогда и в системе образов начинают превалировать соотнесенность этих мо-

тивов и лейтмотивов и все углубляющееся их противоборство, а сцепление характеров в романе происходит по линии мотивов-антиподов.

Роман Чосича отличает от романа Крлежи обилие героев. И хотя его фабула цементируется судьбами семьи Катичей, другие персонажи играют важное самостоятельное значение, высвечивая новые грани в общей картине народного бытия. Среди них и подлинные исторические лица — король Петар Карагеоргиевич, принц-регент Александр, генералы Р. Путник и Ж. Мишич, премьер-министр Н. Пашич, художница Надежда Петрович и многие другие — и вымышленные персонажи. Но и те и другие выступают в повествовании как личности, т. е. люди, наделенные индивидуальным характером, суть которого резко выявляется в трудные годы нависшей над страной опасности. Одним из таких людей является генерал Мишич, вырастающий в романе в фигуру народного полководца, каким в действительности Мишич не был, в человека, всеми корнями связанным с родной крестьянской средой. Благодаря его воле и вере в силы народного сопротивления ему удается поднять дух в армии и одержать победу над превосходящими силами врага. Кстати, он хорошо знает и любит «Войну и мир», но не о Кутузове под Бородиным просит он прощенье ему в перерыве между боями, ибо не согласен с русским полководцем, что война выигрывается терпением и временем, а о старице Болконском, провожающем сына на войну. Именно эти главы великого русского романа былиозвучны настроению Мишича, армии которого был придан добровольческий студенческий батальон, цвет сербской молодежи, который ему предстояло вести на верную смерть. Эта глубинная связь Мишича с народом позволила Н. Килибарде, исходившему из положений Белинского, увидеть в нем представителя народа. По мнению югославского критика, степень соотнесенности отдельных персонажей с главным героем романа — народом определяет их положение в художественной системе произведения и сам характер романа как эпопеи¹⁷.

Именно здесь, на фронте, многие из героев задумываются над судьбами народа, родины, своим местом в настоящем и будущем своей страны. Время смерти стало для них и временем прозрения. Иван Катич, как и его товарищи, постепенно освобождается от абстрактно-романтических представлений о народе и начинает понимать истинное его положение. «Знаешь, папа,— пишет он в

письме к отцу,— как ужасно несчастен наш народ?.. Существует только один-единственный сербский вопрос: бедность! Горе народное!» Но пока еще лишь немногие, в том числе студент-социалист Богдан Драгович, воюют для того, чтобы Сербию не поработили еще большие кровопийцы, чем ее собственные, а будущее и своего, и народов Австро-Венгрии связывают с революцией, которая единственно сможет освободить словенцев, хорватов и чехов от Габсбургов. Оставшемуся в живых после Сувоборской битвы Драговичу, одному из самых обаятельных персонажей романа, предстоит еще воевать за Белград, отстаивать свои принципы, защищая солдат от издевательств офицеров, и с последним отрядом пробираться к Адриатическому побережью.

При всем различии индивидуальных творческих манер Крлежи и Чосича, разноплановости созданных ими образов, общим для обоих писателей является связь всей системы выведенных характеров с национальной и исторической почвой, их породившей, их сущностной скрепленностью с основными пластами народной жизни. Так, в этих произведениях воплощен второй принцип романа-эпопеи, в них предстает система эпических характеров (Чосич) или характеров, выражающих эпическую сущность времени (Крлежа), ибо в обоих произведениях драма субъекта предстает как драма национальная.

О Крлеже уже стало привычным говорить как о писателе, наделенном темпераментом борца-идеолога, а о его творениях как о полигоне, на котором скрещиваются разные идейные концепции и общественные силы. Напомню, что и роман Г. Караславова «Простые люди» называют не только романом-эпопеей, но и «политическим романом»¹⁸. Совсем недавно югославская критика назвала и роман «Время смерти» «романом идей», который явился выражением «той духовной драмы, которую пережил сербский народ»¹⁹.

Историзм у югославских и болгарских авторов проявляется по-разному, общим для них становится выбор таких пластов в истории, которые дают им возможность осветить главные процессы бытия своих народов и выразить свое понимание их будущего развития.

Крлежа принадлежит к тем писателям, которые никогда не остаются в тени своих героев. Его авторская мысль откровенно врезается в повествование, составляя в нем особый пласт. Писатель не скрывает, что рассказывает хорошо известную ему историю, что он, как летописец, знает

прошлое, настоящее и будущее своих героев. Авторское отношение, которое может быть выражено всего лишь оценочным эпитетом, фразой, но может вылиться и в многосторонние эссе по вопросам философии, политики, культуры, искусства, призвано скорректировать субъективное мнение, изложить подлинные факты и дать представление об истинной сути событий. У читателя не остается ни малейшего сомнения, на чьей стороне симпатии и антипатии автора. Писатель до предела обнажает тайные помыслы и побуждения персонажей и стимулы их поведения. И в этом Крлеже оказывается ближе не метод крупнейших авторов западноевропейского романа (Голсуорси, Мартен дю Гара), с которыми чаще всего сопоставляют «Знамена», и не метод Л. Толстого или М. Шолохова, а метод «Клима Самгина» М. Горького. Эта близость прослеживается не только в сходстве некоторых весьма существенных структурных моментов, как, скажем, цикличность композиции, сочетание каузальных и ассоциативных связей и отношений, опора на мотивы и лейтмотивы как сюжетообразующий принцип²⁰. Она проявляется и в том, что сознание автора у Горького и у Крлежи получает в романе преимущественное право. Как пишет советский исследователь В. Келдыш в отношении Горького, «именно поэтому ему (авторскому сознанию.— Г. И.) принадлежит инициатива соприкосновения с другими сознаниями мира»²¹. Всегда свойственное произведениям Крлежи интеллектуальное начало теперь приобретает в его повествовании главенствующее положение, и прежде всего за счет расширения прав авторского взгляда. Тем самым завершается полное главенство авторской мысли; подчиненность ей всей структуры романа, ибо она присутствует практически в той или иной мере во всей ткани повествования. Она является и стержнем, который скрепляет мозаику мыслей всех персонажей, и она же оформляет их в единую картину с предельно ясной ее концепцией. Сфера действия романа Крлежи в основном охватывает пласт политической жизни Хорватии, сферу идейной борьбы и неразрывно связана с логикой всего общественного движения, а потому и с логикой истории. Как и Камилло-младший, выстрадав свое коммунистическое убеждение, Крлежа всем ходом своих размышлений в романе, всей системой своего художественного полотна доказывает историческую закономерность зарождения социалистических идей на хорватской почве.

Роман Чосича в его типологическом определении явно

ближе к традиции Толстого и Шолохова, т. е. к роману, основанному на соотнесенности логики индивидуального характера с логикой истории, на широте социально-психологического охвата народной жизни. Отсюда многогеройность и многоплановость типов самих героев. Отсюда и приверженность Чосича к последовательному изложению и переплетенности судеб его персонажей. Объективность повествования требовала от автора, как сказал М. Егерич, «дисциплины формы», призванной выразить «непрестанно бьющуюся мысль о мире»²², и мы добавим, о человеке в этом мире. Автор мастерски управляет всем этим огромным художественным хозяйством, оставаясь за своими героями. Однако это нисколько не мешает воплощению авторской позиции по принципиальным вопросам войны и мира. Исследуя всю сложность положения Сербии в годы первой мировой войны, когда перед страной и народом встал вопрос о жизни и смерти, Чосич изображает неоднородность поведения людей, их отношения к трагическим событиям. В романе нет никакой идеализации, писатель беспощаден в показе трусости и спекулянтства, мародерства и жестокости, но одновременно он раскрывает самоотверженность и героизм, которыми также была насыщена жизнь. И в этом самая сильная и самая существенная часть концепции Чосича. Но в его концепцию входит и определение характера той войны, которую вела Сербия, жертва и участник империалистической бойни. В романе Чосича на первый план выдвигается национально-освободительная сторона борьбы Сербии с Австро-Венгрией, ее сложные и неравные отношения со своими союзниками. Не раз повторяемая мысль о том, что Сербия ведет войну прежде всего освободительную, проводится на всех уровнях романа — от цитируемых специально подобранных документов до мнения разных героев. Например, генерал Мишич, видя в Сербии крестьянскую страну, считает что она и армию имеет крестьянскую, а «такое войско — оборонительное войско. Оно воюет не ради победы и славы, а за свой дом и детей». Майор Станкевич утверждает, что все воюющие страны, кроме Сербии, преследуют в войне грязные цели. Нельзя сказать, что в романе совсем затушеваны империалистические устремления маленькой балканской монархии, но они явно на втором плане и заслонены «национальным элементом», который имел подчиненное значение и не менял общего империалистического характера войны²³.

В результате успех контрнаступления сербской армии

показан только как результат патриотического ее воодушевления. Но ведь известно, что Сербия получила от союзников оружие, а ее наступление было подкреплено операциями русских войск в Галиции, они отвлекли значительные силы Австро-Венгрии. На односторонность и уязвимость позиции Чосича в отношении характера войны, которую вела Сербия, указывали и югославские историки, и советские ученые. Говорилось также о неразвернутости в романе темы социал-демократии.

Роман назван «Временем смерти». Он рассказывает именно о таком периоде в истории сербского народа. Но авторская позиция раскрывается и в том, что время это показано Чосичем также как время прозрения, время борьбы во имя будущей жизни и утверждения истинных человеческих ценностей. Одна из заключительных фраз романа принадлежит социалисту Б. Драговичу, который говорит, что, если «он и усомнился, что свобода и родина одно и то же, зато еще больше уверовал в силу человеческого братства». «Время смерти» — звено в цепи романов Чосича, посвященных исследованию национальной истории Сербии в XX в., ее особенностям, порожденным духовным миром ее основного населения — крестьянства — и его конкретной исторической судьбой. «Корни» (1954) тематически предшествуют «Времени смерти», «Раздел» (1961) относится ко времени второй мировой войны и посвящен бесславному краху четничества. Но из всех этих трех романов романом-эпопеей может быть названо только «Время смерти», ибо лишь это произведение отличает та совокупность эпического взгляда на мир, системы эпических характеров и значительности события, которая необходима для этого жанра. Г. Гачев весьма метко определил предмет эпопеи как «со-бытие, т. е. бытие во всем объеме»²⁴. Думается, правда, что, кроме бытия во всем объеме (хотя для Чосича это и верно), в этой формуле не менее важно выделение другого аспекта, а именно со-бытия, т. е. общности народного существования в определенные исторические периоды. Если раньше гораздо подробнее «в картине национального духа» разрабатывалась предметная сторона бытия во всей ее широте и многообразии проявлений, то современный роман-эпопея стремится проникнуть в глубины национального духа, постичь суть его движения, подняв субъективно-психологические ощущения и размышления индивида или разных индивидов до уровня философии истории.

Следовательно, жанр романа-эпопеи это не соединение

разных типов романа, хотя он и может впитать в себя достигнутое ими, а качественно иное жанровое образование со своей художественной системой. По мнению югославского ученого В. Вулетича, это, может быть, «самый синтетический жанр из всех типов романа»²⁵. В то же время черты эпопейности, в свою очередь, могут войти в художественную систему романов других видов, причем прежде всего, видимо, в те из них, в центре которых лежат проблемы преемственности — национальной, народной, идеальной — и которые по своему существу тяготеют к эпическому способу выражения. Произведениям М. Лалича «Военное счастье» и «Поборники» бесспорно свойственен эпопейный взгляд на историю черногорского народа нашего века. Автор отчетливо понимает, что при всей национальной специфике процессы, «разыгрывающиеся в Черногории с запозданием, но столь стремительно, что не вооруженным взглядом видна смена обычаяев и нравов», аналогичны тем, что уже пережили другие народы. «В этом смысле, — пишет он, — черногорская комедия, в сущности, была выражением общечеловеческой, только уплотненной во времени и пространстве, более ограниченной в средствах и менее эффективной по своим результатам»²⁶.

В этих романах, в отличие от предыдущих его произведений, где в центре внимания писателя было исследование индивидуальной психологии, оказывается раскрытие национальной психологии. Но в романном цикле Лалича нет ни масштабного события, ни эпического героя (или героев), способного взять на себя роль выразителя народного характера. Авторам применены иные принципы построения, отвечающие поставленным им перед собой художественным задачам.

Роман Мишко Краньца «Дядюшки мне рассказывали» имеет примечательный подзаголовок — «Люди, источники, пояснения». История патриархального крестьянского рода Фуйсов предстает в многочисленных ответвлении трех его поколений, что дает возможность автору показать историю словенского крестьянства, его разорение и пролетаризацию на протяжении полувека. Она дает ему возможность создать и ряд колоритных, наделенных эпической полнотой крупных характеров. Таков старик Фуйс, глава рода, такова Манкица, его внучка и мать писателя. Словенская критика причисляет это мемуарно-беллетристическое произведение Краньца, сочетающее эпическую широту с проникновенным лиризмом и исповедальностью, к лучшим образцам современной словенской прозы. Она

отмечает также эпическую символичность образа матери писателя, многодетной женщины-труженицы, поверившей сыну-коммунисту. Однако все эти черты романной эпопейности заключены автором в другую жанровую систему, где они играют подчиненную роль.

В 70-е годы в болгарской литературе сложилась иная, чем в югославских литературах, ситуация. Стремление к эпическому синтезу находит в ней другое воплощение. В то же время в ее поисках этого синтеза чувствуются и типологически общие тенденции. Новеллистическая циклизация, кстати, известная и сербской литературе, в болгарской получила наибольшее распространение и значение в самом художественном процессе. В этом типе жанровой организации болгарская критика видит один из путей достижения «нового эпического синтеза», потребность в котором ощущается как литературой в целом, так и отдельными писателями. Роман В. Попова «Низина» (1977) построен как цикл новелл, скрепленных образом рассказчика-журналиста, его размышлениями по поводу совершающегося у него на глазах, об окружающих его людях и публицистических и художественных возможностях включения всего этого материала в роман. Объединенные вместе портреты рабочих, руководителя стройки, главного редактора местной газеты создают мозаичную картину жизни большой стройки, но все же преимущественно картину лирическую. Писатель и сам ощущает, что это еще зарисовки, очерки, лирические впечатления, тогда как ему самому хотелось бы описать этих людей «в эпическом произведении». Как навязчивая мысль звучит его желание написать «большой роман, где для каждого найдется место — и для его трудового пути и для личной жизни». Но для этого «надо найти идею и соответствующую художественную форму». В этих заявлениях мне видится нечто большее, чем просто использование получившего довольно широкое распространение приема внутреннего «жанрового самопознания» и раскрытия авторской творческой лаборатории, в них видна и попытка нащупать путь к эпическому повествованию нового типа, к созданию синтеза социально-психологической достоверности и лирической обобщенности, к широте охвата и глубине в постижении человеческой психики. На мой взгляд, В. Попов сумел достичь такой спаянности эпического и лирического в новелле о Манасии и его жене. Обращение к эпическим опорным моментам — социальной определенности характеров, предметной реальности жизни этих людей — не яв-

ляется возвратом к старым классическим образцам, ибо все это у Попова внутренне спаяно с символико-лирическим планом, поднимающим конкретную картину и конкретных людей до уровня большого поэтического обобщения. Индивидуально столь разное вскрытие в конкретных фактах присущего им глубокого внутреннего смысла и воплощение его в символико-обобщенных образах становится типологически общей особенностью современной литературы разных народов.

Пути к эпическому синтезу могут быть многообразны в одной литературе, не говоря уже о разных национальных литературах. Эпические полотна, созданные в наши дни писателями Югославии, подтверждают способность романа-эпопеи и других видов эпического романа к саморазвитию. Они, несмотря на присущую им своеобразную завершенность художественной системы, демонстрируют и огромное многообразие возможностей развития разных жанровых форм, которые заложены в подвижности самой системы, в бесчисленных вариантах соотношения разных эпопейных начал, а также в свободе применения разных форм повествования.

Бесспорно, появление произведений такого масштаба, как «Знамена» М. Крлежи и «Время смерти» Д. Чосича, является событием в литературной жизни страны, определяя прямо или исподволь направление ее литературного развития на многие годы. Они с новой художественной силой утверждают поступательность исторического движения, веру в силу человеческого разума и души, осмысленность человеческой активности в защите добра, справедливости, чести и совести, тех вечных ценностей, на которых зиждется основа человеческого общежития.

¹ Цит. по: *Наркирье Ф. С.* Французский роман наших дней. М., 1980, с. 79.

² Политика, 1974, 12 окт.

³ Там же.

⁴ См.: *Ильина Г.* Время романа.— В кн.: Новые явления в литературах европейских социалистических стран. М., 1976; *Цыбенко Е. З.* Особенности развития романа-эпопеи в славянских литературах последних лет в контексте европейского романа: Доклад на VIII Международном съезде славистов. М., 1978; *Яковleva Н. Б.* Современный роман Югославии. М., 1980, с. 169—206.

⁵ *Яковлева Н. Б.* Современный роман..., с. 188—189.

⁶ Кнjiževna kritika, 1976, № 2, *Вулетић В.* О неким карактеристикама композиције романа-епопеје.— В књ.: Зборник за славистику. Нови Сад, 1979, № 16.

⁷ *Бахтин М.* Слово в романе.— В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

- ⁸ Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958.
- ⁹ Бахтин М. Эпос и роман.— Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 121.
- ¹⁰ Вулетић В. О неким карактеристикама..., с. 39.
- ¹¹ Ничев Б. Съвременният български роман. София, 1978, с. 146.
- ¹² Жечев Т. Девети септември и развитието на българския роман.— В кн.: Колевски В., Жечев Т., Бояджиева В. Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година. София, 1979, I кн., с. 165.
- ¹³ См., напр.: Ничев Б. Съвременният български роман...; Жечев Т. Девети септември...
- ¹⁴ Ничев Б. Съвременният български роман, с. 462.
- ¹⁵ Жечев Т. Девети септември..., с. 215.
- ¹⁶ Андреев В. Георгий Караславов. Л., 1972, с. 171.
- ¹⁷ Клјијевна критика, 1976, N 2.
- ¹⁸ Жечев Т. Девети септември..., с. 196.
- ¹⁹ Delo, 1980, № 8, с. 150.
- ²⁰ См.: Киселева Л. Художественные открытия советского классического романа-эпопеи.— В кн.: Советский роман. М., 1978.
- ²¹ Цит. по: Белая Г. Проблемы романых традиций.— В кн.: Советский роман, с. 178.
- ²² Delo, 1980, № 8, с. 150.
- ²³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 162.
- ²⁴ Гачев Г. Содержательность формы.— Вопросы литературы, 1965, № 10, с. 161.
- ²⁵ Вулетић В. О неким карактеристикама..., с. 152.
- ²⁶ Лалић М. Ратна срећа. Београд, 1973, с. 338.

C. Игов

РОМАНЫ ПОДВЕДЕНИЯ ИТОГОВ



Когда несколько лет тому назад я использовал понятие «роман подведения итогов» для обозначения одной из жанрово-тематических тенденций в болгарской литературе 70-х годов¹, я не предполагал, что оно окажется столь удобным для употребления. И для злоупотребления. Потому что — как всякое широкое по содержанию понятие — оно дает возможность включить в него множество весьма разнородных литературных явлений. В самом широком смысле слова любое литературное произведение является известным итогом. Каждое художественное воплощение человеческого опыта тоже по существу есть некий итог. А национальная литература — своего рода итог национальной судьбы. В контексте творческого развития писателя каждая его книга представляет собой своеобразный творческий итог пройденного им пути. Так — на различных уровнях — онтологическом, историко-литератур-

ном и индивидуально-творческом, художественные явления имеют характер итога.

Но понятие «итога» имеет и более узкий жанрово-тематический смысл, дающий право отнести его к определенному кругу произведений. Ибо есть такие произведения, в которых итог человеческой жизни, жизни коллектива или завершения конкретного исторического этапа является его основной темой. Эта тематическая связь некоторых литературных творений с подведением итогов иногда становится жанрообразующим фактором в такой степени, что можно говорить об особом жанрово-тематическом типе. К таким жанрам относятся, например, мемуары и исповедь, а в известном смысле и дневники. (Роль этих жанров для развития романа убедительно показывает советская исследовательница Лидия Гинзбург в своей книге «О психологической прозе».) Генетическая связь романа с этими жанрами очень важна и для понимания типологии болгарского романа подведения итогов 70-х годов, которому предшествовало оживление мемуарно-исповедальной литературы,вшедшее,кстати, выражение и в нем самом. Не случайно, например, романы Богомила Райнова и Камена Калчева 70-х годов имеют автобиографически исповедальный характер. Несомненно также автобиографическая основа и «чистых» романов Павла Вежинова «Ночью на белых конях» и Дико Фучеджиева «Река» и «Зеленая трава пустыни». Однако, когда я подчеркиваю тенденцию к подведению жизненного итога в болгарской прозе 70-х годов, речь идет отнюдь не о развитии автобиографизма.

Для выделения романа подведения итогов в болгарской литературе этого времени как значимого историко-литературного образования нам дает основание целая группа произведений Павла Вежинова, Богомила Райнова, Камена Калчева, Андрея Гуляшки, Васила Попова, Йордана Радичкова, Дико Фучеджиева, Драгомира Асенова, Дончо Цончева и др., включая и более молодых — Станислава Стратиева и Янко Станоева — в частности, тех их произведений, в которых итог жизни современного человека является центральной темой. Но эта проблема стала важной не только для группы писателей. Большое количество произведений, посвященных подведению жизненного итога, показывает, что этот тип прозы занимает, — не вытесняя полностью другие, — центральное место в болгарской литературе 70-х годов, а это, в свою очередь, свидетельствует не просто о личных предпочтениях

отдельных авторов (даже самых значительных), а об определенном социально-психологическом климате, который оказался благоприятным для постановки данной проблемы в центр творческого внимания. Действительно, обилие подобных произведений свидетельствует также и о количественном преобладании этой жанрово-тематической тенденции в литературном процессе 70-х годов. Но не столько количественное преобладание дает основание выделить эту тенденцию. Среди множества произведений в современной литературе романы подведения итогов вовсе не будут доминировать, несмотря на то, что пропорционально они, может быть, являются самой большой тематической группой, особенно на фоне известного отлива — скорее, качественного, чем количественного — исторических романов по сравнению с 60-ми годами. Речь идет в первую очередь о качественном превосходстве этого типа романов в болгарском литературном процессе последнего десятилетия. Они привлекли внимание не только потому, что их было много (хотя и это является известным показателем динамики литературного развития), а потому, что они были самыми значительными в художественном отношении творениями в данный период. Достаточно перечислить лишь такие произведения, как «Ночью на белых конях» (1975), «Барьер» (1977) и «Измерения» (1979) Павла Вежинова, «Все и никто» (1973) и «Праща» (1977) Йордана Радичкова, цикл автобиографических романов Богомила Райнова, объединенных заглавием «Это странное ремесло» (1976—1978), «Низина» (1977) Васила Попова, романа Дико Фучеджиева «Река» (1974) и «Зеленая трава пустыни» (1978), «Зеркало» (1977) Камен-па Калчева и «Самый тяжкий грех» (1980) Драгомира Асенова, чтобы убедиться, что речь идет не просто о романах и повестях сходной тематической направленности, но и о произведениях, привлекших в 70-е годы наибольшее внимание читателей и критики, а в некоторых случаях и внимание читателей и литературной мысли за рубежом. Об этих произведениях говорят и пишут. И хотя вокруг них не возникло дискуссий, я не сказал бы, что они не могут вызвать споров. Единодушное их одобрение является свидетельством чутья к истинно ценному, которое проявили современные критики, не раскрыв, однако, всего богатства проблем (часто дискуссионных) этих произведений. Что касается судьбы этих книг за рубежом — они среди самых переводимых из болгарской литературы 70-х годов, — то особенно показателен в этом отношении

успех «Барьера» Павла Вежинова в Советском Союзе, где он нашел, по крайней мере с моей точки зрения, наилучший читательский отклик. Это не значит, что книга не имела успеха в Болгарии — напротив, на родине он огро-мен. Но по некоторым причинам «Барьер» встретил более отзывчивую и внимательную публику, сильное «встречное течение» (употреблю термин Веселовского) именно в Советской стране.

И так как о повести «Барьер» идет речь в данной статье, посвященной романам подведения итогов, хочу обратить внимание на то, что жанрово-типологическая близость между повестью и романом свойственна не только новейшей болгарской литературе, где доминирующий жанр малоформатного романа с единственным героем почти сливаются с жанром повести. Есть на то, по-моему, и исторические причины, так как они (повесть и роман) по сути своей одножанровы. Еще со времен эпохи национального Возрождения в болгарской литературе повесть, в сущности, заключала в себе «скрытую» романную форму, что, впрочем, характерно и для других славянских литератур, в которых «повесть» является самобытным славянским наименованием романа. На эту проблему следует обратить большее внимание.

Вопрос о генетической близости романа и повести становится особенно актуальным для болгарской литературы 70-х годов в связи с жанровой динамикой литературного процесса в этот период. Если исключить случаи, когда писатели по соображениям внелитературного характера иногда называли прозу среднего объема романами, то стирание граней между повестью и романом в 70-е годы имеет и важную историко-литературную причину — она заключается в деэпизизации жанра крупного эпического романа и лиризации «новой прозы» в 60-е годы. Этому процессу болгарская критика уделяла особое внимание². В жанровом отношении указанный переход связан с возникновением так называемого малого (чаще всего одноперсонажного) романа — доминирующего жанра в прозе 60-х годов.

Сходные тенденции, по-моему, есть и в других литературах европейских социалистических стран, где в 60-е и 70-е годы вновь активизируются повесть и малый роман, тогда как для послевоенных лет для них был характерен крупный эпический роман, появление которого чаще всего было связано с антифашистской борьбой³. В концептуальном отношении эта жанровая переориентация была

вызвана переключением с анализа «человека в истории» на рассмотрение «истории человека», переходом с традиционной социальной прозы на современную психологическую прозу. В советской литературе особенно показательна — и в жанровом, и в концептуальном отношении — проза Юрия Трифонова. В жанровом плане его современные «городские» (или «московские») повести представляют собой яркий пример сближения повести и романа, что весьма характерно и для болгарской литературы.

Но хотя в 60-е годы в прозе доминирует тенденция деэпизизации, уже к концу этого десятилетия чувствуется известная стабилизация жанра романа. В 70-е годы роман вновь становится ведущим жанром даже без возращения к традиционной эпической форме, а благодаря тенденции к *новому эпическому синтезу* крупного традиционного эпического романа с достижениями современной неэпической прозы. Эта тенденция, мне кажется, является общей для литератур ряда социалистических стран⁴.

Выдвижение романа подведения итогов как основной жанрово-тематической группы литературного процесса имеет и другую причину. Речь идет о том, что после лирического штурма конца 50-х — начала 60-х годов, когда проза после кратковременной, но богатой эпической жатвы отступила на задний план по сравнению с «бурей и натиском» поэзии, где-то в середине 60-х годов она снова заняла ведущее место в литературном процессе. Существенной вехой на этом пути стал сборник Радичкова «Свирепое настроение» (1965). Еще с конца 60-х годов критика задавала себе тревожный вопрос: «Придет ли новая поэтическая смена?» И хотя эта тревога оказалась необоснованной с появлением в 70-е годы таких талантливых молодых имен, как Борис Христов, Калина Ковачева, Екатерина Иосифова, Бинё Иванов, Миряна Бешева, Марин Георгиев и другие, именно в прозе осуществились самые интересные поиски болгарской литературы последних двух десятилетий. В поэзии в этот период, несмотря на появление упомянутых ярких молодых индивидуальностей, не было столь компактного выступления нового поколения — как это случилось после Апрельского пленума ЦК БКП 1956 г. Отсутствие типологических новаторских тенденций в поэзии 70-х годов не следует, однако, понимать как оценочную квалификацию. Речь идет о том, что проза, заняв с середины 60-х годов ведущее место в литературном процессе, в 70-е годы весомо подтверждает это романами подведения итогов. Хотя к романам этого типа

обратились и более молодые авторы, такие, как Станислав Стратиев и Янко Станоев (да и они вошли в литературу еще в конце 60-х годов), одна из характерных особенностей такой прозы заключалась в том, что она не была результатом вступления в нее нового поколения или индивидуальностей, а явилась свидетельством творческой силы писателей, давно зарекомендовавших себя в литературе. Особенно ярким примером в этом отношении могут послужить произведения Павла Вежинова, хотя то же можно сказать и о Богомиле Райнове, Камене Калчеве и о более молодом по сравнению с ними Дико Фучеджиеве. Я назвал бы это явление «осенним ренессансом» беллетристов, если бы подобное понятие не было более подходящим для таких поэтов старших поколений, как Э. Багряна, Н. Фурнаджиев, А. Далчев, Д. Габе, Д. Пантелеев и др., переживавших в тот период или переживающих ныне вторую молодость. Их поэтическое возрождение началось с конца 50-х годов после более или менее длительных творческих пауз, как, например, у Далчева и Пантелеева. Но у всех этих поэтов в первой половине 50-х годов, не очень благоприятных для развития поэзии, заметен спад по сравнению с их блистательными дебютами в 20-е годы.

Исключительный успех романа Павла Вежинова «Ночью на белых конях» и его повести «Барьер» связан с важной типологической особенностью романов подведения итогов, выразившейся в двух взаимообусловленных аспектах. Первый характеризуется уже упомянутым «осенним ренессансом». Дело не в том, что раньше поэты не доживали до возраста патриархов (Вазова, например, так и называли: патриарх или дедушка Вазов), а в том, что для болгарской поэзии вообще была характерна эмоциональность молодости. Большинство крупных национальных поэтов — от Ботева до Вапцарова ушли из жизни молодыми, хотя и в молодости они достигли удивительных — а в случае с Ботевым и гениальных — вершин прозрения. И это относится не только к поэзии, но и к искусству, которое обычно создается в более зрелом возрасте, — к прозе. Два классика болгарской прозы XX в. — Элин Пелин и Йордан Йовков — написали свои классические рассказы сравнительно молодыми: Йовков умер, не достигнув 50 лет, а Элин Пелин, хотя и дожил до 70 лет, создал свои шедевры еще до 30 лет, а его преклонные годы в творческом отношении были не очень плодотворными. Даже исключения подтверждают, что зрелая бол-

гарская проза принадлежит перу сравнительно молодых авторов, например, такие выдающиеся произведения, как роман Вазова «Под игом» и «Записки о болгарских восстаниях» Захария Стоянова, написаны до достижения писателями сорокалетнего возраста. То же можно сказать и о многих других классических болгарских романах. Лишь после 50-х годов нашего века болгарская литература смогла увидеть писателей, достигших почтенного и в то же время продуктивного в творческом отношении возраста. К тому же это не счастливое исключение, а реальная судьба целых поколений творцов.

Однако дело не в том, что судьба редко одаривала болгарских писателей — и не только авторов экспрессивной «взрывной» поэзии, но и более спокойной прозы — жизненным и творческим долголетием. Здесь речь идет о возрасте, который имеет уже не индивидуальные изменения, а исторические. Хотя Болгария исполнилось 1300 лет — возраст прямо-таки библейский, — она никогда не чувствовала себя старой. Ее историческое развитие протекало так, что в нем редко выпадало время для длительного и зрелого культурного строительства. История Болгарии — это история резких подъемов и столь же резких спадов и поражений, причем между ними почти отсутствуют годы зрелости. Эти подъемы, подобно возрождению Феникса из пепла, после долгих перерывов (наиболее длительный из них — пятисотлетний) основывались на большой жизненной стойкости народа. Именно молодая эмоциональная восприимчивость и энергия доминируют в болгарской культуре, начиная с эпохи Возрождения вплоть до наших дней. Историческая молодость вечно возрождающегося болгарского общества придает и соответствующий перспективно-творческий, эмоциональный настрой болгарской литературе. Она поэтому в большей степени литература порыва и мечты, чем литература воспоминаний и размышлений. От Паисия до Ботева и от Вазова до Вапцарова болгарской литературе присущ «полет» (слово, любимое даже дедушкой Вазовым) исторического мышления. Разумеется, долго длящаяся — и индивидуальная, и историческая — молодость имеет и свои отрицательные стороны. Затянувшаяся молодость является часто признаком неспособности к возмужанию, и это надо иметь в виду.

Благодаря творцам «осеннеого ренессанса» — поэтам конца 50-х годов — Болгария смогла получить от литературы художественные плоды жизненной зрелости. А я не

думаю, что художественные плоды преклонного возраста являются менее ценными, чем плоды молодости, как заверяют некоторые критики, приверженцы штампа о «молодости духа». Жизненная зрелость поэтов конца 50-х годов совпала, однако, с исторической молодостью болгарского социалистического общества. И именно благодаря этому в их поэзии зазвучала «весенне-ренессансная» интонация. Два десятилетия спустя, т. е. в 70-е годы, ситуация была уже иной. Общество вступило в зрёлый этап своего развития, когда и для поколений, которые его создавали, наступило время выводов.

По ряду причин, однако, романы этого типа в 70-е годы по форме были подведением личных, а не общественно-исторических итогов, какими являлись масштабные эпические произведения 50-х годов (Димов, Талев, Станев, Караславов), благодаря чему в историко-литературном плане они кажутся их антитезой. На самом же деле истинной антитезой «времени романа» первого послевоенного десятилетия была проза «новой волны» 60-х годов, ибо именно тогда наиболее последовательно выразились тенденции деэпизации и лиризации прозы, как художественное противопоставление крупному эпическому жанру. Романы 70-х годов генетически связаны с «новой волной» в прозе 60-х годов не только потому, что большинство их авторов — это одни и те же лица, но и потому, что они — ведущие фигуры в обоих периодах: Павел Вежинов, Йордан Радичков, Богомил Райнов, Камен Калчев, Блага Димитрова, Дико Фучеджиев, Васил Попов и др.

В 60-е годы наиболее значительными также были произведения, в которых подводились жизненные итоги: «Дороги в никуда» Богомила Райнова, «Семь дней нашей жизни» Андрея Гуляшки, «Путь к себе» Благи Димитровой, «Двое в новом городе» и «Софийские рассказы» Камена Калчева, «Небо Велеки» Дико Фучеджиева и даже исторический роман «Цена золота» Генчо Стоева. Именно благодаря тому, что в произведении Генчо Стоева проблема подведения итогов личной жизни слилась с исторической судьбой народа, оно, став новаторским явлением в болгарском историческом романе, заняло столь важное место в новой болгарской прозе. Актуализация общественных и психологических проблем на историческом материале простирается особенно отчетливо в следующем произведении Генчо Стоева — романе «Возвращение» (1976), в котором влияние новейшей прозы на современную тему привело к жанрово-тематическому преобразованию тра-

диционной исторической прозы. Нечто подобное мы видим и в таких современных произведениях советской беллетристики, как «Нетерпение» (1973) Юрия Трифонова и «Путешествие дилетантов» (1979) Булата Окуджавы.

Новые романы вышеупомянутых болгарских писателей в 70-е годы опираются преимущественно на традицию подчеркнуто индивидуального подведения итогов. Что я имею в виду? Проза 60-х годов касалась драматических сторон бытия, явившихся следствием тех деформаций, которые определенный исторический период оставил в судьбах и душах переживавших его людей. Так, личный трагизм был в ней социально обусловлен и, следовательно, преодолим, чем и объяснялись присущие ей интонация «оптимистической трагедии» и просветление в финале даже в самых мрачных по своему тону произведениях («Дороги в никуда» Богомила Райнова, например).

А романы подведения итогов в 70-е годы ставят человека перед фактом его естественного конца, т. е. смерти, что придает им большую экзистенциально-психологическую глубину, которая возмещает видимое ослабление общественно-исторической проблематики. Но это ослабление лишь кажущееся. Хотя, встретившись с болезнью и смертью, герои этих романов проявляют горький трагический стоицизм, чему соответствует мудрая, спокойная повествовательная интонация, именно за этим трагическим стоицизмом чаще скрыта горечь по поводу социальных явлений.

Это становится особенно явным, если обратиться к феномену трагического финала в прозе 70-х годов, ибо он показателен с концептуальной точки зрения. Правда, само явление шире жанра романа подведения итогов. Оказалось, что трагические финалы стали едва ли не «общим местом» в болгарской литературе с конца 60-х годов. В основном они относятся к молодым людям. Начиная со светлого юноши Солнце в произведении Дико Фучеджиева «Жизнь — эта краткая иллюзия», пройдя через романы Богомила Райнова, Павла Вежинова Камена Калчева вплоть до повестей Станислава Стратнева «Недолгое солнце» и «Дикие пчелы», смерть молодых героев превращается в повторяющийся недобрый символ в современной болгарской литературе, получивший свое самое глубокое социально-аналитическое толкование в «Софийской истории» Любена Станева. Особое значение при этом приобретает и символика прерванного полета, столь характерная для молодой поэзии с конца 60-х годов. Эта символика наполнилась зрелым художественным содержанием прежде всего в «Ни-

зине» Васила Попова, «Барьере» Павла Вежинова и философско-историческим — в пьесе «Попытка полета» (1980) Иордана Радичкова. Проблема сложности включения молодых в общественную жизнь, их уязвимости в болгарской прозе находит самые разные решения, например, у Гуляшки, Калчева или Вежинова, Фучеджиева и Стратиева. Эти решения, как показывают произведения этих писателей, в основном не связаны с преимуществами того или иного возраста. Молодые герои в новелле «Жизнь — эта краткая иллюзия» Фучеджиева, «Недолгом солнце» Стратиева и «Софийской истории» Любена Станева становятся жертвами вульгарного потребительства. Смерть героини в «Барьере» Павла Вежинова возвышается до ярчайшего символического контрапункта земного существования.

Столь частое в прозе 60-х годов изображение трагического столкновения молодых героев с отрицательными явлениями в общественной жизни весьма показательно и для романов подведения итогов не только как наиболее типичный вид конфликта, но и в более узком жанрово-тематическом плане. Ибо если в большинстве своем («Ночью на белых конях», «Река», «Зеленая трава пустыни», «Самый тяжкий грех») — это романы подведения *финального итога* и в них герои оценивают свой жизненный путь перед лицом смерти, то существует другая разновидность произведений, которые я назвал бы произведениями подведения *предварительного итога*. Размышления героев по поводу не всей прожитой жизни, а до вступления в ее зрелый этап, как прощание с юношескими иллюзиями было известно в литературе и раньше, в частности оно лежит в основе новеллы Фучеджиева «Жизнь — эта краткая иллюзия».

Среди произведений, в которых подводятся предварительные итоги — а самые яркие из них «Недолгое солнце» и «Дикие пчелы» Станислава Стратиева,— особое место занимает роман другого молодого автора, Янко Станоеva — «Неандерталец мой» (1976). В нем прежде всего отсутствует трагический финал, что вовсе не означает, что это произведение является наивно-оптимистическим. Представляя собой своеобразный концептуальный эпилог так называемой инфантильной прозы, преобладающего течения молодой болгарской беллетристики второй половины 60-х — начала 70-х годов, оно покоряет лишенным патетики жизнелюбием. Здесь иллюзии молодости, представшие как житейские ошибки, сменяются принятием жизни как существующей реальности.

Романы подведения итогов выделяются в 70-е годы не только на фоне более вялого течения поэзии, но даже на фоне оживления драмы, наступившего через несколько лет после лирического штурма конца 50-х годов и приведшего к интересному развитию этого жанра, в общем-то не имеющего глубоких традиций в болгарской литературе. И любопытно, что драма откликнулась на жанровые импульсы общелитературного процесса: оживление в лирике вызвало параллельный расцвет так называемой лирической драмы, подобно этому новое движение в прозе также привело к соответственным изменениям в драматургии — в ней появилась, по выражению критики, «драма повседневности», ярче всего представленная творчеством Драгомира Асенова. Этот тип драмы можно назвать «прозаическим», и не потому, что его создавали преимущественно прозаики, а так как именно буднично-прозаическая сторона бытия — не без влияния господствующей в эти годы прозы — стала ее основной тематикой. Интересно и то, что драматургия в этот период, развиваясь параллельно прозе, является плодом творчества беллетристов. Драматургия Радичкова оказалась своеобразным синтезом его прозы. И хотя этого нельзя сказать о комедиях Стратиева, отличающихся гротесковой абсурдностью от его лирической прозы, тем не менее индивидуальные драмы молодых героев включены в них в более широкий социальный контекст, чем в его повестях.

В результате конституирования жанра романа подведение итогов в качестве ведущего в литературном процессе 70-х годов можно, по-моему, говорить о возникновении нового контекста, в котором творчество некоторых писателей раскрылось еще ярче. Хотя это относится к таким писателям, как Богомил Райнов и особенно Павел Вежинов, чьи произведения именно в 70-е годы и именно в жанре романа подведения итогов продемонстрировали наибольшую художественную зрелость, полнее всего этот феномен проявился в творчестве Дико Фучеджиева, который своими романами «Река» и «Зеленая трава пустыни» привлек внимание критики и занял место в авангарде современного художественного литературного процесса. Фучеджиев зарекомендовал себя еще в 60-е годы как один из самых интересных представителей «новой волны» в прозе, выступив тогда в характерных именно для нее жанрах — новелле, рассказе, повести с подчеркнутой лирической интонацией. Повесть Фучеджиева «Небо Велеки», которая произвела наиболее сильное впечатление на критику, по

сути является произведением подведения итогов, а в позднее написанной новелле «Созвездие Рака» (1970) писатель подступил и к теме надвигающейся смерти, т. е. к тому типичному финалу, что станет доминирующим в романах подведения итогов 70-х годов.

Я не хочу сказать, что романы Фучеджиева сильнее всех других его произведений. Напротив, наиболее проблемное и глубокое из них — новелла «Древо греха», не меньшее проблемное богатство содержат новеллы «Жизнь — эта краткая иллюзия» и «Созвездие Рака», а самым привлекательным произведением остается «Небо Велеки». Они заключают в себе и волнующие писателя проблемы, и основные черты повествовательной манеры Фучеджиева, даже его любимый символ — реку. Уже тогда нетрудно было предвидеть, что этот символ станет поэтической опорой его творчества. Позднее писатель подтвердил это своим одноименным романом. Я бы даже сказал, что форма, в которой удобнее всего чувствует себя Фучеджиев, — это повесть, повествование среднего объема. Этот жанр вообще характерен для болгарской прозы 60-х годов, в которой, даже несмотря на известную эпическую стабилизацию, наступившую в конце этого десятилетия, малообъемный роман с одним героем остается наиболее распространенным жанром.

Являя пример одного из самых интересных стилистических экспериментов в жанре романа подведения итогов, «Циклоп» (1973) Генчо Стоева в то же время предлагает интересную концептуальную модификацию типичной для всех этих романов ситуации «перед лицом смерти». Герой Генчо Стоева — командир подводной лодки — оказывается перед лицом смерти, но не естественной биологической смерти, как герой Вежинова в романе «Ночью на белых конях», не смерти от болезни, как художник Фучеджиева в романе «Зеленая трава пустыни», а смерти как апокалипсиса современного человека перед угрозой ядерной опасности. Интересно поставив проблему личного самопожертвования во имя общественного долга, Генчо Стоев не ответил, однако, на вопрос, перед которым объективно ставит нас проблематика его романа, — имеет ли смысл защищать то, что стало бессмысленным. А может быть, горький стоицизм выбора героем Стоева, как, впрочем, и балериной из «Черных лебедей» (1976) Богомила Райнова, пути Сизифа и является уже ответом на этот так и не поставленный самим писателем вопрос.

Так же, как роман Генчо Стоева «Цена золота» предшествует новейшим романам подведения итогов 70-х годов, «Путь к себе» (1965) Благи Димитровой является одним из прообразов современной прозы этого типа. Но значительно важнее для развития литературы оказался тесно связанный с прозой 70-х годов (хотя и стоящий особняком в ней по концепции и стилю) ее роман «Лавина» (1971) — один из редких образцов третьей основной разновидности современного романа подведения итогов, — в котором подводится итог жизни целого коллектива. Здесь уже не погружение на дно, как в «Циклопе», а восхождение к вершине, коллективное стремление людей противостоять неожиданной смерти, надвигающейся лавине, составляет концептуальную основу произведения. Проследив последний путь группы альпинистов, Блага Димитрова передала диалектику одиночества и общности людей, доведя до предела в своем романе, да и в целом в прозе тех лет, эссеистско-рефлексивное начало.

Ту же проблему — одиночества и общности — раскрыл и Васил Попов в самом значительном произведении подведения коллективного итога в нашей литературе — романе «Низина» (1977). В отличие от Благи Димитровой, которая исследует эту проблему в условиях исключительных, Попов анализирует ее в типичном, прежде всего в повседневном, социально-универсальном. «Низина» — весьма прозрачно зашифрованный художественный образ большой современной стройки, в котле которой кипят и изменяются до основания человеческие судьбы. Трансформировав на современный лад старый производственный роман (и своеобразно пародируя его), Васил Попов создает образ коллектива определенной исторической эпохи, раскрыв его через многие индивидуальные судьбы. Богатство материала и обилие персонажейrationально организованы в одну из самых сложных художественных конструкций современной болгарской литературы, а пафос бытия не заслоняет трагизма индивидуальной судьбы у тех, кто оказывается особенно чутким к резким социальным срывам. Все еще не оцененный по достоинству критикой роман этот является достойным финалом в творчестве безвременно ушедшего болгарского прозаика.

«Низина» Васила Попова одновременно показывает растущее стремление ввести жизнь отдельного человека в более широкий социальный контекст, в исторический поток, предвосхищая тем самым идеально-художественную трансформацию романа подведения итогов в новый тип

романа с подчеркнутой социально-исторической проблематикой, в котором рассмотрение «истории человека» вновь превращается в решение вопроса «человек в истории». Эта тенденция, так или иначе дающая о себе знать в новых романах Богомила Райнова и Дико Фучеджиева, Йордана Радичкова и Генчо Стоева, Благи Димитровой и Николы Инджова, представляетсяозвучной таким произведениям современной советской романистики, как «Старик» Юрия Трифонова, и «И дольше века длится день» Чингиза Айтматова. Импульсом для советских писателей послужило исследование истории человеческой жизни, но оба они вписывают человеческую судьбу в историю революции («Старик») или в тревожную судьбу планеты («И дольше века длится день»). При этом показательно разнообразие творческих подходов болгарских и советских авторов к решению этой проблемы — путем соединения отдельных психологических новелл в мозаику современного эпоса (Васил Попов), путем новейшего синтеза исторической хроники и психологического самоанализа (у Трифонова) или магического сплава научной фантастики, легенд и мифов в современной саге (у Айтматова).

Даже этих нескольких примеров достаточно, чтобы увидеть богатство художественных почерков в современной социалистической литературе, которая со все большей художественно-философской углубленностью ставит тревожные вопросы, волнующие человека в современном мире.

Трудно угадать, каким будет в дальнейшем развитие романа подведения итогов и вообще будет ли иметь место такое развитие. Может быть, в новой ситуации в общественной и культурной жизни не будет актуальным то, что вызвало к жизни этот тип прозы. Но даже если будущие литературные движения пойдут в художественных формах, которые сегодня трудно предвидеть, романы подведения итогов, возникшие в 70-е годы, останутся важным этапом в новейшей болгарской литературной истории. И, несомненно, болгарская литература ближайшего будущего не сможет пройти мимо опыта этого литературного периода, будь то продолжение и дальнейшее его развитие или своеобразная полемика с ним, что является одним из самых продуктивных способов продолжения и дальнейшего углубления определенной традиции, будь то прямое или скрытое следование основным его литературным тенденциям или открытый отказ от них.

Несмотря на известные симптомы деактуализации данной литературной тенденции, я не считаю свои беглые за-

метки реквиемом на ее могиле. Ведь критике предстоит теперь всесторонне проанализировать смысл произведений, которые я здесь назвал романами подведения итогов, и определить более рельефно их место в панораме современной литературы. Причем не только болгарской. Ибо сходство ряда болгарских романов подведения итогов с произведениями других (главным образом социалистических) национальных литератур свидетельствует о некоторых общих закономерностях развития и сходстве социальных и гуманистических проблем, перед которыми поставлена литература социалистического мира. А расширение этих соописаний, возможно, поможет в более многообразном литературном (и не только литературном) контексте осознать с большим чувством ответственности проблемы, которые стоят перед человеком и человечеством.

¹ Игов С. Романи на равносметката.— Литературен фронт, 1978, 23 март.

² Игов С. Към нов социален роман.— Съвременник, 1973, № 3; Янев С. Тенденции в съвременната проза. София, 1977; Ничев Б. Съвременният български роман. София, 1978.

³ Ильина Г. Я. Время романа.— В кн. Новые явления в литературе социалистических стран. М., 1976; Бернштейн И. А. Динамика развития романа в литературах социалистических стран.— В кн.: Общее и особенное в литературе социалистических стран. М., 1980.

⁴ Noge J. Hl'adanie epické syntézy. Bratislava, 1980; Яковлева Н. Б. Современный роман Югославии. М., 1980.

С. Шерлаимова

ЭВОЛЮЦИЯ ЧЕШСКОГО И СЛОВАЦКОГО РОМАНА В 70-Е ГОДЫ



В критике европейских социалистических стран утверждалось мнение, что 70-е годы прошли под знаком романа, причем — романа реалистического. Это не значит, конечно, что не было достижений в области поэзии и драматургии, что везде сошли на нет нереалистические тенденции. Особенно много новаторских произведений в целом ряде литератур дала драматургия этого десятилетия. И все же реалистический роман убедительно подтвердил свою репутацию «главного жанра» современной литературы, отвечая на наиболее злободневные и острые проблемы времени,

выдвинувшись в центр как читательских интересов, так и критических дискуссий и теоретических исследований.

В каждой национальной литературе выдвижение романа на передний край литературного процесса имело свои особые причины, свою специфику. Восстановление авторитета реалистического романа в литературе Чехословакии начала 70-х годов происходило в обстановке борьбы с негативными последствиями идеологического кризиса 1968—1969 гг., воздействие которого на сферу культуры было весьма существенным.

«В области культурной политики и собственно литературы,— констатировал Ян Козак в докладе на учредительном съезде Союза чешских писателей в мае 1972 г.— так называемая либерализация вела к категорическому отрицанию социалистического реализма, социалистической направленности литературы и в то же время — к пропаганде и восхвалению всех модных направлений и теорий буржуазной литературы»¹.

Негативные идеологические тенденции нашли своеобразное преломление как в сфере содержания, так и в жанровой структуре тогдашней прозы. Можно сказать, что в литературе конца 60-х годов обнаружился кризис эпического романного мышления. В прозе тех лет наблюдалось преобладание малых жанров и камерных конфликтов, вытеснение реалистических изобразительных приемов натуралистическими и авангардистскими, гуманизма — нравственным релятивизмом, предпринимались попытки создать особую «лингвистическую прозу», где предметом усилий автора оказывалось не изображение действительности, а «писанье само по себе». В тогдашней критике много писалось о творческой свободе, о праве на эксперимент, в том числе и с романной формой. Анализ показывает, однако, что «кафкианская» иносказательность либо изощренное манипулирование с романским временем и полифонией голосов рассказчиков зачастую служили лишь внешним прикрытием грубой антисоциалистической тенденциозности, как, например, в повестях-«притчах» И. Климы, в романах Л. Вацулика.

Было бы, разумеется, глубоко ошибочным, если бы мы к тенденциям подобного рода сводили всю прозаическую продукцию 60-х годов. В чешской и словацкой литературе проявилось в те годы и позитивное в своей основе стремление писателей к углубленному анализу психологии героев, к показу драматических конфликтов, к обновлению структуры прозы за счет введения в эпiku лирического

элемента и приемов монтажа. Среди достижений тех лет можно назвать, например, деревенскую прозу Я. Козака (роман «... сильная рука», 1966; рассказы), роман Я. Отченашека «Хромой Орфей» (1964), светлую лирическую прозу В. Шикулы. Поступательное развитие литературы не было прервано и в кризисные годы, но господствующее положение в прозе тех лет занимали антиреалистические тенденции, которые усиленно поддерживались ревизионистской критикой.

Преодоление последствий кризиса в области идеологии и культуры означало восстановление преемственности по отношению к лучшим традициям отечественной революционной и демократической литературы и марксистской критики прошлого, решительное усиление связей чехословацкой литературы с литературами других социалистических стран. В художественной прозе начало нового этапа ознаменовалось плодотворным возрождением реалистических традиций.

Потребность в реалистическом романе, правдиво отражающем проблемы современности, помогающем читателям разобраться в сложной, подчас весьма противоречивой ситуации первых послекризисных лет, отчетливо ощущалась критиками, внимательно следившими за литературным развитием. Страстным поборником реализма выступил В. Достал, отстаивавший позиции марксистской эстетики на всем протяжении кризисного периода. Но характерно и мнение И. Грабака, который в отличие от критика-публициста В. Достала представляет скорее тип критика «академического», занятого прежде всего проблемами поэтики. В 1974 г. И. Грабак выступил со статьей с красноречивым названием «Необходимость эпики», где констатировал в чешской прозе предшествующего десятилетия «разложение эпических форм», связанное в том числе и с тем, что «в значительной части беллетристики 60-х годов выветривается смысл понятия ангажированной литературы»², а «время и классовые позиции персонажей перестали быть интегрирующими факторами произведения»³. Экскурс в историю эпики Грабак завершил следующим выводом, очевидно, подсказанным еще продолжающейся растерянностью известной части чешских литераторов: «Облик эпики изменяется в зависимости от того, как меняются познавательные потенции авторов и эпохи. Беспомощность при создании художественных образов в эпике является сигналом философского кризиса познания. Для того, чтобы в эпике господствовал определенный за-

кой, а не хаос, порядок должен прежде всего существовать в головах авторов»⁴.

О «разложении эпики» в словацкой литературе 60-х годов пишет Ю. Ноге в книге «Поиски эпического синтеза», где он констатирует, что «возвращение к эпике» произошло в словацкой прозе только в середине 70-х годов: «Однако прежде и одновременно с этим необходимо было вести борьбу за новые воззрения на характер словацкой социалистической литературы, ее идеино-художественную ориентацию и метод»⁵.

Идейная консолидация литературного фронта на марксистской мировоззренческой основе была главным фактором, определившим характер литературного процесса 70-х годов. В то же время на формирование нового облика литературы Чехословакии влияли и многие другие обстоятельства. В настоящей статье особенности чешского и словацкого романа 70-х годов будут рассмотрены под углом зрения эволюции как его проблематики, так и жанровых форм.

Выдвижение на первый план определенных жанров, появление их новых разновидностей и новое переосмысление традиционных форм зависит от актуальных запросов общества и конкретной читательской аудитории, от наличия (или отсутствия) соответствующих национальных традиций и обращения к традициям мировой литературы, зависит от субъективного фактора. Последнее хотелось бы подчеркнуть особо: ведь подлинный талант поистине не повторим! И тем не менее вполне закономерно говорить об общих чертах и тенденциях в жанровой системе современной прозы.

Укрепление в прозе эпического начала, восстановление авторитета реалистического романа в чешской литературе прежде всего обнаружило себя в историческом жанре. Очевидно, здесь сыграли свою роль богатые традиции чешского исторического романа XIX в. (А. Ирасек) и XX в. (В. Ванчура), а также меньшая, по сравнению с романом о современности, «расшатанность» этого жанра модернистскими атаками предшествующих лет. В 70-е годы с историческими романами выступают М. В. Кратохвил, В. Каплицкий, А. Плудек, Б. Ржига, Н. Фрид, В. Нефф и многие другие писатели. При этом происходит не просто возрождение традиционного для чешской литературы жанра, но его движение, появляются новые интересные жанровые варианты.

Новую актуализацию получают традиции весьма свое-

образной исторической романистики В. Ванчуры, для которой была характерна сказовая манера и в которой верность историческим фактам сочеталась с их приподнято-романтической интерпретацией, с виртуозным использованием материала народного языка и языка древней письменности. Эти традиции оживают, например, в творчестве Б. Ржиги, который в своей трилогии («Преклони предо мной колена», 1971; «В ожидании короля», 1977; «Остался лишь меч», 1979) из времен чешского короля Иржи Подебрада стремится вести рассказ словно бы от лица свидетеля событий, часто прибегает к красочным метафорам и т. п.

Романы М. В. Кратохвила «Европа кружилась в вальсе» (1974) и «Европа в окопах» (1977) — о периоде первой мировой войны — отличает такая вообще характерная для литературы рассматриваемого десятилетия черта, как широкое использование подлинных документов того времени, что сближает эти книги с четырехтомной эпopeей сербского писателя Д. Чосича о том же периоде — «Время смерти». Романы Кратохвила и Чосича объединяет также яркий антивоенный пафос, в котором отразилась эмоциональная память авторов о лично ими пережитой второй мировой войне.

Совершенно особый жанровый вариант условно-исторического романа предложил В. Нефф в трилогии «У королев не бывает ног» (1973), «Перстень Борджа» (1975) и «Прекрасная колдунья» (1980). Эти романы, действие которых отнесено к началу XVII в., повествуют об удивительных приключениях доброго и неустрашимого Петра Куканя — сына пражского алхимика в тогдашнем жестоком мире, раздираемом кровавыми войнами. Это образец занимательного историко-приключенческого — с элементами фантастики — романа, заключающего в себе немалый, хотя и своеобразно поданный познавательный материал. Что же касается речи рассказчика, то она здесь окрашена иронией и подчеркнуто модернизована, вплоть до употребления сугубо сегодняшних терминов и жаргонных оборотов, что способствует созданию эффекта непринужденности и комизма. При всем том романы Неффа имеют серьезный философско-этический подтекст. Автор показывает, что историю нельзя подогнать или остановить, но можно постараться понять и извлечь из нее уроки. Автор славит душевную щедрость и готовность к подвигу, даже если они и не приносят мгновенных результатов.

Своего рода реабилитация жанра исторического романа

на в глазах читателей и критики достигалась не восстановлением его прежних жанровых канонов, а их новаторским изменением, позволяющим — в каждом конкретном случае по-своему — выразить новый современный взгляд на события прошлого.

Известно, что исторический роман в 70-е годы занял важное место не только в чешской, но и в ряде других литератур: в югославской, болгарской, в литературах народов СССР. Советский исследователь проблем современного романа В. Оскоцкий в книге «Роман и история» констатирует «необычайно интенсивное обновление и обогащение исторического романа в литературах русской и украинской, эстонской и грузинской, армянской и казахской»⁶. В диалоге с критиком С. Педенко об историческом романе на страницах еженедельника «Литературная Россия» тот же автор, имея в виду в первую очередь опыт многогранной советской литературы, подчеркивает, что «для „человековедческого“ поиска, постижения неразрывной связи времен, поколений, традиций история представляет литературе поистине неисчерпаемые возможности»⁷.

Усиленное обращение современной социалистической литературы к истории связано с ростом исторического самосознания нашего общества, с масштабностью решаемых им исторических задач. Но вместе с тем в каждой национальной литературе могут быть и свои особые причины популярности исторического жанра. Расцвет исторической романистики в чешской литературе начала 70-х годов объясняется, как уже было сказано выше, прежде всего специфическими национальными условиями как общественно-идеологического, так и собственного литературного характера. Приблизительно с середины десятилетия, по мере того как набирала силу новая волна социалистической по своим идеям устремлениям реалистической чешской литературы, в положении исторического романа исчезает присущий ему в предшествующие годы элемент исключительности. Поток исторических романов продолжается, но в действие вступают уже причины, характерные в настоящее время для широкого круга литератур социалистических стран. Речь идет о растущем историзме общественного сознания, об интересе к национальным традициям, оказавшимся под угрозой в результате нивелирующих тенденций НТР и т. д. Возрастает и требовательность к историческим романам, все чаще раздаются критические замечания в адрес новых произведений этого жанра.

Исторический роман в 70-е годы выполнил важную миссию в плане укрепления философско-материалистического, гуманистического и реалистического потенциала чешской литературы, дал ряд выдающихся художественных достижений. Вместе с тем во второй половине десятилетия наблюдаются явления, которые можно было бы определить термином (введенным в оборот современной советской критики А. Бочаровым) «усталость» жанра. «Усталость» в применении к литературе не может, однако, означать «исчерпанность». Нет сомнений, что в жанре исторического романа чешская литература может и впредь развиваться вполне успешно, если только она избежит повторения уже найденных решений, если сумеет поставить на историческом материале новые злободневные задачи.

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». Таков роман Я. Коларовой «Мой мальчик и я» (1974), который одновременно может служить свидетельством того, что возрождение традиций реалистического романа не было возвращением к устоявшимся традиционным формам, не означало отказа чешской литературы от поиска и эксперимента, а также и от некоторых приемов, разработанных в прозе предшествующих лет.

Этот роман, начинающийся рождением вскоре после войны у героини, от лица которой ведется повествование, сына, построен по принципу тематических и временных сдвигов и сближений. В очень свободную канву рассказа о том, как мальчик растет, вплетены новеллы о длинной галерее предков и родственников герони. В ряде мест это повествование, перебрасывающее читателя из современности в межвоенный период, из прошлого века в годы оккупации, прерывается голосом «мальчика», который, став взрослым, комментирует то, что написала мать, а также отступлениями и рассуждениями герони. Писательница многократно обращается к одним и тем же людям и событиям, добавляя в их обрисовку все новые штрихи, подробности и оттенки. Основные образы проходят так через всю книгу, обретая все большую объемность и убедительность. При множественности героев и эпизодов роман тем не менее получился эмоционально-напряженным, проникнутым стремлением показать прошлое как предысторию и объяснение настоящего. Книгу пронизывает страстная ненависть к мещанству, приспособленчеству, лицемерию,

которые, уходя корнями в буржуазное прошлое, под новой личиной продолжали существовать и в послевоенной Чехословакии, особенно оживившись в обстановке рецидивов контрреволюции 1968—1969 гг. Основные проблемы романа — этические, нравственные, и в их раскрытии писательница добилась наибольшей выразительности. Ей удалось передать горячую влюбленность в жизнь, в людей, способных на самоотверженное и бескорыстное служение долгу, как дед героини — социалист, умирающий в нищете, на подвиг, как «маленькая тетя», участвовавшая в антифашистском сопротивлении и казненная гитлеровцами.

Некоторые жанровые особенности прозы 60-х годов получили, как мы видим, совершенно новое переосмысление в романе Коларовой, где они использованы в рамках социалистической концепции личности и для ее выражения, хотя подчас чересчур интенсивно применяемая техника монтажа и несколько «дробит» общую картину. Любопытно, что сама писательница испытывала потребность еще раз вернуться к образу главной героини — в подчеркнуто автобиографическом романе «Наш маленький, маленький мир» (1977).

Повествование в этой книге, посвященной жизни девочки из пролетарской среды в период буржуазной Чехословакии, ограничено «микромиром» одной семьи и ведется в строго хронологическом порядке — подробно, обстоятельно, даже несколько замедленно. Здесь своя задача, совсем отличная от романа «Мой мальчик и я». Достоинство «Маленького, маленького мира» — в меткости психологических наблюдений, в создании удивительно живых детских образов, в точности передачи пролетарского и мещанского быта 20—30-х годов. Книга нашла своего читателя, хотя, конечно же, это — литературное явление меньшего масштаба, чем «Мой мальчик и я». Но в плане настоящей статьи заслуживает внимания тот факт, что в основе своей один и тот же автобиографический материал получает совершенно разное художественное воплощение в связи с выбором жанра и центральной проблематики.

Роман Коларовой «Мой мальчик и я» интересно сопоставить с романом писательницы ГДР К. Вольф «Пример одного детства» (1977), где прошлое также переплется с настоящим, а основное место занимает картина жизни 30—40-х годов и изображение семьи, родственников и знакомых немецкой девочки Нелли Йордан. Почти ровесница героини Коларовой, она вырастает, однако, в иных условиях, в семье лавочника, благосостояние которого ук-

репляется после прихода Гитлера к власти. Этот роман, который отличает высокий накал критического пафоса, направленного в первую очередь против «обыкновенного фашизма», также построен по типу монтажа и временных сдвигов, а мнение главной героини постоянно «проверяется» мнением ее дочери Ленки. Весьма усложненная композиция, напоминающая о формальных экспериментах европейского романа 50—60-х годов, использована К. Вольф для углубленного анализа важной и сложной проблематики, для отстаивания гуманистических взглядов и высокой идеальной и моральной требовательности к личности.

Принцип ретроспекции в показе главного героя использует и П. Вежинов в романе «Ночью на белых конях» (1977). Основной сюжет книги развертывается в течение последнего года жизни академика Урумова, но эти временные рамки раздвигаются вставными эпизодами из его прежней жизни, из его детства, юности, лет войны. С другой стороны, образ Урумовадается в постоянном сопоставлении с образом его племянника — молодого энергичного ученого Сашо. В этом романе, как и в романах Коларовой и Вольф, проявилось стремление писателя рассматривать человеческую личность в историческом ракурсе, сквозь призму ее становления в конкретных исторических условиях и в столкновении с будущим, олицетворяемым молодым поколением. Эти произведения из разных литератур убедительно показывают, как в современном реалистическом романе могут быть успешно переосмыслены не только традиционные, но и «экспериментальные» жанровые формы и композиционные приемы.

Свежим словом в развитии чешской литературы 70-х годов стал роман К. Мисаржа «Окраина» (1977), посвященный истории паренька из бедной пролетарской семьи, становящегося инженером, рассказанной на фоне панорамы чешской жизни 40—50-х годов. Успеху книги способствовала не только новизна угла зрения на важный в жизни страны период, не только мастерство обрисовки людей и быта тех лет, но и примененный в романе способ повествования. Рассказчик словно бы непосредственно видит перед собой картины и эпизоды, о которых он говорит, и приглашает читателя обсудить их вместе с ним, придавая им дополнительную объемность краткими, но меткими «отступлениями вперед», сопоставляющими тогдашнее и теперешнее понимание одних и тех же вещей. На материале недавнего прошлого здесь поставлена проблема человеческого счастья, разного его понимания, его

несовместимости с корыстью, завистью и себялюбием. Особый колорит книге придает насмешливый — самых разных оттенков — тон, в котором ведется повествование, сочетающий резкую критику и доброжелательный юмор, трезво оптимистический взгляд автора на современный мир и современного человека.

«Окраина» — это роман-биография одного человека и его поколения, роман точных социально-психологических характеристик, хотя и без пространных психологических описаний. Емкость и выразительность повествования — повторим это еще раз — достигается благодаря рассказчику, вернее — субъективно окрашенному способу «рассказывания», за которым угадывается хороший, добрый, веселый наш современник,зывающий к себе доверие читателя.

Целый ряд художественных достижений в литературах социалистических стран 70-х годов дала проза, посвященная деревне. Широкое международное признание получила советская деревенская проза, далеко за пределы Болгарии вышла популярность И. Радичкова и т. д. Проза о деревне — это проза о деревенском труде и близких к земле людях, это и проза о природе, о народных обычаях. Справедливо говорят о деревенской прозе философского уклона и такой, где в центре — конкретно-историческое изображение социальных преобразований на селе. Первую линию в советской деревенской прозе ярко представляет В. Распутин, вторую — Ф. Абрамов. В чешской прозе развивается в основном вторая из названных линий, причем ее особый ракурс определяется показом гуманистического смысла социалистической перестройки деревни, что накладывает отпечаток на выбор героев и конфликтов, на способ их раскрытия. Добротная реалистическая традиция шолоховского типа представлена романом Я. Козака «Гнездо аиста» (1976). Попытки свободно перекомпоновать временные пласти мы встречаем в романах на деревенскую тему писателя молодого поколения Яна Костргуна «Черные овцы» (1974) и «Браконьеры» (1977). Его же лирическая повесть «Сбор винограда» (1979) проникнута поэзией близкого к природе сельского труда. Поэтические описания природы, обращение к фольклорным мотивам придают своеобразие повести Л. Фукса «Пастушок из долины» (1977) — о начале новой жизни в послевоенной словацкой деревне.

В истории чешской литературы XX в. одну из ключевых позиций занимает «рабочая тема», получившая наи-

более яркое и многообразное воплощение в произведениях социалистических писателей 20—30-х годов. Чешский исследователь Ш. Влашин, например, так пишет о чешской прозе 30-х годов: «Во главу литературного процесса выдвигается социальная проза социалистической направленности разных жанровых модификаций. Здесь и широкий панорамный роман (прототипом которого была «Сирена» М. Майеровой) и балладическая повесть («Шахтерская баллада» той же Майеровой)»⁸. В 50-е годы явное предпочтение отдавалось «производственному роману» панорамного типа, хотя, на мой взгляд, лучшие художественные результаты были достигнуты писателями, обратившимися к «среднему жанру», так сказать, к «производственной повести» со сжатым во времени сюжетом и ограниченным числом действующих лиц. Таковы, например, «Луизиана пробуждается» (1952) К. Ф. Седлачека и «Широким шагом» (1952) Я. Отченашека. Этот жанровый тип получил развитие в прозе на рабочую тему 70-х годов: «Трудности равнин» (1973) и «Соленый снег» (1976) М. Рафая и др.

Серьезным художественным завоеванием «производственной прозы» представляется мне небольшой по объему роман Я. Коларовой «Вода!» (1980). Писательница обратилась к своего рода «классическому» сюжету: в шахте происходит авария, бригада шахтеров оказывается отрезанной от всего мира, идут спасательные работы, дома ждут семьи... Сюжет вроде бы и не новый, но в книге Коларовой, которая, несомненно, имела перед собой высокие образцы («Первая спасательная» К. Чапека, «Шахтерская баллада» М. Майеровой), нет и тени вторичности. Учитывая художественный опыт предшественников, писательница идет от досконального знания жизни (действие происходит в Остраве в первые годы социалистического строительства), от своих современных представлений о человеческих взаимоотношениях. Ей удалось создать колоритные фигуры не только главных, но и ряда второстепенных, эпизодических героев, создать книгу, проникнутую суровой, подчас жестокой и трагической правдой жизни и в то же время — верой в человека. «Вода!» Коларовой — пример действительно новаторского продолжения традиций, в том числе и в отношении жанра.

К области «производственной прозы» по некоторым показателям можно было бы отнести и роман Я. Козака «Адам и Ева» (1982), получивший высокую оценку чешской

критики. Но такая классификация, как все ей подобные, не может дать сколько-нибудь точного представления об этой книге. Я. Козак подключился своим новым романом к идущему в литературе последних лет спору о том, какими качествами должен обладать подлинный герой нашего времени, какую человеческую судьбу можно считать удивительной, какую личность — состоявшейся.

Писатель использует способ повествования от первого лица. Рассказчиком выступает главный герой садовод Адам, который выращивает яблоки, абрикосы, сливы и «короля фруктов» — персики в окрестностях горы Ржип, той самой, куда, согласно старинному чешскому преданию, привел когда-то свой народ праотец Чех. Адам вспоминает семнадцать лет своей жизни с Евой, наполненных напряженным трудом, заботами, огорчениями и нечастыми праздниками. Ничто не давалось им даром, но они умели и мечтать, и постоять за свои убеждения, воплотить их в жизнь.

При всей обыденности деяний героев сочетание их имен, их проживание у легендарной горы Ржип придает роману символический смысл. Утверждая истинные нравственные ценности, воспевая родную природу, писатель стремится восславить современных Адама и Еву, дающих жизнь всему добруму и хорошему.

Важнейшим нравственным измерением в романе является отношение человека к его работе. Взаимоотношения в этой области становятся первой гарантией прочности союза Адама и Евы, отношение к труду служит критерием и в оценке других персонажей. Приспособленцу Ольдржиху, например, безразлично, чем заниматься, какую линию проводить, лишь бы лично преуспеть. До известной степени это ему удается — из нерадивого подчиненного Адама он становится его начальником по линии сельскохозяйственного управления. Но это не может принести ему удовлетворения, ибо суть дела его не интересует. Ольдржих страдает и от злой жены, с которой связался ради ее виллы, дни его пусты и одиноки. По убеждению писателя, плохой человек не может быть счастлив: он попросту не понимает, что это значит.

Козак утверждает своим романом активную жизненную позицию и любовь к труду, способность на искреннее чувство и стойкость характера как важнейшие черты современного социалистического человека. Роман его столь же «производственный», сколь и «психологический», но он содер-

жит и своеобразную жизненную философию, которой, в конечном счете, определяется и его художественная специфика.

Отчетливую эволюцию жанровых форм можно констатировать в 70-е годы и в словацком романе, где эти проблемы встают и воспринимаются с особой остротой, поскольку в словацкой литературе, которую в этом смысле интересно сопоставить с болгарской, роман — сравнительно молодой жанр, его подлинный размах приходится на годы после второй мировой войны.

Наибольшие художественные достижения послевоенной словацкой прозы связаны с темой Словацкого национального восстания (В. Минач, Р. Яшик) и с изображением деревни («Красное вино» и «Деревянная деревня» Ф. Гечко), а с точки зрения жанра — с большой эпической формой. Но к концу 60-х годов роман в словацкой литературе был постепенно оттеснен потоком малых прозаических форм. В критике, а также и в художественной практике, особенно молодого поколения, получили хождение и воплощение теории об устарелости романной эпики и реализма вообще, о необходимости модернистских инъекций. Проза 70-х годов с трудом преодолевала последствия этого состояния.

В статье «Словацкая проза 1975» критик Б. Тругларж констатировал, что «проза в различных жанрах разрослась, но все еще рано говорить о качестве». И далее. «Каков же общий вывод? Поиски, все еще только поиски...»⁹. Но тот же автор в обзоре словацкой прозы следующего, 1976 года характеризует ситуацию уже совершенно иначе и считает возможным говорить о «принципиальной, идущей вверх линии развития»¹⁰. Между этими двумя статьями вышли в свет романы «Одиннадцатая заповедь» Я. Йонаша и «Мастера» В. Шикулы, ознаменовавшие новый этап словацкой прозы.

«Роман сегодня успешно конкурирует с лирической поэзией — традиционной владычицей «словацкого Парнаса», — пишет Я. Штефчек в книге «Эссе о словацком романе»¹¹. «Существуют несомненные признаки, — замечает Р. Хмел, — что роман снова перемещается у нас в самый центр литературного процесса, подтверждая если не абсолютное господство, то во всяком случае свое ведущее положение в нашей литературе»¹². В плане настоящей статьи особенно важно, что, как об этом пишет С. Шматлак: «Для развития словацкой прозы самого последнего

времени становится характерной тенденция обновления романного жанра»¹³.

Роман Йонаша, вызвавший живую дискуссию в критике, представлял собой попытку, опираясь прежде всего на традиции «деревенской» романистики Ф. Гечко, дать новое изображение сложных социально-психологических процессов в словацкой деревне на переломном этапе конца войны и первых послевоенных лет. Некоторые критики молодого поколения (И. Сулик, Ф. Матейов) упрекали автора в использовании устаревших художественных приемов, однако большинство ведущих словацких критиков (в их числе: Д. Окали, И. Кусы, К. Розенбаум, С. Шматлак), напротив, считали опыт Йонаша заслуживающим одобрения, ибо он способствовал возрождению в словацкой прозе эпического начала. Принявший участие в дискуссии В. Минач, признавая некоторые сильные стороны романа, вместе с тем подчеркнул, что убедительность задуманных характеров и изображение деревенской жизни, при всем доскональном знании ее автором, снижается неумелой стилистической подачей, шаблонными фразами и сравнениями. Так уже в этой первой серьезной дискуссии о романе в словацкой литературе 70-х годов в центре внимания оказались проблемы отношения к традиции и художественного качества современной прозы.

Еще более бурную дискуссию вызвал роман Шикулы «Мастера», представлявший собой первый том трилогии о времени Словацкого национального восстания 1944 г. и первых послевоенных годах (2-й том — «Герань», 1978; 3-й — «Вильма», 1979). Если Йонаш обратился к традиционной для словацкой прозы деревенской теме, то Шикула попытался по-новому подойти к стержневой тематике послевоенной словацкой литературы. Если Я. Йонаш возрождал эпическое начало, то Шикула решительно вводил в роман сказовую манеру, лирическую тоналность, философский эссеизм, принцип «романа в романе». Событийная канва книги перебивается у него многочисленными авторскими отступлениями: размышлениями о писательском ремесле и конкретно о данном романе, о власти автора над героями и их судьбой, о законах жизни вообще. В «Герани» Шикула уже строже подошел к построению романа, чем в «Мастерах», несколько смирил стихию авторских отступлений, которые в первом романе приобретали подчас самодовлеющее значение, что вызвало многие упреки критики. Однако упреки эти, на

мой взгляд, нельзя признать вполне справедливыми. В «отступлениях» Шикулы заключается не только своеобразие, но и большое достоинство романа, подчас именно они несут главную проблемную нагрузку, расширяя и укрупняя масштабы повествования. А в «Вильме» ценность «отступлений», по моему мнению, даже превышает ценность собственно романной линии.

Ироническое несогласие как с изображением у Шикулы действительности военных лет, так и с формой его романа выразил В. Минач, чья собственная манера глубоко отлична от манеры автора «Мастеров». Очевидно, однако, что этот роман, споры о котором еще отнюдь себя не исчерпали, явился новым словом в развитии словацкой прозы, способствовал расширению ее тематических границ и жанрового многообразия.

Мы говорили выше, что трилогия Шикулы связана со стержневой для послевоенной словацкой литературы темой восстания 1944 г. Писатель нашел новый ракурс, особый подход, который, хотя и не дает (критики были правы) всей полноты картины, но открывает возможность углубленного анализа судеб рядовых участников этого эпохального исторического события. И все же центральным в трилогии является не конкретно-историческое изображение вполне определенного отрезка времени, а постановка глобальных проблем противостояния разрушительной стихии войны и созидающего человеческого труда, необходимости для современного человека, для всего людского рода действовать в согласии с природой, с лучшими народными традициями. Авторские отступления этого плана и соответствующая им общая концепция трилогий имеют точки соприкосновения с философской направленностью современной деревенской прозы социалистических стран. В этом пункте есть общее у Шикулы и Радичкова, у Шикулы и Распутина, сколь бы ни были различны их индивидуальные творческие манеры.

Шикула опирался в трилогии на опыт своей предшествующей работы в малых прозаических жанрах, он сумел успешно развить наиболее ценные тенденции молодой словацкой прозы 60-х годов.

Надо сказать, что и в 70-е годы в словацкой прозе по-прежнему создавалось большое количество произведений «среднего жанра», которые по терминологии русского литературоведения следовало бы отнести к повестям. Это произведения Я. Кота, Я. Беньо и многих других. «Средний жанр» оказывается весьма мобильным в смысле освое-

ния новой современной тематики, «разведки» современных конфликтов и типических характеров, заострения нравственных проблем, неизменно волнующих писателей. Однако доминирующей тенденцией в эволюции жанровых форм словацкой прозы следует признать тяготение к широкой эпичности, к рассмотрению героев на фоне детально выписанной социальной среды, к охвату важных исторических этапов и переломных моментов в судьбе не только одного человека или одной социальной группы, но всей страны, всего народа. Трилогия Шикулы не может быть полностью «уложена» в эту тенденцию, но по-своему она тоже ее отражает, сказывалась она и на позициях критики, писавшей о «Мастерах». Но особенно ярко эта тенденция проявилась в таких новых произведениях писателей поколения Шикулы и более молодых, как «Помощник» (1977) Л. Баллека и «Тысячелетняя пчела» (1979) П. Яроша.

Роман Л. Баллека «Помощник» последовательно, можно даже сказать — подчеркнуто, выдержан в духе традиционного социально-психологического романа — семейной хроники. Действие романа происходит сразу же после войны в небольшом городке на самом юге Словакии, где живут представители разных национальностей, перекрещаются разные культуры. На этом весьма пестром, детально выписанном фоне обстоятельно раскрыта история взаимоотношений основных противостоящих друг другу героев: мясника Штефана Речана — участника восстания, скромного, работящего, но безвольного, и его помощника — напористого, предприимчивого Волента Ланчарича. Волент сумел отнять у Речана все: жену, дочь, лавку, но и сам потерпел полное поражение, ибо предприятие национализируют. Волент, превратившись в банального спекулянта, попадает в тюрьму.

Баллек использует традиционные приемы реалистического романа: сюжет развертывается в хронологической последовательности, рассказ о прошлом героев дается «от автора», подробно описывается обстановка, поступки героев и их мотивы, речевые характеристики четко индивидуализированы. Конфликт романа также имеет характер традиционного «треугольника», но, перенесенный в новые исторические условия, раскрытый с четким пониманием социальной сути действительности и ее исторической перспективы, он с еще большей наглядностью выявляет глубинные изменения в жизни и в людях. Можно предположить, что для Баллека — молодого писателя, складывание

творческой манеры которого пришлось на период господства в словацкой прозе разного рода «модерных» форм, именно традиционная, восходящая к XIX в. форма романа имела в себе притягательность новизны. И он сумел эту форму актуализировать, доказательством чего является несомненный успех романа.

К большой эпической форме обратился в конце 70-х годов и П. Ярош — автор, поднявшийся, как и Шикула, на волне словацкой молодой прозы 60-х годов. Это плодовитый писатель, выпустивший начиная с 1963 г. уже 12 книг — сборники рассказов, повести, романы. Он охотно экспериментировал с формой, получил признание как мастер диалога. «Тысячелетняя пчела» представляет собой не только новое, но и во многих отношениях неожиданное явление в творчестве прозаика.

Это тоже своеобразный вариант семейной хроники, которая развертывается на фоне сложной социальной и национальной истории Словакии с конца прошлого столетия и вплоть до образования независимой Чехословакии в 1918 г. В центре повествования — семья крестьянина среднего достатка Мартина Пиханды, который трудится не покладая рук в своем нехитром хозяйстве, а зимой отправляется на отхожий промысел с бригадой каменщиков. История этой семьи, самого Мартина, его многочисленных детей и внуков воплощает различные варианты судеб представителей словацкой нации той эпохи. Здесь и крестьяне, и рабочие, и бесчестный юрист — делец, выгодно женившийся на богатой невесте. От пули жандарма погибает внук Мартина Ян, на итальянском фронте во время первой мировой войны убивают брата Яна Карола, а их третий брат Петер сдается русским, работает на Путиловском заводе, переходит на сторону революции. По замыслу автора, национальные особенности словацкого трудового народа — этой «тысячелетней пчелы» — наиболее полно воплощает сын Мартина и отец Яна, Карола и Петера Само Пиханда. «Мы,— говорит он,— как пчелы, только работа может нас спасти... Ничто другое не ждет нас, кроме как работать и работать подобно пчелам, если мы хотим сохранить свой род». Само — словацкий патриот, но в то же время он сближается и с социал-демократами, а в конце романа мечтает поговорить с угнетателями «по-русски».

В романе дано энциклопедическое изображение сельской жизни с годичным круговоротом работ, с редкими, но буйными праздниками, с устоявшимися обычаями и повседневными заботами. В прекрасном знании и колорите

ном изображении деревенского быта, в умении передать поэзию близкого к природе труда: рубки леса, сенокоса и т. д.— главное достоинство книги.

Ярош стремился создать своего рода эпopeю словацкого крестьянина, однако он не ограничивается приемами традиционного социального романа. Писатель весьма широко вводит в свое произведение фантастический элемент, символические картины, изображение снов, многочисленные эротические сцены. Критик И. Сулик в связи с этим писал о его «гаргантюизме», замечая: «Возбуждающий эротизм, склонность к любви, принимаемой и предлагаемой всеми чувствами, становится постоянной и приятной составляющей повествования»¹⁴.

С тем, что Ярош стремится к «гаргантюизму», можно было бы согласиться, однако, на мой взгляд, стремление это далеко не всегда находит в романе адекватное художественное воплощение. Фантастическая и гротесково-натуралистическая струя подчас вступает в противоречие с основной реалистической линией романа. С другой стороны, в изображении исторического фона, стремясь добиться широты охвата, Ярош, напротив, подчас впадает в сухую перечислительность. Повествование идет то сугубо «объективно», автор скрывается за героями и событиями, то вдруг он прямо заявляет о себе в несколько ироническом тоне, стилизованном под манеру письма деревенского хроникера. Используемым в романе разнообразным приемам (упомянем еще введение в текст подлинных документов, например газетных сообщений периода мировой войны) не всегда достает слитности, порой они остаются «положенными рядом». Но при всем том «Тысячелетняя пчела»— знаменательное событие в словацкой прозе последнего десятилетия. Восприятие этого романа критикой было полностью позитивным, почти восторженным. Мне представляется, что здесь сыграла роль грандиозность самого замысла романа, его соответствие сегодняшним запросам, предъявляемым словацкой критикой к прозе, обостренная «жажда эпики». Но верно и то, что многое в романе подкупает, многое удалось.

Среди новых тенденций в словацкой прозе следует отметить и растущую популярность сатирических жанров. Примером может служить сатирическая повесть В. Беднара «Коза» (1979). Ее сюжет образует молниеносная карьера кинозвезды, которую делает прежде ничем не примечательная коза, приносящая легкое обогащение ее случайному владельцу. Остроумная повесть направлена против

мещанства, стяжательства, паразитизма, проявления которых можно встретить в современном обществе. «Может быть,— пишет автор в предваряющем книгу вступлении,— будет задан непременный вопрос: а где здесь положительный герой? Ну, а у Ильфа и Петрова был положительный герой? Таким героем, естественно, становится читатель, который сделает выводы из этой истории, если правильно ее поймет. Он будет и в жизни выше подобных людей, если сумеет их разгадать». Сатирическое заострение, гротеск служат средством атаки на теневые стороны современной действительности и тем самым — средством защиты подлинных ценностей.

Как в чешской, так и в словацкой литературе 70-х годов общая тенденция «реабилитации» эпического начала и реалистического романа как такового реализуется в большом разнообразии жанровых форм, вступающих между собой в плодотворный творческий спор. С другой стороны, в 70-е годы растет типологическая близость литературы Чехословакии с литературами других европейских социалистических стран. Но в этом нет никакой унификации, ибо общие тенденции воплощаются во все большем разнообразии конкретных реализаций.

Общие черты в развитии литератур интересуют сегодня многих литературоведов в разных странах, которые понимают, что по достоинству оценить завоевания той или иной национальной социалистической литературы нельзя без учета общего контекста литератур социалистических стран. Но отправной точкой движения к выявлению общих тенденций остается глубокое изучение каждой отдельно взятой национальной литературы.

Применительно к теме настоящей статьи нельзя пройти мимо таких страноведческих работ, как книга Б. Ничева «Современный болгарский роман. К истории и теории эпического в современной болгарской прозе» (София, 1978). Наряду с прочими интересными наблюдениями здесь высказывается мысль о плодотворности в болгарском романе 70-х годов синтеза достижений двух предшествующих периодов: эпического (50-е годы) и постэпического (60-е) с его акцентом на личность. В какой-то мере подобное движение можно наблюдать и в литературе других социалистических стран. В частности, в чешской и словацкой литературе 70-х годов восстановление авторитета эпического начала шло при сохранении того пристального внимания к отдельной человеческой личности,

которое было характерно для лучших произведений 60-х годов.

Вместе с тем заслуживает внимания рассуждение словацкого болгариста Яна Кошки в его работе «Изображение современной действительности в болгарской послевоенной литературе (на фоне словацкого литературного развития)». Я. Кошка также пытается определить изменения в болгарской прозе от 50-х годов к 60-м, обыгрывая в этих целях типичные для того и другого периода названия книг. Его деление близко к тому, которое предложил Ничев. Он считает, что если в первом периоде преобладало стремление дать широкую, всеохватывающую картину общественной действительности в ее резких социальных контрастах и перспективе будущего, то в послеапрельской литературе больше акцентируется авторский субъект, растет роль и содержательность отдельных художественных приемов. Однако, замечает исследователь, все это выглядит убедительно, пока мы не касаемся вершинных произведений: «О вершинах нельзя рассуждать в рамках короткого периода, о них надо говорить в рамках всей истории литературы»¹⁵.

Действительно, лучшие произведения болгарской прозы, такие, как «Табак» Д. Димова, уже в первый послевоенный период являли собой синтез эпического размаха и психологического анализа, изображения острых классовых противоречий и мастерского использования разнообразных художественных средств. В этом смысле «Табак», как и другие вершинные произведения, определяет стратегическую линию послевоенного развития болгарской прозы, которая не подвержена столь очевидным, подчас контрастным сдвигам, как линия развития основной массы литературной продукции. Но и на уровне вершин происходят существенные изменения, со временем отражающиеся на уровне всей литературной продукции. Попытаться определить их — прямая задача литературоведения. Поэтому заслуживает признания и предложенная Б. Ничевым периодизация.

Можно было бы назвать и еще несколько общих черт прозы 70-х годов. Отчасти об этом уже шла речь в связи с чешским историческим романом и деревенской прозой. Я имею в виду прежде всего такую важную тенденцию в романе последнего десятилетия как усиление историзма. Эта черта наглядно проявляется и в широкой популярности жанра исторического романа, в возникновении новых жанровых модификаций на материале истории. Например, оригинальный вариант «якобы исторического и филологи-

ческого исследования мифа» предложил венгерский писатель Л. Мештерхази в романе «Загадка Прометея». Усиление историзма характерно и для более широкой сферы литературы, чем собственно исторический роман. Последовательный историзм характерен для новых произведений об эпохе второй мировой войны, таких, как «Берег» Ю. Бондарева или «Остановка в пути» Г. Канта, для новых произведений о 40—50-х годах, таких, как «Окраина» К. Мисаржа и «Помощник» Л. Баллека. Стремление уловить «связь времен» в истории народа отличает лучшие произведения о деревне: книги Ф. Абрамова и В. Распутина в советской, Д. Михайлова в югославской, Ю. Кавальца в польской, И. Радичкова в болгарской литературе.

Можно говорить и о таких свойственных ряду социалистических литератур чертах современной прозы, как обращение к документализму, введение в ткань художественного произведения подлинных документов. Например, подлинные документы периода первой мировой войны мы встречаем у чешского писателя М. В. Кратохвила, у П. Яроша в «Тысячелетней пчеле», у Д. Чосича во «Времени смерти». Очевидно, это связано со стремлением приблизить повествование к реальным фактам, подчеркнуть его достоверность, что в конечном счете находит свое объяснение в усилении реалистического принципа в литературе. С другой стороны, мы отмечали в отдельных случаях и сильное лирическое начало, обращение к фантастике.

Для многих романов 70-х годов характерна актуализация роли рассказчика. Если в прозе 50-х годов господствовал тип «всезнающего автора», скрытого за героями и описываемыми событиями, то в современном романе часто именно образ рассказчика, «способ рассказывания» несет большую идеально-эстетическую нагрузку, оттеняет, проясняет изображаемое (Коларова, Нефф, Шикула, Мисарж). Подчеркнутое авторское присутствие помогает придать роману многомерность, установить контакт с читателем.

Для современной литературы характерно новаторское переосмысление традиционных жанров, а также соединение в пределах одного произведения разных жанровых образований. В целом же для литературы 70-х годов особенно примечательно отсутствие канонов, в том числе и в области жанра, интенсивный процесс взаимообогащения в межнациональных рамках, новаторский художественный

поиск. Только в этом случае литература оказывается в состоянии быть на уровне задач, диктуемых современным этапом строительства общества развитого социализма.

¹ Sjezd Svazu českých spisovatelů. Praha, 1972, s. 20.

² Литература и время. Литературно-художественная критика в ЧССР. М., 1977, с. 195.

³ Там же, с. 196.

⁴ Там же, с. 206.

⁵ Noge J. Hľadanie epickej synlézy. Bratislava, 1980, s. 232.

⁶ Оскоцкий В. Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа. М., 1980, с. 3.

⁷ Лит. Россия, 1973, № 37, с. 8.

⁸ Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М., 1981, с. 112.

⁹ Slovenské pohl'ady, 1976, N 2, s. 45.

¹⁰ Slovenské pohl'ady, 1977, N 3, s. 23.

¹¹ Stevček J. Esej o slovenském románe. Bratislava, 1979, s. 9.

¹² Slovenské pohl'ady, 1978, N 6, s. 112.

¹³ Современная литература Чехословакии в контексте..., с. 105.

¹⁴ Slovenské pohl'ady, 1980, N 7, s. 90.

¹⁵ Literaria XIX. Medziliterárny kontext slovenskej socialistickej literatúry. Bratislava, 1977, s. 147.

C. Беляева

СОВРЕМЕННОСТЬ, ИСТОРИЯ, МИФ



В 60-е годы в связи с выходом сборника рассказов И. Радичкова «Свирепое настроение» в болгарской критике заговорили о «старых черкесских хрониках» и описываемом в них мифическом существе — верблюде. «Суматоха» — так определил сам Радичков — и достаточно точно — сущность своего причудливого мира. Герой ряда рассказов писателя Гоца Герасков, крестьянин из захолустного местечка Черказки, осознав себя гражданином всего мира, тревожится о судьбе человечества. Но в его примитивном сознании представления о современной цивилизации пародийно деформированы и парадоксально совмещены с реминисценциями из всемирной предыстории и болгарской мифологии и эпоса. Динамика современности неотделима от древности и мифа.

Радичков поставил нас перед вопросом: почему современный художник обращается к мифу для изображения новой болгарской действительности. И именно в то время,

когда общество отвергает старины и поверья как ненужный для сегодняшнего человека пережиток. Вопрос этот становится еще более актуальным, если окинуть взглядом весь литературный процесс 60—70-х годов. В 60-е годы Радичков первым среди современных болгарских писателей использовал в прозе мифологическую образность. Но почти одновременно с ним и вслед за ним в этом же направлении стали работать И. Вылчев («Мы родились змеями», 1969), В. Попов («Корни» и «Вечные времена», 1964—1973), Г. Марковский («Повесть об Истатко Биркове», 1975), Д. Ярымов (сб. «Даром данное», 1978). В 70-е годы мифотворчество коснулось и жанра романа: «Перекресток облаков» (1973), «Духи Цибрицы» (1976) и «Жаркие дни» (болг. «Горещницы», 1981) Г. Алексиева, «Низина» В. Попова (1976) «Хитрый Петр» (1978) Г. Марковского. Тяготение к мифу отмечается и в новой прозе П. Вежинова. Повесть «Белый ящер» (1976), в которой раскрывается разрушительная сила интеллекта, лишенного эмоциональной памяти и нравственных критериев, напоминает хтоническую мифологию с ее чудищами. От образа героя веет ледяным дыханием доисторического безумия, дисгармонией и иррациональностью. Стремление современного человека соединить «три лика времени» (прошлое, настоящее и будущее) воплощено в повести «Измерения» (1979) в образе бабушки героя, выразительницы интуитивной памяти рода, социальной общности.

В современную эпоху в западноевропейских и латиноамериканских литературах интерес к мифу виден у писателей диаметрально противоположных философских и социальных позиций, что приводит их и к различным эстетическим результатам. Последние два десятилетия он проявляется и в литературах европейских социалистических стран. Таким образом, село Черказки, в котором и сегодня в рассказах Радичкова появляется верблюд как символ зла, перестает выглядеть художественной экстравагантностью. Благодаря Радичкову, одному из самых самобытных болгарских писателей, болгарская проза продолжает диалог с большими национальными литературами, веками отстаивающими приоритет на литературной карте мира.

Однако не будем торопиться с выводами. Прежде всего нам необходимо определить художественную основу современного мифотворчества в литературе. Это означает, во-первых, что мы должны найти его корни в болгарской современной жизни. Во-вторых, указать источники, из которых современное литературное мышление черпает

мифологические образы. В связи с этим было бы интересно проанализировать полученные в процессе этого освоения новые формы и структурные сцепления, а также перспективу, которую они открывают для болгарской прозы. Не в последнюю очередь возникает вопрос, как и в какой мере мифотворческие тенденции в болгарской литературе не просто выражают, а иногда и предвосхищают некоторые явления общественной жизни.

И еще несколько предварительных замечаний.

Стоявшая перед болгарской литературой с конца прошлого до конца 20-х годов нынешнего века и вновь приобретшая актуальность в 60-е годы проблема «миф и литература» до недавнего времени редко возникала в болгарском литературоведении и критике. Большое значение в этом отношении имеют статьи Б. Ничева «Петко Тодоров и другие»¹ и «Эстетические проблемы круга журнала „Мисл“»². В них автор рассматривает значение фольклора для развития национальной литературы и тем самым косвенно затрагивает вопросы использования мифа в индивидуальном поэтическом творчестве (поскольку именно фольклор — главный посредник между национальной мифологией и современным мифотворчеством). Ориентиром для нашего анализа являются также сделанные за последние двадцать лет конкретные критические наблюдения.

В дальнейшем изложении мы по необходимости в основном будем опираться на сложившиеся вне Болгарии литературоведческие традиции и главным образом на исследование советского ученого Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа». В нем наряду со структурой классического мифа и его научной интерпретацией анализируется переход от мифа к литературе и их соотношение в искусстве современного романа. Мелетинский оценивает возрождение мифа как явление сложное и неоднородное. По его мнению, в эстетике модернизма миф порожден «осознанием кризиса буржуазной культуры как кризиса цивилизации в целом» и носит отпечаток антиисторизма и иррациональности. Однако «в силу своей исконной символичности» мифология, с другой стороны, является «удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса». Вот почему мифологизм «не всегда противопоставляется историзму, а часто выступает как его дополнение, экспрессивное средство типизации (Т. Манн, стремившийся противопоставить гуманизированный миф нацистскому мифотворчеству, или писатели «третьего ми-

ра», использующие миф, еще связанный с фольклором, для выражения устойчивости национальных культурных моделей). Согласно Мелетинскому, сложность данного явления исключает его разложение на сумму «разных» мифологизмов³.

Что касается «поэтики мифологирования» в литературах социалистических стран, то болгарская проза — очень характерный, но не единственный пример. Здесь мы ограничимся тем, что отметим обращение к мифу советских писателей Ч. Айтматова, В. Распутина, В. Астафьева, А. Кима, Е. Носова, Ч. Амирэджиби...

К сожалению, мы лишены возможности в этой статье в полной мере охватить проблему мифотворчества в многонациональной советской литературе и рассмотреть ее столь углубленно, сколь этого требует ее сложность. Статья имеет иную цель: поставить болгарскую литературу в более широкий художественный контекст. Подобное расширение исследовательского угла зрения позволит нам увидеть не только типологию явления, но и его самобытность. В данном случае это чрезвычайно существенно, так как объяснит, возможно, насколько весомым будет слово болгарской традиции в анализе экзистенциальной проблемы, интересующей сегодня не только нас, болгар.

А сегодня эта проблема исключительно важна для человека. Речь идет о неразрывности нашего историко-социального бытия, о сохранении традиции, без которой невозможно шагнуть в будущее, об охране природной среды, которую мы не только успешно осваиваем, но и легкомысленно разрушаем, не сознавая иногда, что подрываем этим свои собственные внутренние устои. Наконец, с гармоничной целостности духовного мира и моральных основ современного человека.

Литература сегодня пронизана тревогой. Буржуазные антропологи утверждают, что человек поставлен в трагически парадоксальную ситуацию: границы прошлого отодвинулись дальше, чем когда бы то ни было, наше знание о мире расширилось до пределов, о которых предшествующие поколения даже и не мечтали. В то же время ощущение единства и связи с прошлым — личным и историческим, неудержимо ослабевает. Предшествующие поколения знали о прошлом меньше нас, но, может быть, сильнее ощущали значение единства и преемственности и связанных с ними постоянства, стабильности и относительной устойчивости своих общественных структур⁴. Г. Мейергоф верно отмечает изменения в мировоззрении

современного человека. Однако, по его мнению, вера в исторический прогресс считается в наш интеллектуальный век не только наивной, но и опасной иллюзией. Отсюда популярность циклической теории времени и связанных с ней мифологических мотивов в современной литературе.

Социалистическая идеология и искусство, напротив, утверждают социальный прогресс как синтез представлений о будущем с достижениями прошлого. Вера в прогресс противопоставляется трагическому замыканию индивида в мире его «я», попыткам увидеть в кризисе буржуазной культуры кризис человеческой цивилизации вообще, противопоставляется «раздробленности» времени как в реальной действительности, так и в сфере эстетических идей.

В желании вновь восстановить «разорванное время» кроется причина привлечения мифа современным искусством. В толковании его модернистами архаика становится убежищем от превратностей эпохи, отрицанием исторически изменяющейся социальной жизни. В прогрессивном искусстве и особенно в искусстве социалистического реализма выявляется другой, диаметрально противоположный подход к мифологическим «праобразам». Используя их в качестве строительного элемента в системе художественного мышления, писатели с их помощью восстанавливают диалектику движения и покоя в случаях ее нарушения; напоминают нам о непреходящих ценностях всякий раз, когда, устремляясь вперед, мы готовы их отбросить; поддерживают наше народно-историческое, эмоциональное и нравственное равновесие, которое оказывается тем уязвимее, чем значительнее потрясения нашего столетия.

Таковы самые общие идеино-социальные предпосылки возрождения интереса к мифу в нашу эпоху. Отражая необратимый ход истории, советская литература также испытывает потребность опираться не только на осознанный исторический опыт, но и на архаические представления, до недавнего времени не принимавшиеся во внимание. В повести Е. Носова «Усвятские шлемоносцы», например, деревенские мужики перед тем, как идти на фронт, ищут смысл своих имен в Библии. Эту же тенденцию можно увидеть и в повести Ч. Айтматова «Ранние журавли», где наряду с мотивами из киргизской мифологии «вписаны» фрагменты из Книги Иова. К библейским сказаниям восходит и «Царь-рыба» В. Астафьева. «Повествование в рассказах» заканчивается отрывком из третьей главы Экклезиаста: «Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа».

На тревожащий беллетриста вопрос стремятся ответить и литературоведы. Возросший духовный опыт современного человека требует принципиально нового эстетического отношения к жизненной реальности, синтезирующего захватывающие различных типов художественного изображения. Отсюда и трансформации традиционной реалистической поэтики в искусстве социалистического реализма: как «исторически открытая система художественных форм»⁵ она дает возможность достичь сложного взаимодействия между воссозданием жизни «в формах самой жизни» и фольклорно-мифологической символикой. Так, в 60—70-е годы арсенал выразительных средств советской прозы обогащается появлением «романа-баллады» и «романа-притчи». В их компактной форме повествовательное искусство ищет выход из бытовой обстоятельности и пересоздает жизненную динамику в обобщенно-масштабном, философско-символическом плане. Активизируются «готовые, народным сознанием развитые принципы философско-художественного освоения мира»⁶, которые составляют структурообразующее начало в так называемом фольклорном романе. А. Бучис констатирует его появление в современной литовской литературе. Однако этот процесс наблюдается не только там. Из фольклора — волшебной сказки, легенды, сказания, из заклинаний и пословиц — исходят «Царь-рыба» Астафьева, образ Хозяина острова в повести Распутина «Прощание с Матерью», символика прозы Ч. Айтматова, А. Кима и т. д. Исследователь должен иметь в виду их мифическую первооснову. Но мы не ставим перед собой цели анализировать ее генезис. Нас больше интересует вопрос об идеально-изобразительных функциях мифа в современном индивидуально-художественном мышлении.

Одна из этих функций — восстановление связи между человеком и природной средой. В «Царь-рыбе», например, Астафьев создает образ огромной реки, символизирующющей вечно текущее, изменяющееся бытие. С помощью этого образа писатель моделирует художественное пространство произведения — развернутое по горизонтали, оно необъятно, как жизнь, которую воплощают могучие воды реки. Но Астафьев раздвигает мир и по вертикали, погружая его в холодные и темные водные глубины, где обитает «божественная и сказочная Царь-рыба». Встреча с ней выпадает на долю человека только раз в жизни. И не каждому она суждена.

Эпизод, в котором описывается борьба рыбака Игнать-

ича с попавшим в его самолов огромным осетром, не случайно дает заглавие всей книге. Это — ее концептуальное ядро, смысловой стержень. Попав в общую западню, остаются один на один со смертью и друг с другом «речной царь» и «царь всей природы». Соприкасаются и сливаются современность и миф, в изображении современной реальности берет верх обобщенное, устойчивое, надвременное, т. е. черты, составляющие сущность мифа. Словно возникнув из глубин первобытной древности, животное воскрешает у героя «воспоминания» о неприкосновенности и таинственном всемогуществе природы. Именно это «воспоминание» возвращает его, пусть только на миг, к равновесию между его личностным поведением и высшими природными и нравственными началами, поддерживаемыми и регулируемыми в древности мифологическими верованиями.

Социально-критический пафос «Царь-рыбы» роднит ее с повестью Распутина «Прощание с Матерой». Но, в отличие от произведения Астафьева, в отзывах о «Прощании с Матерой» обозначились две противоположные позиции. Одни критики высоко оценивают повесть за остроту поставленных в ней нравственных проблем и считают, что по глубине и масштабности она превосходит прежние произведения Распутина. Другие, наоборот, подчеркивают ее художественную неорганичность и известную консервативную тенденциозность в изображении современности. Одним из главных оснований для подобных упреков являются мифологические реминисценции, действительно усиливающие ее минорное звучание.

Однако эти реминисценции прямо связаны с мироощущением героев Распутина. В сознании распутинских стариков современные социальные формы уживаются с архаическими мифологическими представлениями, чья символическая значимость не вызывает никакого сомнения. В образе Хозяина острова, в разговоре старухи Дарьи с мертвыми обобщена идея родовой преемственности, от которой отказались сыновья и внуки. Лиственницу же можно было бы рассматривать как вариант мифического «древа мира», как, впрочем, и реку. В архаическом, универсальном смысле — это не только река, но и центр мироздания, куда, согласно древним верованиям, стекаются все земные блага.

Оставим параллели между индивидуально-поэтической символикой и ее первообразами в мифологии. Для нас в данном случае важнее другое: посредством мифа В. Распутин актуализирует ту же нравственно-философскую

проблему, которая в прошлом столетии волновала Достоевского: гармония мироздания бессмысленна, если она основана «на игнорировании хотя бы одного локального, индивидуального, микроскопического по сравнению с целым акта дисгармонии, игнорирований хотя бы одной слезы замученного ребенка»⁷. Речь идет об индивидуальной, личностной гармонии как основной предпосылке формирования современной коммунистической морали.

Социально-философский критицизм повести «Прощание с Матерой» и полемика вокруг нее поразительно напоминают сборник рассказов В. Попова «Корни» и вызванную этим произведением дискуссию. Так же, как у Распутина, в драме героев Попова, ополчившихся против миграции, критика усматривала (правда, единодушно) патриархально-консервативную тенденциозность. Должны были пройти годы, чтобы стал понятен глубокий социальный смысл авторской концепции. В. Попов проповедовал идею связи с народными корнями, необходимость в будущем сохранить ценности прошлого во имя спасения своей человечности. Высокая поэзия «коллективно-бессознательного» действительно напоминала тогда попытки модернистов убежать от волнений современного мира. На самом же деле это было не что иное, как возвращение — и одновременно шаг вперед — к жизни, к ее перспективам.

И если сегодня книга В. Попова оценивается как своеобразное, но не вызывающее споров произведение, с которым связывается начало одного из самых актуальных течений в болгарской прозе, получившего название «поиски народных корней», то, несмотря на все имеющиеся у нас возражения Ю. Селезневу, мы должны согласиться с его мнением о том, что «консервативные» мифологические образы в «Прощании с Матерой» не противостоят «прогрессивным образом движения, дороги, пути, но, скорее, сопряжены с ними в органическое единство. Дому, матери противостоит не путь, не осознанное движение, а беспутье и сознание беспутности»⁸.

После всего, о чем говорилось выше, едва ли необходимо доказывать, какую существенную роль играют мифологические символы для расширения философского плана, в котором современное художественное сознание постигает социальное развитие, а так же и то, что мифотворчество связывается не только с нашумевшей сегодня экологической проблематикой. Миф в современном прогрессивном искусстве функционирует чаще всего как система нравственных норм: человек должен жить, сооб-

разуясь с природой, в гармонии с окружающей его жизненной средой, сохранять и почитать народную традицию, память предков. Выразить ностальгию по духовной преемственности — такова самая значимая из функций современного мифотворчества.

В минувшем десятилетии многие советские авторы выразили эту ностальгию. Эпиграф к роману «Дата Туташхия» Ч. Амирэджиби протягивает связующую нить между нравственнымиисканиями героя произведения и древними колхидскими мифами. А. Ким в «Луковом поле» взглянул на тревоги и стремления обыкновенного человека глазами великана. Этот образ — гуманизированный отзвук восточной мифологии. И Ч. Айтматов, последовательно использующий фольклорное богатство народа, связан с ним тоже посредством мифа. В произведениях «Белый пароход», «Ранние журавли», «Пегий пес, бегущий краем моря» и особенно в замечательном романе «Й дольше века длится день» миф не случайно реставрирован как онтологическая данность, т. е. как живая, устоявшая перед испытаниями времени реальность, не подлежащая сомнению и переоценке. Согласно Айтматову, социальный прогресс немыслим, если он не «снимает» ценности традиции. Потому что «не только впереди нас, но и где-то позади нас есть вещи, которые нам предстоит открывать, понимать, постигать»⁹. И самое значительное среди них — это «ответственность людей за продолжение жизни»¹⁰.

Путь, намеченный советской прозой в освоении мифа, отнюдь не уводит ее в сторону от общих исторических движений. Напротив, он открывает новый угол зрения в постижении философской их сущности: через прошлое — к настоящему, а затем — к завтрашнему дню, к перспективам народной судьбы.

Этот же путь в Болгарии в 60-е годы был предопределен своеобразием ее послевоенной действительности. Поэтому он имеет в те годы на первый взгляд лишь одно измерение — от современности назад, к прошлому. В отличие от советской литературы, болгарскую прозу волнует главным образом и почти единственно проблема ослабления «родовой памяти». Аспекты экологии начинают ее интересовать лишь в 70-е годы. При этом, как показывает роман Д. Фучеджиева «Река», они восходят опять же к мотиву преемственности поколений.

Одно необходимое отступление. Мифологические символы как специфический плод человеческой фантазии питают индивидуальное творчество с глубокой древности.

Но в болгарской художественной традиции миф, как и фольклор, долго остается «чрезвычайно живой формой художественного мышления, в которой выкристаллизовываются черты индивидуального поэтического творчества»¹¹. Положение существенно меняется с приходом в литературу П. П. Славейкова и его единомышленников, группировавшихся вокруг журнала «Мисл». В их творчестве народная песня становится уже, по словам Б. Ничева, «художественной традицией вне них». Тогда в отношении «миф — литература» проявляется иной аспект: мифологизация литературных миров начинает протекать одновременно и неотделимо от их демифологизации.

Речь идет не о противопоставлении религиозного (сакрального) и нерелигиозного (светского) начала как факта мировоззренческо-исторической эволюции человечества, а о свободной «игре» с мифом, т. е. о его ироническом переосмыслинии в искусстве. Однако степень этого переосмыслиния может быть различной. В период до 60-х годов нашего века миф рассматривался в болгарской литературе преимущественно как элемент романтического стиля в рамках реалистической художественной системы, элемент, восходящий к более ранним этапам развития эстетических идей. Поэтому, какими бы актуальными ни были значения мифа, например, в творчестве С. Михайловского, в «сентябрьской» литературе*, а немного позже — в творчестве Л. Стоянова, он остается там просто метафорой, элементом более или менее традиционного поэтического стиля. Наряду с чувственно-эмоциональной конкретностью он сохраняет и свою буквальную семантическую нагрузку.

Новая трактовка, получаемая мифологическими символами в болгарской литературе 60-х годов, в Европе впервые появляется в «Фаусте» Гете (христианско-античная символика во второй его части), а позднее — в произведениях Вагнера, Джойса, Кафки, Т. Манна... С творчеством В. Иванова и О. Мандельштама она становится также достоянием советской литературы¹². Имеется в виду свободная пародийно-ироничная игра, в которой пересекаются как «ремифологизация» (Мелетинский), так и демифологизация жизненных представлений. В ней интеллектуальное философско-аналитическое сознание превращает миф в мифологему. При этом оно не просто воспроизводит известные древние мотивы, образы и сюжеты, но, в отли-

* Литература, появившаяся после сентябрьского антифашистского восстания 1923 г. и явившаяся откликом на него.

чие от искусства более ранних эпох, создает их заново, чтобы обобщить до абстрактных, моделирующих схем бытия*.

Таким образом, «поэтика мифологизирования», сформировавшаяся в XX в., окончательно лишает миф его эмоционально-чувственного характера. Теперь он является стержнем символической модели мира, типизированной и формализованной «разлагающей» энергией интеллекта. Другими словами, из строительного элемента миф превращается уже в объект художественного, а иногда, как у Т. Манна, и чисто научного анализа. Смягченный иронией и самоиронией, пародированный и глубоко переосмысленный, он выражает огромную дистанцию, отделяющую современного человека от истинных первобытных создателей мифа¹³. В этом качестве миф функционирует и в современных европейских социалистических литературах.

Тот факт, что болгарская проза «открыла» для себя современное толкование мифа лишь в 60-е годы, можно было бы объяснить единственно следствием усиления ее контактов с инонациональными художественными мирами. (Именно тогда чрезвычайно усиливается интерес к ним.) Но у нас есть все основания утверждать, что это явление зарождается изнутри, в недрах болгарской национальной традиции. В те годы литературные поиски протекают в субъективно-творческом, аналитическом плане. Отсюда и свободное отношение к напластованиям архаики. Не случайно в качестве мифологемы миф появился прежде всего у Радичкова, оригинальность и самобытность которого вряд ли кто-нибудь станет оспаривать. И появился иронично перевернутым, т. е. демифологизированным, не просто потому, что он воспринят примитивным сознанием Гоцы Гераскова, но потому, что он переосмыслен скепти-

* Согласно С. С. Аверинцеву и Ю. Н. Давыдову (см. «Интеллектуальный» роман и философское мифотворчество.— Вопр. лит., 1977, № 9, с. 142), мифологема — это рационально обработанные, далее неразложимые иррационально-мифологические элементы. В такой трактовке миф, по мнению Ж.-П. Сартра, приобретает просто формальные функции. Он подобен облатке, в которой скрыта не всегда приятная пиллюя. В несколько ином значении использует этот же термин Е. М. Мелетинский — как «первообраз», инвариант, исходную смысловую единицу с разнообразными дальнейшими индивидуально-творческими модификациями. По мнению Мелетинского, такое определение принципиально не отличается от определения, предложенного Аверинцевым и Давыдовым, поскольку и то и другое не исключает разграничения мифа — мифологемы в диахроническом плане.

ческим, глубоко аналитическим сознанием автора, полным неисчерпаемой «разлагающей» энергии.

Впрочем, «разложение» у Радичкова является в то же время и непрерывным «створением». «Развенчанные», десакрализованные стародавние поверья сталкиваются в «Свирепом настроении» с типизированными, восходящими к мифу историческими реминисценциями. Например, Радичков пишет о древних болгарах, которые, «как только пришли на нашу землю, сразу же нашли на ней свои старые пастища, жен, даже своих детей и внуков», или же о крестоносцах, «седлавших железных коней»... В черкесских хрониках не объясняется, «как все это можно было видеть одновременно — вероятно, этому помог верблюд». Не пытается растолковать этого и повествователь.

Вначале и критика не могла уяснить себе всего. Только впоследствии оказалось, что в заряженном «разлагающей» энергией радичковском мире зрел фермент многих значительных художественных тенденций. Миф стал исходной точкой одного из течений философско-художественного переосмысления национального бытия, названного «поиски народных корней»... Кроме того, благодаря мифу начинается стабилизация прозаических структур в период, когда эпический тонус болгарской литературы был значительно снижен и критики, преисполненные тоски по «романному взрыву» 50-х годов, возлагали надежды на цикл рассказов как на единственный предвестник будущего эпического синтеза. Возвращение к мифу в системе национального художественного мышления не может быть объяснено вне социальной атмосферы 60-х годов. Оно является реакцией на нигилистический подход к классической традиции, имевшей место непосредственно после революции Девятого сентября 1944 г.

Но было ли это возвращение характерно только для Радичкова? Систематичность, с какой проявляются мифологические тенденции, свидетельствует об обратном. «Память об уходящей культуре» возрождается в 60-е годы и в дискуссиях о национальном своеобразии. В них на передний план выдвигается вопрос, как и что необходимо взять из прошлого в сегодняшний и завтрашний день. Творческие искания не только И. Радичкова, но и В. Попова, И. Вылчева, Г. Алексиева, П. Вежинова, Д. Ярымова, Г. Марковского — это не что иное, как попытка ответить на тот же самый вопрос.

Социально-исторические и культурные потребности современной жизни — не единственный фактор, который оп-

ределяет интерес к ценностям прошлого. Искусство и само по себе нуждается в мифе, так как он открывает неиспользованные подчас возможности увидеть современные характеры и конфликты в более глубокой философско-исторической перспективе, вскрыть не только их актуальное, но и вечное, универсальное содержание.

Первое значительное открытие, к которому приводит плодотворное освоение мифологической образности,— это новое понимание личности в истории. В романах Д. Талева, Г. Караславова, Д. Димова уже в предыдущее десятилетие осознается важность проблемы родовой преемственности и традиции в жизни нации. Развивая далее искания этих художников, В. Попов первым в Болгарии заговорил уже и о «родовой памяти» современного человека. В «архетипических» «прапереживаниях» героев он обращается к интуитивным, «коллективно-бессознательным» пластам человеческой психики.

Так спонтанно, не осознавая этого (по его собственному признанию), прозаик приблизился в своих литературных поисках к «аналитической психологи» Юнга. В «Корнях» по существу два мира. Миру «дневного света» — объективированному, заземленному и узко здравомыслящему — противостоит сумрачный, тайный мир подсознания. В нем стирается граница между реальным и фантастическим, между прошлым и настоящим. Жизнь и смерть сливаются воедино, а личность высвобождается от условностей и автоматизма повседневности, чтобы открыть бытие в быте, сущность в существовании.

Мы специально подчеркиваем наличие оппозиции «в сумраке» — «при дневном свете». Основополагающая в концепции Юнга, где «День и Свет являются синонимами сознательного, а Ночь и Темнота — бессознательного начала»¹⁴, она представляет собой основной содержательно-смысловой и структурообразующий принцип в книге Попова. Согласно этому принципу предметно-бытовая реальность «дневного света» остается тождественной самой себе. В сознании же героев она, напротив, предстает символически обобщенной, вневременной и мифичной. Именно здесь современные жизненные формы сталкиваются с «архетипическими» «праобразами» и «прапереживаниями», априорно заданными на уровне «коллективно-бессознательного», т. е. выдержанными в духе юнгианства.

Дистанция между произведением В. Попова и предшествующей ему классической реалистической традицией более чем очевидна. Отражая жизнь в «формах самой жиз-

ни», болгарская литература десятилетиями утверждала в образе крестьянина его трезвое отношение к миру, его практическую хватку и душевное здоровье. Сейчас эти ценности несколько поколеблены.

Однако в данном случае нас прежде всего будет интересовать не это, а своеобразное критическое «прочтение» В. Поповым юнгианской теории. По всей вероятности, В. Попов соприкасается с юнгианством через посредничество латиноамериканских литератур (с его преждевременной смертью эти литературы потеряли в Болгарии своего проникновенного знатока и ценителя). Сложно опосредованное влияние латиноамериканского опыта наблюдается в последнее время также и у более молодых болгарских беллетристов. Некоторые критики с раздражением отмечают этот факт, недооценивая его значение как импульса для разрешения ряда специфически болгарских художественных проблем.

Итак, почему и каким образом В. Попов приблизился к Юнгу?

Решая проблемы психологии на материале художественной литературы, создатель «аналитической психологии» рассматривал психику человека как априорную, изолированную от исторического контекста данность. В. Попов, напротив, стремится анализировать именно конкретно-исторические предпосылки ее формирования. Довольно долго болгарская литература исследовала социальную детерминированность человеческого сознания как бы в «горизонтальном разрезе», не отдавая должное его глубинным, интуитивно-подсознательным измерениям. В этом отношении «Корни» являются шагом вперед в утверждении важной социально-художественной проблемы: в противовес догматическим представлениям о человеке Попов раскрывает личность во всех ее противоречиях, неисчерпаемой, как сама жизнь. По его мнению, прошлое не просто существовало до нас, но живет в нас, являясь могучим и неоценимым духовным богатством вопреки всем превратностям жизни.

Эта идея сближает В. Попова с тем направлением в трактовке юнгианства, которое ярче всего отражено в романах Т. Манна: двуединство «родового» и «личного» становится основой гуманистических социально-этических идей. В «Корнях», так же как в «Иосифе и его братьях», архаические напластования представляют собой не вечную сущность, а «архетипы», т. е. средства типизации, художественного обобщения. А для нас, болгар, необходимость

подобного обобщения стала неотложной в 60-е годы, когда требовался критический анализ социальной жизни и когда перед обществом со всей остротой выдвинулись проблемы человека и «самой человечности» (Т. Манн). Они заставили подвергнуть переоценке наши концепции личности в истории с точки зрения социальной этики и найти новое философско-художественное обоснование ее права на самостоятельный выбор и творческую суверенность.

В произведении Попова поставлены также значительные формально-художественные проблемы. Речь идет о соотношении мифа и истории на уровне повествовательных структур — соотношении, динамично меняющемся с развитием общественной идеологии и художественной проблематики. В действительности, это только одна сторона взаимодействия между искусством и социальной жизнью. Важно, однако, обратить внимание и на их обратную связь: обладая вторичной активностью и относительной самостоятельностью, форма в свою очередь обогащает свое собственное содержание. Поэтому «поэтика мифологизации» является фактором, пусть косвенно, но способствующим поискам общества в области социальной этики и народной психологии.

В 60-е годы архаика и современность — это два непримиримо конфликтующих начала. По отношению к эпическому мышлению, доминирующему в предшествующее десятилетие, миф в творчестве Радичкова становится деструктивным фактором, признаком «суматохи» в представлениях человека. У В. Попова, напротив, он уже вносит порядок в динамику истории благодаря устойчивости типизированной структуры. Не случайно критика в те годы оценивает «Корни» и «Вечные времена» как «две части своеобразного романа», подчеркивая их «эпический пафос»¹⁵. Другими словами, миф представляет собой также стабилизирующий, конструктивный элемент, подступ к эпическому укрупнению художественных представлений. Он, говоря словами Мелетинского, помогает (пока, правда, посредством параллелей и символов) заново «упорядочить современный жизненный материал и структурировать внутреннее (микропсихологическое) действие»¹⁶.

И все же В. Попову не удается примирить архаику с современностью. Конфликт в «Корнях» показателен для уровня развития общественных идей 60-х годов. То, что литература уже начала осознавать необходимость восстановления преемственности поколений, серьезно подорванной в первые послевоенные годы, далеко еще не означа-

ет, что созрели условия для его реального практического осуществления. Уже то гневное изумление, с которым критика встретила в свое время это произведение, дает представление об объективных трудностях, сопутствующих духовному развитию болгарского общества. Очевидно, осознает их и сам В. Попов. Поэтому так последовательно выдерживается им трагический пафос в изображении опустевающего села, так скептически-иронично развивается мотив «перенесения наших усопших в будущее». «Ностальгия по тайнам преемственности» (Б. Ничев) остается неудовлетворенной. Открыв для литературы важную национальную и социально-художественную проблему, В. Попов предлагает одно из ее решений — негативное.

Другое, утверждающее, оптимистическое решение возникает в 70-е годы, когда идеологические концепции начинают находить реальное воплощение в общественной практике. Не без связи с этим миф постепенно из сферы беллетристики приходит в поэзию (бibleйские образы — «архетипы» в стихах Бориса Христова) и в эссеистику. «Ностальгией по тайнам преемственности» обусловлен протест против «лотофагов» в «Мифе об Одиссее» Т. Жечева. К толкованию мифотворчества в современной литературе обращается и литературоведение. Б. Ничев в книге «Современный болгарский роман. К истории и теории эпического в современной болгарской художественной прозе» (1978) высказывает мнение, что в структуре болгарского национального романа «сняты» мотивы волшебной сказки, генетически восходящей к архаическому мифологическому мышлению. Иначе говоря, концепция Б. Ничева связана с мифологическими теориями, разработанными в марксистском, в частности в советском, литературоведении.

Вслед за «Корнями» и «Вечными временами» мифологическая символика на уровне смыслового параллелизма прослеживается и в более позднем творчестве В. Попова (мотив замурованной тени в романе «Низина»). А вот в творчестве Г. Алексиева, обратившегося в 70-е годы к «коллективному сознанию и всеобщей истории» (Мелетинский), смысловые и идеологические функции мифологической символики существенно меняются: в трилогии о Цибрице* миф выступает в качестве «универсальной глобальной символической модели мира», что характеризует

* Имеются в виду романы Г. Алексиева «Перекресток облаков», «Духи Цибрицы» и «Жаркие дни».

уже новый этап в эволюции национального художественного мифотворчества.

Новую трактовку получают и мифологические представления. У В. Попова они чужды, враждебны и непонятны «здравому разуму» современного человека. У Г. Алексиева, наоборот, это онтологическая данность, «сакральная» и непоколебимая и с современной точки зрения. Вот почему здесь отсутствует и радичковский иронический акцент, и присущий «Корням» скептицизм.

Однако миф в трилогии только на первый взгляд не подвластен разлагающему современному интеллектуальному сознанию. Крестьяне из села Драговец — это не австралийские аборигены и даже не айтматовские нивхи. Они живут сознательной исторической жизнью современной эпохи и борются за ее преобразование. В этом смысле творчество Г. Алексиева ближе всего художественной модели, привнесенной в искусство нашего века латиноамериканскими писателями. Произведения писателя открывают возможность успешного переосмысления и плодотворного освоения этой модели в европейской социалистической литературной общности. Важно подчеркнуть глубоко национальное переосмысление Алексиевым латиноамериканского опыта: в его трилогии наличие родовой памяти свидетельствует уже не только о нравственной (как у В. Попова), но и о классово-исторической полноценности человеческой жизни. В этом новом толковании заметна переоценка практического овладения духовным наследием в 70-е годы.

В последнее время мифотворчество увлекло также молодых писателей. Отметим роман Г. Марковского «Хитрый Петр», в котором сделана попытка выстроить целостную концепцию болгарской истории и слова (т. е., искусства) как средства для народа устоять перед вековыми испытаниями. Интерес представляет прежде всего образ главного героя, созданного на основе синтеза анекдотов об известном фольклорном персонаже и рассказов о жизни, смерти и воскресении Христа. Не попадая под классическое определение мифа, евангельский рассказ, несомненно, восходит к нему благодаря своему типизированному, а имея в виду и его индивидуально-творческое переосмысление, и знаково-обобщающему характеру. Отсюда все основания для анализа романа «Хитрый Петр» в контексте мифотворчества. Необходимо, однако, обратить внимание на то, как и почему в этом произведении переосмысливается образ Христа. С литературно-художественной точки зрения

он внутренне противоречив. Но в евангельском представлении Христос — богочеловек, чья добровольная мученическая смерть должна восстановить божественное начало, разрушенное в библейском мифе о грехопадении.

В романе Марковского нравственно-художественный аспект этого образа значительно сложнее: сакральный и вместе с тем ироничный, герой является спасителем своего народа и в то же время хитрецом; он возвышен в своей мученической обреченности, но и преисполнен страха перед смертью. Писатель сознательно заостряет его колебания. Хитрый Петр нужен нам именно таким — человеком из плоти и крови, «антимифологичным», земным, внутренне раздвоенным. И это не случайно: его действия и слово, ироничное, лукавое и одновременно с этим удающее, по существу развенчивают религиозную неколебимость евангельского представления о готовности к жертве.

Очевидно, писатель опирается на опыт Г. Алексиева, герои которого живут с мифом, но и переосмысливают его согласно требованиям социальной жизни. (После Сентябрьского восстания 1923 г. крестьяне из села Драговец отрекаются от своей святой покровительницы: «ведь взирала же она равнодушно, когда вырезали село», и принимают новую заступницу — пресвятую Черну.) В то же время в романе Марковского соотношение миф — история несколько иное, чем в трилогии о Цибрице. Роман «Хитрый Петр» — своеобразное возвращение к контрапунктной поэтике «Корней», но возвращение на новом, современном концептуальном уровне. У В. Попова, как мы видим, архаика пародирует историческую жизнь. Здесь, наоборот, история подправляет и пародирует евангельский сюжет. Судьбой и словом своего героя Марковский отвергает ригорическое представление о евангельской жертвенности и иронично утверждает напряженное и социально действенное слово человека из народных низов, в нем созидание неотделимо от контрастов и тревог современного мира.

Рассмотренные в статье в их литературно-исторической связи произведения дают нам основание сделать следующее обобщение: мифотворчество в современной болгарской литературе представляет собой значительное событие в национальном художественном процессе, связывающее ее сисканиями мировой прозы. Активизация мифа в изображении современной исторической действительности — не только болгарская «домашняя» тенденция, но и всемирное явление, рожденное духовными потребностями сегодняш-

него человека. Наряду с другими факторами она дает исследователям возможность в дальнейшем более глубоко и детально анализировать те или иные воздействия, испытываемые в последнее время болгарской литературой. А этот аспект чрезвычайно важен. Подчеркивая лишь самобытность национальной традиции и умалчивая об уровнях больших мировых художников, мы рискуем умалить свои собственные достижения, которые будут выглядеть плодом некоей доморощенной, замкнувшейся в самой себе культуры, поистине экзотичной для чужого взгляда, но оторванной от проблем большого мира. Что касается подступов к этим проблемам, то настойчиво предлагаемый некоторыми критиками путь — прежде всего через традицию и лишь затем к всемирному опыту, — может оказаться близи к не столь элементарно прямолинейным. Здесь в творческом сознании отечественный и мировой опыт существуют не изолированно, не независимо друг от друга, а также неразделимо, как неразделимы чаяния болгарского человека и стремления всего человечества.

С другой стороны, неправомерно и несправедливо было бы рассматривать мифотворчество болгарских писателей только как приобщение к иным творческим мирам, не оценив его национальной специфики и роли в разрешении своих собственных жизненных и эстетических проблем. Очерченная в анализе схема развития, как любая абстракция, дает только самое общее представление о сложности и многообразии живой литературной практики. Во всяком случае даже беглое сопоставление болгарской прозы с аналогичными явлениями в советской литературе показывает, как неповторимо преломляются в болгарском художественном сознании проблемы преемственности поколений, необходимой гармонии с природой современного человека, его эстетических норм как творца более совершенного человеческого общежития. Национальное своеобразие мифотворчества коренится в том, что в его основе лежит живая и плодотворная по сей день болгарская фольклорно-мифологическая традиция. Кроме того, в процессе мифотворчества болгарская литература иногда переосмысливает и заимствованные концепции и художественные модели, наполняя их, однако, конкретным народно-психологическим и историко-мировоззренческим содержанием. Так, включенные в ее собственный эстетический «оборот», они открывают ей неиспользованные еще художественные формы и сцепления. Наш анализ достаточно ясно показал социальный смысл и идеиную значимость

мифотворчества: оно возникает и развивается как реакция на нигилистическое отношение к культурному наследию — отношение, не полностью преодоленное и сегодня; как художественный ориентир не только в сегодняшнем, но и в нашем завтрашнем социальном развитии. Этот второй аспект мифологизма особенно важен. Он доказывает, что искусство слова не просто воссоздает социально-историческую реальность, но и активно содействует ее изменению.

Наконец, мифотворчество в болгарской литературе имеет значение в масштабах европейской социалистической литературной общности. Оно обнаруживает единый для современных социалистических литератур философско-художественный подход к мифу, диаметрально-противоположный его модернистскому толкованию. Отмеченный пафосом историзма, миф является активным социально-конструктивным и художественно преобразующим фактором. Он не только не затушевывает, но, напротив, обогащает, философски обобщает картину современной социальной жизни. В его двуединстве с историей — в их идейном и структурно-образующем соотношении, чье динамичное изменение мы проследили, — мы увидим сложно опосредованную эволюцию социалистического общественного сознания вообще, почувствуем не только сопротивление инерции и рецидивы духовной закоснелости, но и неудержимое стремление к восстановлению преемственности и непрерывности традиции. Потому что ощущение единства времени, к которому стремится сегодня человек не без поддержки писателей мифотворческого направления, необходимо не только для болгарского народа, но, очевидно, и для всей социалистической общности.

- ¹ Ничев Б. Национална съдба и литература. София, 1968, с. 161—164.
- ² Ничев Б. Литературни портрети и проблеми. София, 1972, с. 80—83.
- ³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 8—10.
- ⁴ Meyerhoff H. Time in literature. Berkeley; Los Angeles, 1960, р. 88—102.
- ⁵ Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, с. 283—284.
- ⁶ Бучис А. Роман и современность. М., 1977, с. 315.
- ⁷ Цит. по кн.: Кузнецов Б. Г. Эйнштейн. М., 1979, с. 572.
- ⁸ Селезнев Ю. Земля или территория? — Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 60.
- ⁹ Турбин В. За други своя.— Новый мир, 1977, № 8, с. 253.
- ¹⁰ Ульяшов П. Будьте романтиком, но останьтесь реалистом.— Октябрь, 1978, № 5, с. 201.
- ¹¹ Ничев Б. Литературни портрети..., с. 80.
- ¹² Аверинцев С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии.— В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1972; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.
- ¹³ Аверинцев С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга...

¹⁴ Jung K.-G. Mensch und Seele. Aus der Gesamtwerk ausgw. u. hrsg. von Jolande Jakobi. Walter-Verlag, 1971, S. 60—71.

¹⁵ Игов С. Проблемите на един продължаваш «роман». — Септември, 1973, № 7, с. 223.

¹⁶ Мелетинский Е. М. Поэтка мифа, с. 339.

Н. Пономарева

ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В БОЛГАРСКОЙ ПРОЗЕ 70-Х ГОДОВ



Литература в своем развитии имеет дело с непрестанно меняющейся, сложной и противоречивой действительностью. Эпоха строительства развитого социализма не представляет в этом отношении исключения. Напротив, и в ней процессы развиваются бурно, приводя к существенным изменениям, порой серьезной ломке сложившихся представлений, стереотипов поведения, суждений, затрагиваая все сферы общественного и личного бытия, и прежде всего нравственный мир человека — творца этой эпохи. И только диалектическое мышление может проникнуть в сущность явлений, объяснить то новое, на первых порах иногда кажущееся парадоксальным и неприемлемым, что характеризует эпоху, ее перспективное движение вперед. Именно это мышление, этот подход к действительности присущ лучшим представителям болгарской литературы 70-х годов, в том числе и, может быть, особенно прозы, продолжающей в общем лидировать среди других родов литературы в Болгарии в эти годы.

В конце 50-х — начале 60-х годов, после Апрельского пленума ЦК БКП, положившего начало новому периоду в жизни страны, литература (как и культура в целом) получила новый мощный стимул для своего развития. Это способствовало интенсивному росту творческих сил, появлению новых талантливых произведений. В 60-е годы писатели как бы заново открыли человека, сделали акцент на более глубоком осмыслении его роли в окружающем мире, в историческом процессе, обратились непосредственно к его душевному миру. Может быть, в связи с этим на первое место, временно потеснив эпические масштабные полотна, вышла малая проза — небольшой по объему роман,

во многом близкий повести и новелле, а также собственно повесть, новелла, рассказ.

Однако не надо думать, что авторы ограничили диапазон произведений сугубо камерными ситуациями и личными переживаниями героя. Социальная проблематика современности, исторические судьбы народа занимают писателей, может быть, более, чем когда-либо, но они пропускают их сквозь призму восприятия человека. Характеризуя особенности краткого «неэпического» романа, Боян Ничев подчеркивает: «Теперь в изобразительной концепции романа определились новые, более многосторонние отношения человеческой личности и истории. Теперь центр переместился внутрь, во внутренний мир личности... В романе изменился статут человеческой личности»¹.

Прямыми откликами на веяния эпохи, на своеобразие переживаемого момента явились и такие характерные черты прозы, как лиризация, рассказ от первого лица, монологичность, «исповедальность», повышение интереса к документальному жанру, эссе, мемуаристике, а также смешение жанров, стирание резких граней между ними.

Литература 70-х годов, при всем ее своеобразии и постоянном обновлении идеино-тематической проблематики и художественных средств, продолжает в целом развиваться в направлении, сформировавшемся в 60-е годы. Как и в предыдущее десятилетие, основным отличительным признаком ее остается художественное освоение жизни через личность, преобладание нравственного аспекта в исследовании конфликтов, гуманистический пафос. Продолжающееся интенсивное жанровое и стилевое обогащение всех родов болгарской литературы осуществляется как следствие решительного отказа от упрощенного взгляда на содержание метода социалистического реализма. Сама действительность и художественная практика вызвали к жизни и утвердили концепцию этого метода как исторически открытой эстетической системы, открытой для художественного изображения новых жизненных явлений и творческого восприятия завоеваний искусства прошлого. Тем не менее многие признаки, свойственные литературе 70-х годов, могли появиться лишь на данном этапе, под влиянием новых общественных процессов, многие прежние существенно видоизменились, изжили себя или исчезли из литературы вовсе.

В основе своеобразия литературы последнего десятилетия — художественное освоение ею новых жизненных конфликтов, возникающих сегодня, новых тематических пла-

стов и идей, а также поиски в далекой и близкой истории нравственной национальной доминанты, глубокое исследование становления национального характера и его своеобразия в новую историческую эпоху.

Одной из центральных проблем болгарской литературы 60-х и особенно 70-х годов является воздействие на формирование человека эпохи НТР, которая в условиях социализма безусловно стимулирует культурный прогресс, интеллектуализирует общественную жизнь и целом. Воспитание личности происходит в атмосфере невиданного доселе научного, технического и культурного подъема, появления новых отраслей производства, теорий и наук. Рост народного образования и просвещения, расширение диапазона знаний широких слоев населения логически ведет к стремлению более глубоко проникнуть в сущность современных явлений, к философскому постижению действительности искусством и литературой.

В ряде прозаических произведений 60-х годов ясно просматривается тенденция к переосмыслению близкого прошлого, первого этапа в строительстве нового общества. Именно в этих произведениях зазвучала в полную силу та «исповедальная» струна в литературе, которая продолжает звучать до сих пор. В них писатели с предельной и иногда даже жестокой искренностью пытаются осознать и объяснить причины возникновения трагических ситуаций прошлого. «Двое в новом городе» К. Калчева, «Мертвое волнение» И. Петрова, «Пути в никуда» Б. Райнова, «Мария против Пиралкова» А. Наковского, «Золотое руно» А. Гуляшки и др.— все эти произведения, очень разные по жанрово-стилевому облику, посвящены одной проблеме— расчета с прошлым. В 70-х годах эта проблема почти совсем сходит со сцены. Однако лирический монолог, «исповедь» героя как особый стилистический прием, характеризующий философскую углубленность в проблематику, не сдает своих позиций в прозе последних лет. Внимание писателя приковано к новым процессам в жизни, к продолжающейся борьбе уходящего в прошлое, но не всегда мирно, «вчера» и рождающегося «завтра», к драматическим столкновениям в этой борьбе между людьми и в душе каждого человека.

Здесь, думается, необходимо видеть известную разницу между произведениями, в которых «подведение итогов» становится жанрообразующим началом (например, в таких, как «Зеленая трава пустыни» Д. Фучеджиева в болгарской литературе или «Разбилось лишь сердце мое»

Л. Гинзбурга — в советской), и теми, где осмысление индивидуальной судьбы героя является лишь художественной тенденцией времени. Герой, который, по выражению советского критика Н. Ивановой, вершит «этический суд над собой»², — очень частое явление в произведениях самого разного жанра и стиля в советской и болгарской литературах последнего десятилетия.

Болгарские писатели стремятся проанализировать жизненный путь современного героя во всем его индивидуальном своеобразии и социальной глубине, в философском осознании путей развития нашей жизни. Чаще всего это лирическое, субъективизированное осмысление процессов времени, главным образом нравственной доминанты общества через призму индивидуальной судьбы творческой личности. Жизненный путь такой личности, как правило, не гладок и прям — он отражает в своеобразном преломлении основные конфликты времени (произведения Б. Райнова, Д. Фучеджиева, Д. Асенова, П. Вежинова, И. Давидкова и др.). Главная заповедь каждой творческой личности это ее ответственность перед искусством, своим собственным талантом, обществом и историей. Нарушение, отступление от этой заповеди ведет в конечном счете к творческому краху и жизненной трагедии, как это происходит, например, в повести Э. Станева «Барсук». Подвергая бескомпромиссному анализу всю пеструю цепь поступков своих героев, подъемы и падения на их жизненном пути, победы и поражения, писатели уже стремятся не к «расчету с прошлым», а к философскому его осмыслению, определению роли личности в развитии общества, меры ее ответственности за происходящее, к подведению итогов и оценке жизненного пути героя — нашего современника («Зеленая трава пустыни» Д. Фучеджиева, «Самый тяжкий грех» Д. Асенова и др.).

Реализация новых идей в жизни общества — процесс сложный и противоречивый, порождающий множество острых коллизий самого разнообразного характера. Задача литературы — увидеть эти коллизии, определить степень их жизненной важности и попытаться дать их адекватное художественное отображение. В искусстве нет прямой обязательной связи между изображаемыми жизненными явлениями и способом их художественного воплощения. Понимая социалистический реализм как метод новаторский, непрерывно совершенствующийся, болгарские прозаики последнего десятилетия стремятся к обогащению своей изобразительной палитры, к использованию всех до-

стижений прогрессивной художественной мысли и практики в прошлом и настоящем. Так, все более широкое распространение получают самые разнообразные условные приемы: фантастика, фантастическая символика, притча, метафорическая условность и пр. Как правило, к таким приемам болгарские писатели обращаются в поисках более емкой и яркой формы для утверждения важных нравственных постулатов, философских выводов. Произведения многих болгарских писателей, в которых используются условные ситуации и выразительные средства, свидетельствуют о неслучайности этого литературного явления. Ведь в таких, скажем, повестях, как «Барьер» и «Белый ящер» П. Вежинова или романах «Праща» И. Радичкова и «Портреты небесных тел» Р. Босева, явная или скрытая фантастика, фантастическая метафора направлены на обобщение жизненно значительного вывода о динамике общественных процессов и морали. «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 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. Это высказывание кажется тем более справедливым, что оно полностью применимо и к практике других современных литератур, в частности советской. Имея в виду такие прозаические произведения последних лет, как «Альтист Данилов» В. Орлова, «Происшествие из жизни Владимира Васильевича Махонина» Н. Евдокимова и др., советский критик А. Бочаров пишет: «И при тактичном внедрении „чудесного“ в повести о быте как раз и возникает эстетический эффект, помогающий выделить, выявить главный нерв, главный нравственный вывод произведения»⁴.

Стараясь проникнуть в самую суть жизненных ситуаций, объяснить содержание тех или иных общественных катаклизмов, болгарские прозаики не только сплавляют воедино реальное и вымыщенное, но и просматривают все звенья жизни — прошлое, настоящее и будущее. Так, например, П. Вежинов в повести «Измерения» достигает художественного утверждения идей, представив связь поколений, культурно-историческую преемственность и проек-

цию в будущее, тем самым укрепляя веру в широчайшие возможности духовных сил человека. История (судьба бабушки, свидетельницы исторического народного восстания 1876 г.; влияние ее необыкновенной натуры на формирование личности внука), настояще (в котором герой хотя и добивается известных жизненных успехов, но глубоко не удовлетворен собой) и будущее (заложенные, но лишь изредка проявляющиеся в человеческой личности способности) выступают как необходимые этапы одного пути, пройти и осознать который предназначено герою и в конце которого через страдание постичь главное — любовь и понимание близкого человека. И в этой повести, как и в некоторых предыдущих, П. Вежинов использует приемы, граничащие с фантастикой, а в сущности — многозначные метафоры.

Здесь также трудно не обратить внимание на сходство процессов в болгарской и советской литературах. Так, в многоплановом, глубоко философском по своим обобщениям романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день», в котором читатель сталкивается с действительностью и вымыслом, земным и планетарным, основная гуманистическая идея проецируется на события далекого и близкого прошлого, настоящего и будущего. «Расширяющейся современностью» назвала Н. Иванова эту характерную черту романов Ч. Айтматова «И дольше века длится день», Ю. Бондарева «Выбор» и Ю. Трифонова «Старик». «Писатель проверяет современность историей, а историю — современностью»⁵, — констатирует она. Думается, что этот вывод применим и для многих прозаических произведений болгарской литературы 70-х годов.

Головокружительно стремительное развитие общественных и социальных процессов нашей эпохи заставляет обращать взгляд не только к перспективе, но и назад, к истокам — истории, судеб народа. Найти корни, не утратить связей, традиций, сохранить в памяти прошлое, удержать, не растерять нравственное богатство народа — эти и другие подобные проблемы стоят сегодня особенно остро как перед болгарской, так и перед советской литературой. К необходимости художественного разрешения этих проблем каждая из литератур пришла, разумеется, своим путем. Однако примечательно, что и в той, и в другой, проникая в произведения самого разного тематического и стилевого плана, они заняли ключевые позиции, составляют основной содержательно-философский пласт в них или же,

заложенные в глубинном замысле писателя, выступают не явно, а скрыто, в облачении других идей.

В болгарской критике эта проблематика получила название «поиски корней» («коренотърсачество»). Трудно назвать современного прозаика, который бы в той или иной форме ее не затронул. Э. Станев, П. Вежинов, Й. Радичков, А. Гуляшки, Н. Хайтов, В. Попов, Д. Фучеджиев, Г. Алексиев, Г. Стоев, В. Мутафчиева — каждый из писателей нашел свою тему, свой идеиный и эстетический курс, художественный способ раскрытия основы основ национального духа, сердцевины, без которой народ потерял бы свое лицо. «Вероятно, я не преувеличу, — пишет Б. Ничев, — если скажу, что вся наша проза в последнее время проникнута жаждой поиска корней, неудовлетворенной ностальгией по тайне преемственности, стремлением увидеть прошлое и настоящее, будущее и прошлое как философски осмысленную органическую целостность народной жизни»⁶. При всем необъятном разнообразии направлений этих поисков, пожалуй, можно выделить по меньшей мере одну объединяющую их тенденцию — подчеркнутую философичность. И это неудивительно, поскольку в центре таких произведений — осознание народом и отдельной личностью своего места в истории и современности, осмысление пути в будущее.

Философичность современной прозы как стилевое качество отмечается и в советской литературе⁷. Причем и здесь это касается в первую очередь тех произведений, в которых выдвигается «проблема памяти», опасности утраты человеком и человечеством своей исторической памяти. В сущности, это еще одна модификация все того же «поиска корней». «Вряд ли можно принять „роман памяти“ как определение особой жанровой разновидности, — пишет А. Бочаров, — но, бесспорно, сама проблема памяти стоит и в „Выборе“, и в „Страстной площади“, и в „Картине“, и в „Законе вечности“, и в „Капле дождя“, и в „Прощании с Матерью“... почти все романы сегодня проверяют своих героев обращением к прошлому, к тому, что никак нельзя забывать, ибо забвение уроков прошлого всегда трагично»⁸.

С интеллектуализацией личности в социалистическом обществе, с тягой современного читателя к философской глубине связано еще одно яркое и интересное явление в болгарской прозе последнего десятилетия — ироническое повествование. Явление это очень многогранно по своему конкретному художественному воплощению, но всегда, по

словам А. Бочарова, демократично. «Это не разговор в кругу „посвященных“ и тем более не ехидно озлобленное зубоскальство отщепенцев, а действенное средство общественного самосознания, общественной самокритики, имеющей своей целью борьбу со всем, что мешает народному движению вперед»⁹.

В самом заглавии книги И. Петрова «Прежде чем я родился и после этого» уже заключено иронически-насмешливое начало. Писатель прекрасно «помнит» и описывает то, что «помнит» и до своего рождения, и после. За последовательным, неуклонно соблюденным 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.

Прошлое дает основания 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»¹⁰. Это, бесспорно, несправедливое преувеличение. На против, И. Петров утверждает свою неразрывную связь с жизненными корнями. Это выражается в многочисленных лирических отступлениях (пусть иронических или шутливых), в которых достаточно ясно проявляется его глубоко национальное мироощущение. К тому же ирония писателя распространяется не только на прошлое, но и на настоящее. Ироничен автор и по отношению к себе. Ирония у него — это прием, предоставляющий больший простор для раздумий, трезвых оценок, предохраняющий от подчас ненужной патетики.

Ирония одного из самых оригинальных писателей современной Болгарии И. Радичкова всеохватна, многовариантна и нередко переходит в добродушно-насмешливый юмор или горький сарказм и сатиру. Ироническая улыбка автора видится читателю за строками почти всех его произведений. В одних она лишь как солнечный луч, пробивающий себе дорогу к земле через толщу туч («Пороховой букварь», «Все и никто»), в других она царит безраздельно. Но везде «это та мудрость, которая заложена в произведении и не всеми и не всегда слышится. В этом смысле ирония предполагает определенный интеллектуаль-

ный и эмоциональный настрой, способность реагировать на иносказание»¹¹. Много серьезных выводов об общественных процессах и личных судьбах героев можно извлечь из иронически-фантастической истории жизни котелка (модной шляпы), попавшего в годы второй мировой войны из Италии в Болгарию и волею судьбы «пожившего» на головах многих людей (новелла «Котелок»). А в новелле «Циркулярка» И. Радичков устраивает пародийную встречу современного, ультрасовременного и фантастического мира с народно-мифологическим. Ироническое смешение автором таких разнородных пластов подводит читателя к диалектическому представлению о жизни.

Для иронии и самоиронии в литературе по существу нет пределов. Она проникает в произведения самого разного жанра, стиля и содержания (сравним для примера, кроме уже упомянутых произведений, такие, как «Софийские рассказы» К. Калчева, «Случай из семейной хроники» П. Вежинова, «Портреты небесных тел» Р. Босева, приключенческие романы Б. Райнова, его же роман «Только для мужчин») и может служить стимулом для серьезных философских размышлений об исторических судьбах общества и его путях в будущее, а также может стать надежной защитой от всякого рода схем и штампов.

Достижения эпохи НТР способствовали не только интеллектуализации личности и всей общественной жизни. Ее положительное влияние ощутимо во многих других сферах деятельности человека социализма. Однако во взаимодействии социалистической культуры и НТР существуют свои противоречия и трудности. Это прежде всего известное отставание 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 неизжитом 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 в основном к новым процессам и противоречиям в жизни.

Болгарские прозаики не боятся трудных и запутанных коллизий современной действительности, не уходят от обсуждения теневых сторон в развитии общества, от освещения нравственных изъянов у отдельных его представителей. Напротив, можно назвать ряд талантливых и при-

занных произведений, в которых такие коллизии представлены особенно откровенно, доведены до трагического разрешения (повести И. Радичкова «Последнее лето», П. Вежинова «Барьер», «Озерный мальчик», «Белый ящер», С. Стратиева «Недолгое солнце» и «Дикие пчелы», Г. Мишева «Дачная зона» и др.).

Болгарское современное общество столкнулось с серьезной проблемой — опасным ростом среди некоторых слоев населения стихии потребительства. Студент Сашко, герой повести видного болгарского прозаика и драматурга Станислава Стратиева «Недолгое солнце» вступает в поединок с этим общественным злом, с людьми, зараженными вирусом воинствующего мещанства, готовыми любыми способами отстоять свои позиции приобретателей. В этом поединке он гибнет. Но трагический финал не означает морального поражения героя. Предельно заостряя ситуацию, писатель подчеркивает опасность социальных недугов для современного общества, необходимость беспощадной борьбы с ними. «Самый передовой опыт новой литературы социалистического реализма,— заявил Л. Левчев в Отчетном докладе на IV съезде СБП,— убеждает нас в том, что трагизм не является „табу“ для нашего сегодняшнего положительного героя».

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 условностей и быта 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... Есть в повести и драматический эпизод, заставляющий вспомнить трагедию в «Недолгом солнце». После шумного празднества на даче подвыпившие мужчины зверски избивают старого человека, на участок которого претендует один из гостей. Обыватели оказываются не такими уж безобидными — их звериная сущность проявляется каждый раз, когда на пути к материальному обогащению они встречают хоть какое-нибудь препятствие.

Характерно, что в двух упомянутых выше повестях и многих других произведениях болгарской прозы 70-х годов именно выросшие в социалистической Болгарии молодые герои выступают против носителей потребительской обывательской морали и против инертных представителей общества. Конечно, дело не в противопоставлении поко-

лений — носителями передовой социалистической морали могут быть люди разного возраста. Важно, что отступления от социалистического образа жизни встречают решительный отпор общественного мнения, и этот конфликт получает полнокровное художественное отображение в литературе.

Все явственнее проявляющаяся в обществе тенденция отталкивания от «вещизма», бездуховности, инерции, эгоизма порой получает в болгарской литературе несколько необычное отражение. Стремление вырваться на жизненный простор выражается у героев в «полете» («Барьер» П. Вежинова, «Портреты небесных тел» Р. Босева). Писатели отнюдь не хотят уйти от решения насущных жизненных проблем. Они лишь призывают на время вырваться из монотонного существования в постоянных буднях, чтобы осознать истинную цену и значение собственной жизни и всего происходящего, ощутить в себе новые силы и желания.

Проблема нового героя, который стоял бы бровень со своей эпохой, воплощал бы в своей деятельности, в своих поступках прогрессивные тенденции времени, является, как уже было отмечено выше, основной для социалистической литературы. Интеллектуализация при социализме ни в коей мере не сводится к узкому рационализму. Воспитание гармонической личности — одно из необходимых условий построения развитого социалистического общества. Мечта о гармонически развитом человеке была присуща и прогрессивной литературе прошлого, но лишь сегодня осуществление ее имеет под собой вполне реальные основания. И все же к достижению ее ведет очень нелегкий путь. Эпоха НТР, предоставляющая широчайшие возможности для интеллектуального развития человека, как бы оттесняет эмоциональную его сферу на второй план. Такая однобокость неизбежно отрицательно оказывается на нравственной сфере человека; излишний рационализм перерастает в эгоизм и нарушает естественные связи между людьми.

Драмой «здорового» разума справедливо назвал талантливую повесть П. Вежинова «Барьер» болгарский критик К. Куомджиев. Другую же повесть писателя «Белый ящер», думается, можно было бы назвать трагедией голого разума. В первой повести герой, композитор Антоний, не может преодолеть барьер инерции установившегося стереотипа поведения и взглядов, не может вырваться из «разумных» буден существования в мир вдох-

новения, мечты, красоты и любви, в который его зовет необыкновенная девушка Доротея. Побоявшись нарушить свою бескрылую, но привычно удобную жизнь дерзновенным порывом и фантастической мечтой, он становится косвенным виновником гибели героини. Во второй же повести своеобразный «homo super», уродливое развитие интеллекта которого за счет чисто человеческих эмоций превращает его в бесчувственную мыслящую машину, совершают страшные и необъяснимые с точки зрения нормального человека преступления. Тревожный голос писателя заставляет читателя серьезно задуматься над настораживающими отрицательными симптомами развития человека в современном мире. Совершенствование его, по мнению П. Вежинова, должно идти по пути гармонического развития лучших качеств человеческой натуры как в интеллектуальной, так и в эмоциональной сфере.

Проблема героя — одна из важнейших в литературах всех времен и народов. Актуальность ее непреходяща. Нет необходимости доказывать, насколько она важна для решения насущнейших вопросов настоящего и будущего социалистического общества. Проблеме героя и связанной с ней проблеме взаимоотношений поколений, «отцов и детей» в болгарской современной литературе, особенно в прозе, уделяется большое внимание. В общем, так или иначе она разрабатывается почти в любом произведении на современную тему. В своем романе «Ночью на белых конях» П. Вежинов подходит к решению вопроса диалектически. Будущее принадлежит молодому герою Сашо, но в том случае, если он сумеет унаследовать от старого академика Урумова не только его научные открытия, а и высокие нравственные критерии. Науку можно творить только с чистой совестью и чистыми руками. Цель не оправдывает средства.

За высокую нравственность современника — строителя нового общества — против опасных симптомов развития таких отрицательных явлений, как технократизм, равнодушное отношение к природе, которая зачастую приносится в жертву техническому прогрессу, достижение цели за счет нарушения принципов морали и пр., выступают многие болгарские писатели («Дом с лестницей красного дерева» А. Гуляшки, «Мир вечером, мир утром» и «Дойти до конца» А. Наковского, «Ночью на белых конях» П. Вежинова, «Река» Д. Фучеджиева, «Провинциальная история» Г. Атанасова и др.).

Произведения, действие в которых происходит на пред-

приятиях, в учреждениях — в сфере производства — в наши дни, существенно отличаются от так называемой «производственной» литературы 40—50-х годов. Новый герой (рядовой труженик или руководитель) бесспорно обладает большей суммой знаний, чем его предшественник, более широким и творческим взглядом на жизнь; неизмеримо выросли и его потребности — духовные и материальные. Коренным образом изменился и характер художественного конфликта. Он утратил полярный характер, черно-белую контрастность, хотя от этого и не стал менее драматичным и серьезным. Он широко распространился на сферу нравственности. Поэтому при описании на первый взгляд чисто производственной ситуации, конкретных событий, связанных, скажем, с решением проблемы выпуска новых изделий, повышения производительности труда, освоения новой техники и пр., внимание писателя обращается прежде всего к моральным позициям героя, которые и обусловливают его поведение.

Одним из первых образ руководителя нового типа, отвечающего требованиям времени, еще в 60-е годы ввел в литературу советский драматург И. Дворецкий («Человек со стороны»). Критика назвала этого руководителя «деловым человеком». Это был прекрасно профессионально подготовленный специалист, стремящийся преодолеть рутину и организовать производство на современной основе. К сожалению, эти цели, объективно прогрессивные и dictуемые самой жизнью, он пытался достичь методами, противоречащими социалистическому гуманизму. Душевная черствость в отношениях с людьми во многом обесценивала его полезную производственную деятельность. Споры о правомерности технократической позиции героя Дворецкого не утихли и до сих пор, что свидетельствует о жизненности поставленной писателем проблемы.

Конечно, поиски наиболее актуальных конфликтов современности, наиболее важных и перспективных черт, свойственных человеку в сфере современного производства, продолжаются. Но это не значит, что образы, подобные герою Дворецкого, исчезли из литературы совсем. Мы можем встретить их и на страницах сравнительно новых произведений. Вспомним, например, образ начальника строительства химического комбината Гаврилова из романа болгарского прозаика В. Попова «Низина», человека, фанатически преданного делу, кристально честного и профессионально безупречного, но сухого, прямолинейного, замкнутого, лишенного душевной теплоты. Зачастую

критики относят появление таких образов исключительно за счет художественных просчетов писателя. По-видимому, этот вопрос должен решаться в каждом случае конкретно. Тем не менее не следует забывать о живучести подобной тенденции в изображении руководителей (а это в подавляющем числе случаев именно руководители). Думается, она неслучайна и отражает довольно типичное жизненное явление, связанное с недостаточным нравственным воспитанием и внутренней культурой многих «деловых людей».

Другой вариант честного и преданного руководителя, но неспособного к решению задач нового этапа строительства социализма встречаем мы в романе А. Наковского «Мир вечером, мир утром». Отсутствие чувства современности, явное отставание от темпов развития жизни и недостаточная принципиальность не могут быть восполнены у директора строительного объединения Цонкова личной честностью и славным антифашистским прошлым. В отличие от «производственных» романов 50-х годов, задачей писателя является не простое противопоставление руководителя-новатора руководителю-карьеристу, а глубинный нравственно-социальный анализ поступков героев. Хотя нравственная позиция автора и ясна, он не спешит навязать читателю свои выводы, предлагает ему посмотреть на ситуацию и героев с разных точек зрения, глазами разных людей. Тем более, что действия героев далеко не всегда поддаются однозначной оценке. Например, заместитель Цонкова Темелков справляется со своей работой на первый взгляд неплохо. Он умен, энергичен, хороший организатор. Он избавляет директора от многих неприятностей, умело и ловко улаживая запутанные дела, и, самое главное, не допускает срыва плана. Но все это, как оказывается, ценой компромиссов, нарушения гражданских и нравственных законов. Создавая материальные ценности, он наносит вред нравственным устоям общества. Поэтому, делает вывод сам читатель, борьба с такими темелковыми и «темелковщиной» как опасным общественным явлением должна вестись беспощадно и до конца.

Требования гармонии деловых и моральных качеств предъявляются, конечно, не только к руководителям, но и ко всем труженикам. Характерным в этом отношении является образ бригадира Манасия Миланова из романа В. Попова «Низина». Манасий — недавний крестьянин, не сумевший освободиться от частнособственнических пережитков и принесший их с собой на стройку. Это эгоисти-

ческая натура, человек ограниченных мещанских интересов, все свои силы и способности посвятивший накоплению, приобретению материальных благ. И свою бригаду он формирует из людей, подобных ему. Но план он неизменно выполняет и перевыполняет. Стойка нуждается в нем и его бригаде. Жизненный и пока еще трудно разрешимый конфликт.

С коренной перестройкой сельского хозяйства в Болгарии и с переселением вследствие этого в города и на стройки республики огромных крестьянских масс связаны самые серьезнейшие нравственно-этические проблемы целого слоя населения. Деревенская тема в болгарской литературе всегда занимала особое место. Новые общественно-экономические процессы, сопровождающие создание развитого социализма в Болгарии, касаются самым непосредственным образом судьб современного крестьянина. В НРБ сельское хозяйство за 40 лет прошло путь от организации первых коллективных хозяйств до агропромышленных и промышленно-аграрных комплексов. Велика миграция сельского населения в города. Резкое изменение всего образа жизни бывшего крестьянина, ставшего рабочим или служащим, не могло не отразиться на его психологии. Адаптация к новым условиям, как правило, не проходит гладко — рождает множество самых разнообразных конфликтов, разглядеть и художественно отобразить которые является задачей болгарских писателей. Крестьяне в городе долго не в состоянии отказаться от многих прежних привычек и представлений, которые в новой среде проявляются порой в искаженной и даже уродливой форме.

Образ крестьянина на перепутье, покинувшего село, но не сумевшего адаптироваться в городе, создал, например, в повестях «Удаление» и «Морковкино заговенье» («Куково лято») Г. Мишев. Душевная нестабильность, раздвоенность самым пагубным образом влияют на нравственность героя, его мироощущение и поступки.

Проблема миграции сельского населения разрабатывается не только в так называемой деревенской прозе. Она нередко присутствует и в произведениях с другой тематикой, в том числе в романах и повестях о заводах, стройках. 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, запечатлеваяющих происходящее пусть характерно и ярко, но еще фрагментарно. Знаменательно, что такая относительная фрагментарность прослеживается и в талантливом романе В. Попова «Низина». Книга состоит из связанных между собой, но и приобретающих 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 химкомбината крестьян.

В болгарской прозе 70-х годов к «деревенской» теме проявляется подчеркнутый интерес. Уже простое перечисление имен таких известных талантливых писателей, как Йордан Радичков, Ивайло Петров, Васил Попов, Георгий Мишев и др., обратившихся к этой проблематике, свидетельствует о ее серьезной и интересной разработке. Значительный вклад в нее сделал и ряд авторов более молодого поколения. Каждый из писателей нашел свой ракурс воплощения темы, свой стиль. Однако основная коллизия их произведений общая. Она вытекает прежде всего из разнообразных последствий столкновения цивилизации, нового времени с устоявшимися стереотипами мышления и традиционными жизненными устоями старого села.

Один из интереснейших писателей современной Болгарии Й. Радичков подходит к решению проблемы коллизии «цивилизация—патриархальность» многоаспектно. Он изображает ее и как комедию, и как трагикомедию, и как трагедию. Новая действительность так решительно ворвалась в болгарскую деревню, что породила «суматоху» в мироощущении крестьянина. Он не всегда успевает осознать, переварить существенные изменения в его жизни, что подчас является основой серьезных личных и общественных конфликтов. Стародавняя привычка крестьянина трезво оценивать окружающий мир побуждает его смириться с происходящим и приспособиться, однако процесс этот идет медленно и трудно. Отображая его, прозаик прибегает к самым разнообразным художественным средствам, сочетая иногда на первый взгляд несочетаемое.

Но ведь и в изображаемом им мире столько противоречивых явлений, столько неустоявшегося, хаотичного. Необычность, даже порой причудливость поэтики прозы И. Радичкова вызвана сложностью самих процессов преобразования села.

И действительно, если вдуматься, как неизбежно меняется жизнь, а значит и психология сельского жителя под влиянием, например, даже частного в общем масштабе преобразований факта — затопления родной деревни, где жили деды и прадеды, водами водохранилища и переселения ее обитателей на новое место! Неумолимое движение истории подчиняет себе индивидуальные судьбы. Большинство крестьян в основном подготовлено к неизбежным переменам, хотя и для них это переломный момент в жизни. Однако для некоторых столь коренная ломка привычного уклада не по силам и приводит нередко к трагическим коллизиям. Художественным свидетельством социальной истории останутся такие талантливые произведения, как «Последнее лето» И. Радичкова — в болгарской литературе и «Прощание с Матерой» В. Распутина — в советской. Содержание их пронизано щемящей болью расставания с прошлым конкретных героев и в тоже время это метафора — трудное расставание с прошлым целого слоя населения обоих народов.

Старое село с частнособственническим и чисто патриархальным бытом, укладом и психологией ушло в прошлое. Однако рождение нового связано с серьезными катаклизмами в жизни крестьян — с появлением острых и часто крайне болезненных жизненных конфликтов. Гибель старого крестьянского мира неизбежна. Эта мысль выражена ясно и прямо или же присутствует в подтексте любого из произведений на деревенскую тему. Вместе с тем в тех же произведениях читатель нередко почивает лирическую печаль, ностальгию по навсегда исчезающему старому селу, с которым так или иначе кровно связан почти каждый болгарин, которое было колыбелью всего национально болгарского. Трезвое понимание законов развития современного общества и даже вполне сознательное отталкивание от таких отрицательных сторон наследия крестьянской жизни, как бедность, 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 ироническом повествовании И. Петрова, и в окрашенной мягким юмором прозе Г. Мишева,

и в беспощадно точных зарисовках гибели старого села под напором цивилизации у В. Попова.

Проблема уходящего патриархального прошлого болгарского села связывается в творчестве ряда прозаиков с другой не менее важной проблемой современности. Их тревожит, что вместе со многими уродливыми, косными сторонами старого мира исчезают и некоторые нравственные ценности народа. С подобными процессами мы встречаемся и в произведениях советских авторов. Так, А. и Ал. Михайловы, говоря о том, что литература 70-х годов предостерегает нас от некоторых отрицательных последствий технического прогресса, подчеркивают следующую немаловажную мысль: «Не надо думать, что в прежнем крестьянском укладе все было безупречно: жизнь старой деревни отражала в себе острейшие социальные противоречия, разумеется, и Белов, и Распутин, и Абрамов не хуже других понимают это, но они-то сегодня скорбят не о том, что омрачало жизнь старой деревни, а о том, что красило ее, вносило в нее мир, согласие, устойчивое постоянство. Это предостережение прозвучало настолько внушительно, что стало ясно: в нем выразилось самосознание какой-то части общества, его опасение перед возможностью утратить свои корни»¹².

Цивилизация, нередко понимаемая ложно и осуществляемая недопустимыми методами, вместе с прогрессом несет с собой иногда и разрушительное начало. Страшно, когда в результате непродуманности или спешки гибнет природа и вследствие этого духовно нищает человек, обнаруживаются существенные изъяны в его нравственности. Проблема экологии разрабатывается болгарскими и советскими писателями, как правило, не изолированно, сама по себе, узко, а в сочетании с проблемой духовного богатства нашего современника («Река» Д. Фучеджиева, «Царь-рыба» В. Астафьева). Человек, не понимающий величия, значения и прелести природы, легкомысленно ее уничтожающий, не может быть полноценной личностью. К такому выводу подводит, например, творчество известного болгарского прозаика и драматурга Николая Хайтова. В этом человеке, утверждает он, есть изъян, который рано или поздно прозвучит диссонансом и в человеческих отношениях. В душе человека, как и в природе, Н. Хайтов ищет красоту и гармонию, но не всегда ее находит.

Болгарская проза последнего десятилетия очень точно подметила важнейшие общественно-социальные перемены в селе, и в том числе опасные тенденции утраты тех нрав-

ственных ценностей, истоки которых заложены в изначальной близости крестьянина к природе, утраты своих корней. Литература увидела свою задачу в том, чтобы предостеречь общество от поспешных и неосторожных шагов, и в этом ее большая заслуга.

Болгарская действительность в своем развитии по пути строительства развитого социализма ставит все новые вопросы, предлагает новые жизненные конфликты, которые писателям предстоит художественно отобразить. Ведь своевременная, точная, эмоциональная и яркая реакция литературы на динамику жизни является ее основным двигателем, определяет ее основное содержание.

- ¹ Ничев Б. Съвременният български роман. Към история и теория на етичното в съвременната българска художествена проза. София, 1978, с. 336—337.
- ² Иванова Н. Расширяющаяся современность.— Вопросы литературы, 1981, № 9.
- ³ Павел Вежинов после «Барьера».— Литературная газета, 1979, 5 сент.
- ⁴ Бочаров А. Пути к правде.— Правда, 1981, 2 авг.
- ⁵ Иванова Н. Расширяющаяся современность, с. 38.
- ⁶ Ничев Б. Съвременният български роман, с. 196.
- ⁷ Суровцев Ю. Роман философствует...— Вопросы литературы, 1981, № 9.
- ⁸ Бочаров А. Единица измерения — человеческая судьба.— Вопросы литературы, 1981, № 9, с. 31—32.
- ⁹ Бочаров А. Сообщительность иронии.— Вопросы литературы, 1980, № 12, с. 114.
- ¹⁰ Куюмджиев К. Мними и истински проблеми на литературата.— Литературен фронт, 1971, 31 януари.
- ¹¹ Бочаров А. Сообщительность иронии, с. 80.
- ¹² Михайлов А., Михайлов Ал. Дебюты семидесятых.— Вопросы литературы, 1981, № 4, с. 41.

В. Колевский

**ТИПОЛОГИЯ КОНФЛИКТА
В СОВРЕМЕННОЙ БОЛГАРСКОЙ
И СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ**

*

Прошло уже почти четыре десятилетия после освобождения Болгарии от капитализма и фашизма. В стране построено социалистическое общество, созданы новые общественные отношения, ликвидирована эксплуатация человека человеком. В экономической, социальной и духовной жизни болгарского общества господствуют новые социалистические принципы и отношения. Каковы же конфликты, каковы движущие силы нового общества? Может быть, оно развивается без внутренних противоречий и конфликтов? Известно, например, что в свое время возникла теория бесконфликтности в драматургии, будто бы соответствующая общественным отношениям при социализме. Бесконфликтность в искусстве, которое по существу не может существовать без конфликта...

Естественно, внутренние противоречия социалистического общества коренным образом отличаются от противоречий эксплуататорского общества, они не носят антагонистического социального характера, их устранение не требует уничтожения существующего общественного строя. Но отрицать их — значит отрицать основной закон диалектики, отрицать действительность.

Теоретически все эти вопросы в значительной степени решены. Но перед художниками, и прежде всего перед писателями, стоит задача — показать новые противоречия и конфликты путем художественного воссоздания живых человеческих образов, конкретных характеров, случаев, событий.

История советской литературы, имеющей в данном отношении огромный опыт, доказывает, что это — одна из最难нейших творческих задач. Наиболее значительные художественные произведения советских писателей связаны с революцией, гражданской и Великой Отечественной войнами, т. е. в их основе лежит конфликт между старым и новым обществом. Но и всякая попытка раскрытия противоречий и конфликтов внутри самого советского общества, между самими советскими людьми, всякий успех на этом

путь встречается с интересом и читателями, и критикой. Однако обычно подобные произведения вызывают и больше всего споров...

Сегодня эти противоречия и конфликты интересуют советских писателей не только в тех случаях, когда они пишут о мирной жизни советских людей, но и когда речь идет о Великой Отечественной, даже о гражданской войне или революции. Так, Павел Нилин в повести «Испытательный срок» рассматривает новые отношения между людьми в советском обществе как один из главных факторов не только победы советской власти, но и ее будущего. Эти проблемы заложены в основе многих произведений Сергея Залыгина, и особенно его романа «Соленая падь». В романе «Горячий снег» Юрия Бондарева герои отдают свою жизнь, защищая родину. Но нетрудно обнаружить различия в отношении автора к этим героям, командирам славной противотанковой батареи, к разным стилям командования, ведения войны. В гуманистическом аспекте эта проблема не менее ярко отражена в романе «Берег» того же автора. Дилемма власти и личного выбора, принуждения и исполнения долга посвятил свое произведение «Его батальон» В. Быков.

В мирной жизни противоречия социалистической действительности обнаружить значительно труднее. И еще труднее выразить их в типичных характеристиках и обстоятельствах. И все же в этой области созданы произведения, которые в известной мере являются этапными для советской литературы. Типичен в данном отношении «Танкер «Дербент» Ю. Крымова — книга 30-х годов, такаяозвученная славному стахановскому движению! Можно припомнить здесь и написанные в послевоенный период очерки Валентина Овечкина «Районные будни», которые положили начало современной «сельской» прозе в советской литературе и без которых трудно представить себе появление таких талантливых произведений, какими являются произведения В. Шукшина, В. Распутина, Ф. Абрамова и др. Заслуживает внимания проза А. Ананьева и особенно его роман «Дом для внука», в котором основной конфликт строится на противопоставлении различных стилей партийного и государственного руководства. Особенно сильное впечатление прямой постановкой проблемы и определенностью авторской позиции произвел на читателей и критиков в послевоенный период роман Г. Николаевой «Битва в пути». В лице инженеров Вальгана и Бахирева писательница сумела показать два противоположных типа

руководителей в социалистическом обществе. Оба они отдают свои силы и способности развитию этого общества. Но, в сущности, конечный результат деятельности Вальгана направлен против самого общества, дискредитирует его принцип, его идеалы. Очень близок роману Николаевой роман В. Попова «Тихая заводь». Автор утвердил свое имя в советской прозе как хороший знаток жизни рабочего класса, металлургов. В этом романе В. Попов остается верен избранной тематике и проблематике: в нем прослеживается судьба завода, построенного еще в прошлом веке, оборудованного допотопной техникой, который постепенно приходит в упадок, умирает. Этому способствует и бездарное руководство директора Кроханова. Но вот приходит другой руководитель — молодой инженер-металлург Николай Балатьев. Новое отношение к людям и производству, новые, подлинно социалистические формы руководства превращают завод в одно из тех предприятий, которые снабжали Советскую армию сталью, внесли свой вклад в победу. Но речь здесь идет не только о спасении и возрождении завода. С точки зрения литературы, «человековедения», более важным является то, что растут, чувствуют себя полезными, гордыми и счастливыми люди, которые работают на этом заводе. Конфликт руководителей типа Кроханова и Балатьева — не просто конфликт между «плохими» и «хорошими» людьми. Это конфликт двух направлений, двух борющихся между собой форм руководства и в производстве, и в обществе. Автор убедительно показывает, что вопрос об отношении к людям, умении завоевывать их сердца, организовывать и вести к определенной цели является первостепенным для социалистического общества. От того, каким образом он решается, зависят как личные судьбы людей, так и судьба общества, его прогрессивного развития. Насколько актуальными и волнующими являются эти проблемы, показала нашедшая широчайший отклик в СССР и других социалистических странах пьеса А. Гельмана «Протокол одного заседания», экранизированная под названием «Премия».

Живые образы, конкретные человеческие судьбы и ситуации в этих и ряде других произведений убеждают нас, что и при социализме ведется борьба между новым и старым, между прогрессивным и консервативным. Но открыть и показать носителей противоборствующих начал не так просто, потому что мирная жизнь — не фронт с точно обозначенными границами и враждующими силами; часто даже в лице одного и того же человека представлены в

различном соотношении эти два начала. Вспомним дискуссию о пьесе «Человек со стороны» И. Дворецкого. Многие критики упрекали автора в том, что хотя «человек со стороны», который приходит в коллектив, несет с собой много положительного, прогрессивного (особенно в области производства), у него нет необходимой внутренней человеческой теплоты, любви к людям. Как будто задачей автора является не показ реальных героев и проблем, а конструирование неких абстрактных образов со строгой дозировкой черт характера...

В указанных произведениях с разной убедительностью — в зависимости от таланта и возможностей авторов — показаны реальные силы, сталкивающиеся в социалистическом обществе, конфликты между этими силами, жизненные победы или поражения. Так, субъективный фактор — личность, руководитель — становится объективным фактором в развитии общества, общественной и частной жизни членов этого общества. Вероятно, в основе всех этих явлений лежат и более глубокие социальные, а также иные причины, которые предстоит раскрыть ученым, политикам, деятелям литературы и искусства.

В качестве примера того, как закономерности, конфликты и противоречия современного мира находят глубокое отражение в психологии, в нравственности людей и художественно раскрываются прежде всего в нравственном аспекте, можно было бы указать прекрасный роман Чингиза Айтматова «Буранный полустанок» («И дольше века длится день...»). В нем автор сосредоточивает внимание на обрисовке главного героя Едигея. Это — обыкновенный труженик, железнодорожный рабочий на маленькой станции в глухой, бескрайней, дикой степи. Но в кратком предисловии к роману Айтматов пишет, что Едигей — один из тех, на ком держится земля, что он прочно связан со своей эпохой и является сыном своего времени. «Именно поэтому,— отмечает автор,— для меня было важно, обращаясь к проблемам, затронутым в романе, увидеть мир через его судьбу — фронтовика, железнодорожного рабочего... Образ Буранного Едигея — это мое отношение к коренному принципу социалистического реализма, главным объектом исследования которого был и остается человек труда». Айтматов делает этого героя выразителем своего миропонимания, ставит в центр волнующих его проблем.

Не является ли это неосуществимой задачей? Возможно ли подойти к кардинальным проблемам многообразной

и сложной жизни XX в. через изображение судьбы столь обыкновенного человека?

Оказывается, возможно. Едигей действительно вырастает на наших глазах в значительную, эпическую личность благодаря прежде всего своему духовному, нравственному величию. Становится ясно, что благодаря ему автору действительно удается раскрыть и понять самые значительные события, явления, проблемы нашего века, которые характеризуют и время, и людей. В романе можно обнаружить несколько уровней, несколько пластов, в них автор раскрывает конфликты нашего времени и высказывает свое отношение к ним:

а) Космический план, данный в фантастическом ключе, хотя при современном развитии науки и техники такая фантастика выглядит уже реальностью — противоречия между жителями нашей и далекой, только что открытой планеты, внеземной цивилизацией.

б) Классовый план, т. е. проблемы классовой борьбы, прежде всего с точки зрения дилеммы — мир или война. «Если человечество не научится жить в мире, оно погибнет», — предупреждает в предисловии, да и всем своим романом автор.

в) Противоречия советского общества. Нарушение ленинских принципов в общественной жизни, нарушение принципов коммунистической нравственности отдельными членами общества.

г) Противоречия, конфликты отдельной личности — Едигея. Драматичная, доходящая до трагизма внутренняя борьба, вызванная невозможностью радоваться, отдаваться неожиданно вспыхнувшему чистому чувству к Зарипе.

И еще много, много других...

Но если анализировать произведение по данной схеме, мы уничтожим, умертвим главное в нем — живое единство всех этих проблем, которое чувствуется во всех помыслах и действиях героев. Весь роман — как одна песня, из которой нельзя выбросить ни слова. Едигей — обычный рабочий-железнодорожник. Но его любовь к людям, его благородное сердце делают его выразителем наиболее гуманных принципов, сформированных на протяжении многовековой истории человечества, обогащенных в условиях советской действительности (в этом отношении особого внимания в романе заслуживают мифы и легенды). С этих позиций он, а вместе с ним автор и читатель вырабатывают отношение к проблемам мира и войны, научно-технического прогресса и нравственности

современного человека, к труду, дружбе, искусству, любви, к сыновнему, человеческому долгу и пр.

Таким образом, ограничившись рамками одних суток, в течение которых развивается действие романа, не только и не столько путем прямого и подробного пересказа событий, сколько косвенно, через преломление их в сознании, в поведении героев, Айтматов выражает отношение к проблемам и конфликтам современной жизни. И это благодаря, разумеется, огромному таланту автора делает его произведение заметным явлением не только советской, но и мировой литературы.

Художественное творчество играет и должно играть специфическую роль в решении наиболее актуальных и значимых проблем развитого социалистического общества. Оно не ставит своей целью научное формулирование назревающих задач, не дает точных рецептов для их решения. Художественное познание действительности благодаря самой эстетической природе искусства позволяет через изображение судеб, характеров героев проникнуть не только в духовный мир, в психологию людей, но и раскрыть сущность социальных, идеологических, политических явлений прежде всего с позиций человека, гуманизма. Эту роль не может выполнить никакая другая форма человеческого познания.

КПСС всегда понимала и отмечала значение искусства. Это было особо подчеркнуто и на ее XXVI съезде: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество»¹.

В ряде исследований советскими учеными немало сделано для раскрытия конфликтов и противоречий советского общества и их отражения в художественной литературе. Здесь можно отметить книгу Г. Л. Смирнова «Советский человек»² и Л. Н. Новиченко «Социалистический реализм сегодня»³, а также много проблемных статей и рецензий, очерков и монографий, посвященных современной советской литературе.

Эти проблемы интересуют и болгарских общественных деятелей, ученых, художников. Особого внимания в этом отношении заслуживает речь Генерального секретаря ЦК БКП тов. Тодора Живкова, произнесенная на традиционной встрече Политбюро ЦК БКП со студенческой молодежью в Народном дворце культуры 7 декабря 1981 г. В ней впервые так ясно и отчетливо говорится о

противоречиях в социалистическом обществе, раскрывает-ся их сущность, указываются пути их преодоления.

Часть этих противоречий связана с прошлым, с наследием капиталистического общества, а также с существованием этого общества в сегодняшнем мире. Однако было время, когда они абсолютизировались и считались едва ли не единственными возможными в социалистическом обществе. Тов. Живков подчеркивает тот факт, что социализму присущи и собственные противоречия, связанные с его структурой и особенностями различных этапов его эволюции.

Сейчас перед учеными, специалистами и деятелями искусства и литературы стоит задача — раскрыть конкретную сущность противоречий социалистического общества, влияние, которое они оказывают на жизнь этого общества, на психологию, быт, нравы людей. Потому что, как показывает тов. Живков на одном только примере, если на долю ручного труда в материальном производстве все еще приходится 48%, то это не может не сказаться на производительности труда вообще, не вести к затруднениям в удовлетворении ряда насущных нужд трудящихся (из-за низкой оплаты этого труда, с одной стороны, и стремления уйти от тяжелой работы — с другой). Все это — проблемы, имеющие отношение и к большой, и к «малой» правде болгарской действительности.

Вывод, который делает руководитель БКП и государства, состоит в следующем: «Для нас, партийных и государственных руководителей, членов партии и широкой общественности, исключительно важно хорошо представлять себе действующие социальные противоречия, своевременно обнаруживать их и делать все возможное для их преодоления»⁴.

Используя специфические средства познания и изменения жизни, представители литературы и искусства могут и должны внести свой вклад в выполнение этой исторической задачи. Это может и должно быть осуществлено, разумеется, с учетом специфики искусства в целом и особенностей каждого его вида, рода и жанра, потому что одно дело — постановка и решение проблем в публицистическом очерке, и совсем другое — в романе, раскрывающем внутренний, духовный мир героев, их нравственность.

Данные проблемы волнуют болгарских авторов давно, их решению посвящены многие интересные произведения. Особенно ясно это видно на примере прозы, которая позволяет раскрыть объективные явления более развернуто и

обстоятельно. Об этом свидетельствуют произведений П. Вежинова, А. Гуляшки, Б. Райнова, К. Калчева, А. Наковского, Д. Фучеджиева, Р. Михайлова, В. Попова и др.

Обострение противоречий, конфликтов в социалистическом обществе, конфликтов между людьми, которые в общем и целом стоят на единых идеальных позициях, работают, борются за осуществление одних и тех же целей и задач, заставляет писателей внимательней взглядываться в жизнь и искать ростки, генезис этих противоречий еще в условиях борьбы против капитализма и фашизма. Наиболее ярким примером в этом отношении является книга Д. Овадия «Леваневский», произведение, которым может гордиться не только его автор, но и вся наша литература.

Более, подробно и конкретно хотелось бы остановиться на романе Г. Атанасова «Провинциальная история» (1979). Основной конфликт, на котором строится роман,— столкновение между двумя героями, Караджовым и Джевым. И, как подчеркивает сам автор, в основе его лежит не различие характеров, которое, несомненно, существует и оказывает свое влияние, а глубинные побуждения, которыми руководствуются герои.

Каковы же эти побуждения? Что их питает?

Караджов и Джев вступают в жизнь в одно и то же время. Они выдвинуты на авансцену истории победой Деятого сентября 1944 г. Караджов — человек энергичный, деловой, волевой, напористый. Он умеет организовать людей, подчинить их своей воле. Но при ближайшем рассмотрении, при внимательном анализе его поступков и особенно побуждений, которыми он руководствуется, видно, что главным стимулом в его действиях является честолюбие, карьеризм. Однако эти истинные его побуждения не так просто обнаружить. Для тех, кто не знаком с существом дела, Караджов — образцовый директор, герой, заслуживающий поощрения и повышения. Но успехов на заводе Караджов добивается в результате предельного перенапряжения трудового коллектива, выпуска некачественной продукции, которая часто является просто скрытым браком. (Так же и в романе Дико Фучеджиева «Река» производственные успехи достигаются, но при этом загрязняется река, уничтожается природа.) В Караджове есть что-то властное, хищническое, что одновременно и отталкивает, и привлекает.

Общая оценка героя бесспорно отрицательная. Но читатель невольно задает себе вопрос — разве подобные во-

левые личности, подобные организаторы не внесли своего вклада в строительство социализма в нашей стране, особенно в начальный его период, когда трудовой энтузиазм был определяющим фактором?

Да, они внесли и вносят вклад в общее дело. Но у нас есть все основания поделиться тревогой в связи с существованием людей этого типа, которые с течением времени все больше деградируют (вспомним, сколь бескорыстен был Эмилиян Киров из «Семи дней нашей жизни» А. Гуляшки). Они ставят личную выгоду, личные интересы, карьеру выше интересов общества, утверждают свой стиль руководства, свой образ жизни...

Как и почему это происходит?

Данный вопрос волнует честных и преданных делу социализма Дженева и Крыстева, он волнует самого автора — его решению посвящен по существу весь роман. Он волнует и всех нас.

Можно привести как пример один из разговоров между Крыстевым и Дженевым, в котором автор настойчиво стремится дать ответ на этот вопрос.

«— Очень уж усложнилась жизнь, будь она неладна! — отозвался Крыстев.

— И упростилась.

— В каком смысле?

— В том смысле, что характеры у людей стали проще, намерения обнажились, хотя все это недоказуемо. Ты не находишь?

— В какой-то мере да, — произнес Крыстев.

— Почему — в какой-то мере? Возьми хотя бы нашего Христо (Караджова). — В. К., он с самой гимназии у меня на глазах. Так вот, сейчас родная мать не узнала бы его, да и он сам удивился бы, если б мог взглянуть на себя со стороны.

— Пожалуй, ты прав, он изменился до неузнаваемости.

— А почему? — живо спросил Дженев, морщась от покалывания в груди.

Крыстев пожал плечами.

— Потому что для этого есть условия, — продолжал Дженев. — Мы сами их создали. И герои не заставили себя ждать.

Крыстев задумчиво кивнул.

— Ты честная душа, ты поймешь меня: так повелось, что мы стали довольствоваться полуправдой. Каждый день, уговаривая себя, что это временно, закрываем гла-

за на недостатки или явное безобразие. Но рано или поздно за все это приходится дорого платить...

Крыстев сидел ссутулившись и молчал.

— Ужасная штука, эти компромиссы, Найо. Наш Христо — живой пример».

Об актуальности этих проблем и о месте, которое они занимают в размышлениях писателей, свидетельствует и публицистическая книга К. Донкова «Частный случай». Можно вспомнить также образы Темелкова и Пырванова из романов А. Наковского «Мир вечером, мир утром» (1973) и «Дойти до конца» (1980).

Успех этих романов объясняется прежде всего умением автора художественно раскрыть, воссоздать черты нашего времени — его конфликты, движущие силы, характеры героев. «Явления жизни,— отмечал в свое время Димитр Благоев,— отражаются в литературе не сразу. Очень часто явление может существовать в жизни и не быть замеченным литературой вследствие того, что оно не определилось до такой степени, чтобы обратить на себя внимание наблюдателя»⁵.

Люди, подобные героям А. Наковского — Цонкову, Йовчеву, Темелкову, Пырванову,— часто встречаются в жизни. Но мы воспринимаем их во всем многообразии проявлений, не умея уловить то существенное, типичное, что определяет их место и роль в жизни. И вот путем глубокого и точного анализа Наковский раскрывает в них типы, воплотившие в себе существенные черты, существенные конфликты нашего времени.

Цонков из книги «Мир вечером, мир утром» — один из тех, кто находится на переднем крае жизни. Это человек, посвятивший все свои силы, всю свою жизнь борьбе за победу и укрепление социалистического строя. Но строительство новой жизни оказывается делом сложным.

Как не вспомнить здесь серьезное предупреждение Георгия Димитрова о трудностях, которые должна преодолеть в ходе своего развития социалистическая Болгария, о том, что этот путь не будет гладким, как мостовая перед зданием Народного собрания, но что это единственный спасительный для Болгарии путь!

Здесь речь идет не только о трудностях материального, экономического характера. Гораздо сложнее оказывается в процессе построения нового общества сохранить и развить лучшие черты коммунистической нравственности.

Цонкову близки такие люди, как Йовчев. Они не святые, не идеальные личности, но в целом это положитель-

ные герои, у которых есть великая цель в жизни, определяющая силу их убеждений и действий, независимо от различий характеров.

Однако дело Цонкова продолжает и Темелков. Для стороннего наблюдателя он, может быть, наиболее активный, наиболее последовательный защитник этого дела. Он — «мудрец», он — «работяга». Он пользуется симпатиями высокого начальства. Для него открыта «зеленая улица». А в сущности Темелков глубоко чужд нормам коммунистической нравственности. Он преследует личные, эгоистические цели. Он разрушает в душах людей самое святое — веру в коммунистический идеал... В минуты откровенных размышлений люди, подобные Караджову и Темелкову, испытывают тревогу от сознания, что они отступают от идеалов своей комсомольской молодости, что их образ жизни не приносит им той внутренней радости и удовлетворения, которые делают людей счастливыми. Интересен в этом отношении образ Пырванова из романа «Дойти до конца». В известном смысле Наковский объединяет в нем тезис и антитезис, объединяет в одном герое Темелкова и Йовчева из предыдущего своего романа.

Образ Пырванова дает автору возможность показать широкие перспективы, открывающиеся перед болгарским народом в условиях социализма и обеспечившие стремительное развитие страны. Но одновременно с помощью того же образа Наковский разоблачает себялюбие, эгоизм, карьеризм тех, кто использует эти условия прежде всего для личной выгоды. По существу внимание Наковского в данном романе направлено в большей степени именно на эти негативные явления.

Но роман А. Наковского не сатирическое произведение. Пырванов — сложный, противоречивый и в конечном счете трагический образ. С помощью различных приемов в духе «модерной» (в лучшем смысле этого слова) прозы автор убедительно показывает, как этот умный, волевой человек, сделавший удачную карьеру, не раскрывает своих лучших качеств, приносит несчастье и себе, и близким, вредит обществу. Предпосылки этого кроются в личных качествах Пырванова, в его «генетическом коде». С глубокой тревогой это уже чувствует мать героя:

«Этот ребенок очень тревожит меня... Так хочется, чтобы он получил то, к чему стремится. Я рада, что он любит все красивое, но меня беспокоит его нетерпение. Не будет ли он много страдать? Хочет иметь все сейчас же, немедленно, сию минуту... Будто это конфета в яркой

обертке, которую стоит только развернуть... Но ему даже развернуть не хватает терпения, сразу же начинает рвать обертку! Не будет ли он и все так рвать?»

К сожалению, тревога матери оказалась глубоким прозрением. Да, Пырванов хочет достичь многоного и притом сразу. Нужно отдать ему должное — он хочет этого не только для себя, но и для общества. Болгария должна идти вперед богатырскими шагами, чтобы наверстать упущенное. И вот, как генеральный директор объединения, Пырванов стремится создать аппарат «АНС-12», который обеспечил бы автоматическое движение кораблей по рекам и каналам. С этой целью строится специальный завод, расходуются огромные средства, валюта и материалы.

Но вскоре становится ясно, что в данное время эта задача неосуществима. Вместо того, чтобы постараться понять истину, Пырванов вступает в конфликт со всеми, кто не согласен с ним, окружает себя безропотными исполнителями. Это приводит, разумеется, к настоящей катастрофе, которую нельзя скрыть.

Аналогичным образом проявляет себя Пырванов и в личной жизни. Быстро и с успехом он достигает того, к чему стремится. Но его эгоизм приносит несчастье близким. Виолетта, которая беззаветно любит Пырванова и готова ради него на все, кончает жизнь самоубийством. Обманута в своих надеждах, душевно опустошена и его жена Христина.

Путем углубленного раскрытия образов, через подтекст Наковский помогает нам понять и те объективные причины, которые способствуют появлению Пырванова, «пырвановщины». Это прежде всего неправильные методы руководства в работе, в общественной жизни. Пырванов не руководит. Он командует. Он требует от своих подчиненных не творческого отношения к работе, а точного выполнения своих приказов. А для тех, кто не чувствует своей «зависимости», не подчиняется воле Пырванова, нет места не только в его кабинете, но и в объединении.

Ответственность за свое воле Пырванова и за его трагическую судьбу несут в конечном счете и те, кто стоит над ним. Голомиев не разбирается в сущности предложения Пырванова, но поддерживает его и втихомолку присваивает себе право на «соавторство». Когда Пырванов терпит крах, Голомиев «тактично» отказывается от этого соавторства.

Не прибегая к публицистическим приемам, всем строем, всем пафосом своего произведения Наковский утвер-

ждает, что в истинно социалистическом обществе должны строго соблюдаться ленинские нормы общежития. В этом отношении символичен образ Бырдарова, ответственного партийного работника, подпольщика в период антифашистской борьбы, который неизменно присутствует в ретроспективных отступлениях романа. Радует, что этот персонаж — не схема положительного героя, не некий абстрактный носитель коммунистической нравственности, а сильный, живой, убедительный образ.

Было время, когда, руководствуясь самыми добрыми побуждениями, писатели создавали «производственные» романы, в которых изображение человеческой судьбы отступало далеко на второй план. Оно заменялось внешней событийностью, описанием технологии производства. Затем было увлечение другой крайностью — бегством от современности, от изображения трудового процесса, людей труда. Романы Наковского наряду с некоторыми удачными произведениями других авторов показывают, насколько несостоятельны обе эти крайности. Они доказывают, что требование партии — достойно отразить в искусстве современную действительность — может быть успешно выполнено лишь при условии показа того, как новые условия жизни, повседневный созидательный труд влияют на людей, на их мысли и переживания, на их психологию, нравственность, на развитие конфликтов между положительным и отрицательным в жизни, в самом человеке. Все эти явления носят типологический характер. В той или иной степени, форме они присущи и советской и другим социалистическим литературам.

Здесь невольно вспоминаются слова Ленина о том, что победа социалистической революции и строительство социализма будут осуществлены тем человеческим «материалом», который существует в реальной жизни, а не какими-то идеальными личностями, взятыми неизвестно откуда. «Старые социалисты-утописты воображали, что социализм можно построить с другими людьми, что они сначала воспитают хорошенъких, чистеньких, прекрасно обученных людей и будут строить из них социализм. Мы всегда смеялись и говорили, что это кукольная игра, что это забава кисейных барышень от социализма, но не серьезная политика.

Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развернуты, но зато им и закалены к борьбе»⁶.

Весь вопрос состоит в том, чтобы в процессе борьбы и

строительства воспитывать и перевоспитывать людей в духе социалистической нравственности. И это не какая-нибудь просветительская задача. Успешное решение данной проблемы находится в зависимости от всего развития общества, в котором решающую роль играет партия, ее руководство. С этой точки зрения необходимо оценивать и огромное значение литературы, искусства.

Основной конфликт в рассмотренных выше произведениях не изолирован, он не абсолютизируется авторами. Так, в романе Г. Атанасова «Провинциальная история» борьба между носителями нового, прогрессивного и консерваторами находит выражение не только в поведении, в действиях Караджова и Дженева. В ином ракурсе она показана на образе Хранова. Это человек, который всю жизнь боролся и работал во имя торжества социализма. Но в условиях научно-технической революции, предполагающей выполнение новых задач и новые темпы, он уже не соответствует занимаемому посту. И Хранов выбывает из строя, подобно птице, которая не в силах продолжить стремительный полет вслед за стаей.

Существует, разумеется, и явление обратного порядка, когда во имя ускоренных темпов проявляются поспешность, необдуманность, приводящие к бедствиям. Подобной поспешностью, подобной нетерпеливостью, ведущей к ошибочным решениям и действиям, особенно отличаются люди, которые, не обладая необходимыми качествами, стараются любой ценой выделиться, выдвинуться вперед.

С большой остротой эта проблема поставлена в романе Г. Алексиева «Жаркие дни» (1980, болг. «Горещници»). Образы Кацара и Табачки в нем — партийных руководителей сельского масштаба — подлинное художественное открытие автора. Это люди, которые еще 9 сентября 1944 г., казалось бы, решительно встают на сторону народной власти, ревностно борются за осуществление партийных и правительственные решений. Но за их усердием стоят, в сущности, корыстные побуждения, а не творческий подход к постановке и решению таких важных вопросов, как кооперирование сельского хозяйства, повышение урожайности, забота о людях, выдвижение подлинно талантливой молодежи и т. д. Алексиев убедительно показывает, что этот путь и при социализме может привести к противопоставлению власти и народа, партии и народных масс.

В романе «Жаркие дни» на основе одной сюжетной линии развиваются, а затем разрешаются противоречия и

конфликты двоякого характера: с одной стороны, это антагонистические классовые противоречия, вызванные ликвидацией капитализма в Болгарии и борьбой между капитализмом и социализмом в мировом масштабе, с другой — противоречия, назревающие внутри самого социалистического общества. Победа 9 сентября 1944 г. знаменует собой поворот в жизни народа. Сходят со сцены истории, теряя экономические и политические позиции, Лукстрезовы — недавние хозяева, эксплуататоры. Но этот поворот не означает ни полной капитуляции этих бывших «величий», ни идиллического «царствования» трудящихся. Подобно Шолохову в «Поднятой целине», Алексиев показывает жестокий характер, который носит классовая борьба и после победы революции. Лишенные политической власти, имущества и былого положения в обществе Лукстрезовы продолжают сопротивление, пытаются организовать вооруженные выступления, диверсионные акты, дать благоприятную атмосферу для внешнего вмешательства во внутренние дела страны. Откладываются под давлением империалистических сил Запада законные выборы в Болгарии, создается нелегальная боевая организация реакции. Нити заговоров ведут в кабинеты некоторых политических деятелей за границей, в европейские и заокеанские банки.

Как уже отмечалось, Алексиев добился успеха и на пути раскрытия конфликтов и противоречий в среде тех, кто 9 сентября 1944 г. берет власть в свои руки и несет ответственность за судьбы села, района, страны. Конфликт между Толовыми, Браницевыми, трудовым народом, с одной стороны, и руководителями-карьеристами типа Кацара, Табачки, Веждалии — с другой, передает типичные черты времени, изображение которых в первые два десятилетия после победы народной власти почти отсутствовало в нашей литературе. Хорошее знание жизни села, небольших провинциальных городов помогло Алексиеву показать героев-карьеристов в политическом плане, а также верно отразить и их быт, личную жизнь, психологию. Эти образы заставляют нас задуматься не только о порочных принципах руководства, хотя они полностью характеризуют деятельность людей данного типа, дают им возможность «проявить себя». Здесь речь идет о более существенном — о народе и власти, о подчинении и руководстве, о свободе народа и о народном доверии, о социалистической демократии и о реальных препятствиях, мешающих ее осуществлению.

С большой тревогой ставится в рассмотренных произведениях и вопрос о бюрократизме — явлении, приобретающем опасные размеры.

Многие из проблем, о которых идет речь (сюда необходимо включить и проблему отчуждения), вызваны произошедшим в Болгарии демографическим взрывом, уходом людей из родных мест, отказом от образа жизни, который вели их деды, отцы, они сами. В значительной степени эта проблема имеет всемирное значение, она находит отражение в литературе и искусстве других народов.

Это — исторически закономерный, прогрессивный, неизбежный процесс, но, с точки зрения человеческой психологии, да и не только психологии, процесс очень противоречивый и сложный, во многом драматичный. Об этом волнующем рассказала в книге «Прощание с Матерей» В. Распутин. В болгарской литературе данная проблема рассматривается во многих произведениях с современной тематикой и особенно ярко — в повести «Матриархат» Г. Мишева, в рассказах Н. Хайтова и И. Радичкова, в произведениях В. Попова, Д. Вылева и др.

Очевидно, изменения демографического плана и впредь будут находить отражение в литературе, потому что эти изменения носят эпохальный характер. Более половины населения, жившего прежде в деревнях, привыкшего к определенному быту, образу жизни и общения, находится сейчас в городах или на стройках, «на колесах». Некоторые из этих людей адаптируются к новым условиям, но немало и тех, кто ощущает себя «деревом без корней», как озаглавил один из своих рассказов Н. Хайтов.

Рассмотренные здесь произведения захватывают нас острой постановкой проблем, они носят новаторский характер. Одни из них написаны в традиционной повествовательной аналитической манере, в других преобладают приемы современной прозы — ретроспекция, «поток сознания», метафоричность и т. д. Но как в первом, так и во втором случае они правдиво рассказывают о нашем современнике, о проблемах и конфликтах окружающей жизни. А это — несомненный успех и одновременно гаранция новых достижений.

¹ Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 62.

² Смирнов Г. Л. Советский человек. М., 1980.

³ Новиченко Л. Н. Социалистический реализм сегодня. М., 1977.

⁴ Живков Т. На дързновена работа и борба за изпълнение на решенията на XII конгрес на партията.— Работническо дело, 1982, 13, 1.

⁵ Благоев Д. Съчинения. София, 1957, т. 4, с. 110.

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 53—54.

E. Варварина

ОБРАЗ СОВРЕМЕННИКА В БОЛГАРСКОЙ ПРОЗЕ 60—70-Х ГОДОВ



Говоря о развитии прозы социалистических стран за последние двадцать лет, нельзя не заметить, что одной из наиболее характерных ее особенностей является постоянно возрастающее внимание к проблемам личности. Это закономерно, ибо наблюдавшийся в данный период подчеркнутый интерес к внутреннему миру человека, и в особенности к сложному, изменяющемуся внутреннему миру нашего современника,— следствие естественного развития гуманистических принципов искусства социалистического реализма. Достижения прозаиков на пути изучения духовно-нравственной эволюции строителя нового общества приводят к заметному обогащению концепции литературного героя, к расширению связей этого героя с действительностью.

Если обратиться, например, к советской прозе, то наметившийся в ней с середины 50-х годов процесс активизации поисков наиболее типичных и перспективных черт современника, который выразился в стремлении писателей к углубленному анализу его духовного мира, носит чрезвычайно бурный характер и отмечается в критической литературе как явление бесспорное. Он находит свое отражение в развитии всех, без исключения, прозаических жанров. Так, в частности, в одной из работ М. Кузнецова, посвященной вопросам эволюции советского романа, отмечается, что «роман о социалистическом созидании двигался от изображения общеэпической картины свободного труда к образу труженика-творца, насыщенному сложной духовной жизнью»¹.

Этот процесс оказал решающее влияние на развитие образа современного героя, который приобретает постепенно все большую концептуальную целостность. «Сегодняшняя литература,— констатирует советский литературовед А. Г. Бочаров,— практически уже перестала принимать человека только как деятеля, чья ценность измеряется лишь прямой пользой совершающего им дела; человек должен быть человечным, что включает и многие иные параметры, и прежде всего то, насколько способен герой чув-

ствовать боль, радости, сомнения ближних, заботиться не только о целях, но и о методах преобразования»². Стремление к изучению и осмыслению действительности через изображение человеческой судьбы, путем анализа сложного мира человеческих чувств и переживаний привело к созданию в советской прозе представительной галереи живых и ярких образов наших современников, раскрываемых в самых различных сферах их бытия. Чтобы убедиться в этом, достаточно назвать такие своеобразные и в то же время характерные для истекшего двадцатилетия произведения, как «Пряслины» (1958—1978) Ф. Абрамова, «Материнское поле» (1963), «Прощай, Гульсары» (1966), «И дольше века длится день» (1980) Ч. Айтматова, «Не стреляйте в белых лебедей» (1973) Б. Васильева, «Бремя нашей доброты» (1968) и «Запах спелой айвы» (1974) И. Друцэ, «Закон вечности» (1979) Н. Думбадзе, «Бессонница» (1977) А. Крона, «Характеры» (1973) В. Шукшина. Эти произведения, несходные по стилю и тематике, сближают подчеркнутое внимание их авторов к процессу постижения человеком всей объективной сложности действительности, к его нравственному поиску — внимание, способствующее выявлению и разрешению важнейших проблем морали, гуманизма, самосознания личности, которые выступают в прозе 60—70-х годов на первый план.

Возросший интерес к личности во всем своеобразии ее индивидуальных проявлений, который ощутимо повысил в литературе роль лирического начала, откладывает заметный отпечаток на структуру и поэтику прозаических жанров. Литературный герой все чаще выступает не только носителем авторских идей, но и своеобразным организующим звеном всей композиции произведений, так как последовательность изложения определяется теперь его переживаниями в не меньшей мере, чем объективной хронологией событий. Изображение становится более многоплановым, значительную роль в нем начинают играть ассоциации и ретроспекции. Кроме того, происходит заметное сокращение дистанции между автором и его героем, который все больше превращается из «объекта исследования» в выразителя самых сокровенных, интимных мыслей и чувств художника. Нередким стало и полное отождествление писателя с тем, кому он посвящает то или иное свое произведение, как это происходит, например, в «новой прозе» В. Катаева («Святой колодец», 1966; «Алмазный мой венец», 1978 и др.).

Анализируя прозу двух истекших десятилетий, совет-

ские специалисты сходятся во мнении, что именно в этот период она вышла на качественно новый рубеж в создании образа нашего современника. Весьма справедливым представляется, в частности, утверждение А. Г. Бочарова о том, что «можно с полным правом говорить сегодня о кристаллизации концепции личности». «Здесь сошлись,— замечает он,— несколько бурно нараставших объективных процессов последнего времени. Резко увеличилось чувство ответственности каждого человека за действия всего человечества по отношению к природе, уже нуждающейся в заботливом сохранении экологического равновесия, к будущему, которое стало так непосредственно зависеть от наших сегодняшних решений, к миру на земном шаре, оказавшемся, в сущности, таким маленьким перед лицом великих технических и научных открытий. Все углубляется наше понимание человека, его общественно-социальных параметров и его биологических, психологических, генетических возможностей. Возросла роль личности художника, все энергичнее сознающего себя не только летописцем наблюданной современности, а иполноправным ее участником; в ходе этого процесса мы прошли и через „исповедальную прозу“, и через лирическую повесть, постепенно овладевая все большей концептуальностью, философской основательностью»³.

«Кристаллизацию концепции личности», о которой говорит советский литературовед, можно с полным основанием рассматривать и как одно из самых характерных явлений прозы современной Болгарии. Подобное сходство, разумеется, далеко не случайно. Его причины кроются в естественной типологической близости процессов развития литератур социалистических стран — с одной стороны, и в глубоком, последовательном их взаимодействии — с другой.

Говоря о конкретных фактах, имевших место в болгарской прозе 60—70-х годов, нельзя не упомянуть о событии, которое сыграло роль переломного момента в развитии всего послевоенного искусства страны.

Основные этапы развития литературы социалистической Болгарии, как и любой другой национальной литературы, неразрывно связаны с важнейшими общественно-политическими событиями в истории государства. Решения Апрельского пленума ЦК БКП 1956 г., давшие мощный толчок развитию творческой инициативы масс, привели к изменениям не только в общественной и культурной жизни страны в целом, но и к значительным пре-

образованиям в области литературы. Комплекс этих преобразований, пожалуй, можно назвать новым этапом в развитии современной литературы, в том числе и прозы, Болгарии. Правда, периодизация процесса литературного творчества всегда в достаточной степени условна (и тем более по отношению к развитию послевоенной болгарской литературы, творческий метод которой был и остается единым). И все же с полной уверенностью можно сказать, что изменения, последовавшие заplenумом, способствовали рождению нового литературного поколения. В болгарской критике оно чаще всего выступает под названием «апрельского».

Усиление внимания к роли морального фактора в развитии общества, явившееся следствием вызванныхplenумом изменений, привело к ощутимому повышению интереса прозаиков к проблемам личности, ее сложных взаимоотношений с современной действительностью. Здесь же следует оговориться, что в конце 40-х — начале 50-х годов наряду с крупными, ярко и полно отразившими наиболее характерные приметы времени произведениями создавались произведения, отмеченные печатью схематизма, герои которых являлись упрощенными иллюстрациями тех или иных авторских идей. Именно поэтому развитие литературы послеапрельского периода было связано не только с естественным продолжением лучших традиций искусства предшествующего этапа, представленного именами таких мастеров психологического анализа, как Д. Димов, Г. Караславов, Д. Талев и др., но и с преодолением типичных для этого этапа недостатков. Развитие данного процесса проходило чрезвычайно интенсивно. Оно привело к открытию писателями новых идей и тем. Проза стала более насыщенной интеллектуально; психологическая усложненность, ретроспективность литературного мышления прозаиков привели к пересмотру некоторых жанровых форм.

Инерция, вызванная стремительностью процесса приобщения писателей к новым темам и новым формам, приводила порой к чрезмерному увлечению камерностью проблематики, что представляло собой по существу отказ от достижений литературы предшествующего периода, ориентировавшейся на отражение социально-значимых проблем, на изображение героя активного, «масштабного» и добившейся в этом направлении ощутимых успехов. Имела место и некоторая экзальтация в подходе к отображению происходящих перемен, «театрально-эффектное отрицание»

старого, которое, по словам болгарского критика З. Чолакова, отличало дебютные выступления представителей «апрельского» поколения⁴. Правда, следует заметить, что это явление отразилось в творчестве далеко не всех писателей данного периода и вряд ли целесообразно, вслед за З. Чолаковым, делать выводы обобщающего характера, ссылаясь на недостатки, свойственные лишь некоторым из авторов.

В целом же обновляющие процессы, о которых идет речь, оказали положительное влияние на литературу Болгарии и явились одной из главных причин наблюдавшегося в 60-е годы подъема прозы. Вполне естественно, что эти процессы во многом способствовали и решению проблемы изображения нашего современника.

«Путь к себе» — так называлась вышедшая в 1965 г. книга Благи Димитровой, героиня которой — молодая девушка с трудной судьбой, обладающая незаурядной способностью к самоанализу, — пытается разобраться в себе, своих возможностях, в происходящем, определить свое место в строительстве новой жизни. Название этой книги могло бы стать девизом всей болгарской прозы исследуемого периода. Оно дает точное представление о происходящей в это время эволюции образа героя-современника.

«Путь к себе», заключающийся в пересмотре и анализе жизненных позиций, приводящий к отказу от них или же к их утверждению, путь поиска подлинных ценностей, гармонического соответствия между личным и общественным проходят практически все герои произведений послеварельского периода. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить Марина Масларского, который напряженно осмысливает драматическое прошлое и заново открывает для себя настоящее («Двое в новом городе» К. Калчева, 1964); Мартина, подвергающего беспощадному анализу свою жизнь и пытающегося осмыслить пережитое в контексте истории («Небо Велеки» Д. Фучеджиева, 1965); открывающую в себе силы для борьбы с мещанством и беспринципностью неизлечимо больную Марию («Мария против Пиралкова» А. Наковского, 1962); Филипа Геракова, стремящегося к установлению утраченной — в силу сложных жизненных обстоятельств — гармонии между чувством и разумом, убеждениями («Бегство Галатеи» Э. Манова, 1963), или переживающего нравственную катастрофу, сильного духом, но лишенного человечности Эмилияна Кирова, который на собственном опыте заново открывает

истину, что цель не всегда оправдывает средства («Семь дней нашей жизни» А. Гуляшки, 1964).

Перенесение центра внимания писателей на проблемы личности, интерес к углубленному психологическому анализу внутреннего мира героев, их интимных переживаний способствовали не только получению более полной информации о духовных качествах современника, но и расширению представлений о явлениях окружающей действительности, о закономерностях общественного развития. События эпохи, показанные сквозь призму индивидуального восприятия героев, приобретали особую эмоциональную окрашенность, выраженные авторами идеи начинали звучать с особенной силой.

Герой прозы все реже выступает как носитель по преимуществу массового сознания (как это порой наблюдалось в произведениях конца 40-х — начала 50-х годов). Индивидуальность и даже уникальность характера и жизненного опыта героя уже не воспринимаются как нечто противоречащее принципу типизации литературного образа, нечто нарушающее художественную правду. Герой часто рассматривается как сложный сплав не только рациональных, но и иррациональных жизненных начал. Таков, например, главный персонаж романа А. Гуляшки «Золотое руно» (1958), который, запутавшись в противоречиях частной жизни и не сумев до конца понять, прочувствовать логику связи между личным и общественным, общеисторическим, кончает жизнь самоубийством на вершине своей, вполне заслуженной, славы.

Подобной же сложностью отличается и образ героя одного из самых интересных в прозе 60-х годов произведения — повести Б. Райнова «Дороги в никуда» (1966).

Весьма симптоматичным представляется тот факт, что в качестве главного приема изложения материала автор использовал «поток сознания» — это позволило ему максимально полно и подробно зафиксировать мысли, чувства, едва уловимые движения души своего героя. Действие повести имеет два временных плана: события настоящего ассоциативно связываются с эпизодами прошлого, помогающими полнее осмыслить происходящее.

Внимание автора сконцентрировано на жизненной драме Петра Александрова — научного работника, человека талантливого, но лишенного в силу целого ряда причин возможности высказаться до конца, доказать свою состоятельность как ученого. Душевное состояние героя находит концентрированное выражение в преследующем его навяз-

чивом образе («дорог, ведущих в никуда»), имеющем символическое значение. Возникновение этого образа в сознании Александрова вызвано отчасти его физическим состоянием — тяжелой болезнью, которая приводит героя в конце произведения к смерти. Но только отчасти. Анализ причин душевного кризиса дается в воспоминаниях и размышлениях, до отказа наполняющих последние дни жизни Александрова. Его память воскрешает эпизоды трудного детства и молодости, первой неудачной любви, он думает о смерти жены, об оставшихся без присмотра детях, но главное — опять и опять возвращается мысленно к своему коллеге и главному идеиному оппоненту Стоеву, черствому догматику с чрезвычайно ограниченным кругозором, приложившему все силы к тому, чтобы научный труд Александрова, созданию которого он посвятил по существу всю свою жизнь, не был опубликован.

Единственное, что не изменяет Александрову в трудные последние дни его жизни,— это интеллект. Он способен дать зерлую оценку пережитому, но уже не в силах бороться, даже сопротивляться. Смерть духовная по существу предшествует смерти физической.

Драма Александрова объясняется не только процессами объективными, не только особенностями его сознания, но и отдельными свойствами характера, психики героя, который, по меткому определению его жены, «недостаточно силен для того, чтобы достичь своей цели, и недостаточно слаб для того, чтобы поступиться ею». Б. Райнов справедливо ищет причины драмы сразу в нескольких планах — и это резко отличает повесть «Дороги в никуда» от большинства произведений предшествующего периода. Но следует оговориться, что основное достижение автора состоит не столько в концептуальном решении образа главного героя, сколько в проявленном при его создании мастерстве психологического анализа, умении донести до читателя всю сложность и противоречивость исследуемого характера.

Если же говорить о болгарской прозе 60-х годов в целом, то нельзя не заметить, что представленных в ней героев-современников отличает, как правило, и большая, чем у Александрова, духовная сила, и больший оптимизм.

Одним из наиболее ярких и характерных представителей этого типа героев является, несомненно, Марин Масларский — главный персонаж романа К. Калчева «Двое в новом городе». Подобно Петру Александрову, он пережил нелегкую судьбу: был незаконно репрессирован, оставлен

«по причине целесообразности» женой и после десяти лет заключения реабилитирован. Возвращение Масларского в город, в строительстве которого он участвовал в молодости, символизирующее начало нового этапа в его жизни, должно, казалось бы, привести действие романа к счастливой развязке. Но автор решительно отказывается от проторенных путей — и теперь жизнь героя складывается не самым удачным образом. Ему не раз приходится столкнуться с мещанством, пошлостью, эгоизмом.

И все же, несмотря на тяжелые испытания, Масларский сумел сохранить в себе главное: человечность, искренний интерес к людям, честность и непосредственность реакций на происходящее. Преодолевая жизненные трудности, Масларский постепенно преодолевает и свою душевную неустроенность. Этому способствует и постоянный, нелегкий процесс осмысливания героям пережитого, который убедительно передан К. Калчевым, использующим в романе монологическую форму повествования. Масларский подвергает проверке действительностью свои юношеские идеалы, мечты. Он ничего не принимает на веру, каждое новое убеждение буквально выстрадано им. И хотя сюжет произведения обрывается раньше, чем герой успевает вырваться из замкнутого круга житейских неурядиц, общий тон повествования вселяет уверенность в том, что он сумеет преодолеть свое одиночество.

Отчетливо проявившееся в романе К. Калчева «Двое в новом городе» стремление изобразить сложность и богатство внутреннего мира человека рядового, ничем не примечательного в глазах равнодушного наблюдателя, находит отражение и в творчестве многих других представителей прозы 60-х годов. Но нельзя не заметить, что немалый интерес у писателей продолжает вызывать и проблема воссоздания характеров героических, без которых представленный литературой этого периода обобщенный портрет современника был бы неточным и незавершенным. Анализ конкретных проявлений геронического в наши дни дан, прямо или косвенно, в романах «Смерти нет» Т. Монова (1960), «Мария против Пиралкова» А. Наковского и ряде других романов, повестей и рассказов. Как и в литературе конца 40-х — начала 50-х годов, авторы понимают под героизмом верность человека своим идеалам, проявляющуюся в условиях экстремальных, в ситуациях, разрешение которых требует максимального напряжения духовных и физических сил, самопожертвования. Если же иметь в виду способы отражения этой темы в литератур-

ной практике, то они претерпели определенную эволюцию. Значительное внимание теперь уделяется не только воссозданию единичного акта преодоления трудностей на грани человеческих сил, но и изображению процесса, делающего этот акт возможным. Все большее значение приобретает психологическая мотивировка подвига, что способствует раскрытию его внутреннего «механизма». С этих позиций, подходит, например, к созданию образа главной героини автор романа «Мария против Пиралкова». Дни Марии сочтены, она смертельно больна и знает об этом. И именно теперь, в трудный для героини момент, А. Наковский ставит ее перед выбором: отойти от решения занимающих у нее много сил и времени производственных и общественных задач, погрузиться в мир личных переживаний или начать борьбу с карьеристом и приспособленцем профессором Пиралковым, чья недобросовестность поставила под угрозу целое строительство. Шаг за шагом автор прослеживает колебания своей героини, детально передает сложную гамму охвативших ее чувств. Постепенно, огромным усилием воли Мария преодолевает отчаяние, вызванное сознанием скорой смерти и решается на борьбу за утверждение своих нравственных принципов.

Проявления героического, показанные как бы «изнутри» — через психологический анализ, утрачивают спонтанность. Герою предоставляется время на размышления, что делает подвиг более осознанным, а изображение подвига — более убедительным.

При знакомстве с прозой послеапрельского периода сразу обращает на себя внимание тот факт, что она демонстрирует большое разнообразие типов героев. В поле зрения писателей попадают характеры рядовые и героические, характеры, находящиеся в процессе становления, развивающиеся, часто противоречивые, и более цельные, оформившиеся, проявляющие себя в преодолении внешних препятствий. Расширился и стал богаче диапазон духовных проявлений героя, ощутимо повысился его интеллект, способность к самоанализу и анализу явлений современной действительности. Он прежде всего человек, глубоко чувствующий и мыслящий — именно эти его особенности стали, пожалуй, наиболее популярными у прозаиков 60-х годов. Доказательством тому служит чрезвычайно широкое распространение в прозе следующего приема в построении произведений: авторы оставляют своих героев буквально на пороге действия, подводят их к решению какой-то жизненно важной проблемы и прерывают повество-

ваний — поступок как такого остается как бы «за кадром» («Путь к себе» Б. Димитровой, «Двоев в новом городе» К. Калчева, «Бегство Галатеи» Э. Манова и др.).

Интерес к анализу внутреннего мира человека, к проявлениям его психики и интеллектуальным возможностям не утрачивается и прозой 70-х годов. Это закономерно, ибо «путь к себе» продолжается. Значительное развитие в болгарской литературе данного периода получает так называемое психологическое начало. «Проза, которую мы квалифицируем как психологическую и почти бессюжетную, представляется в наше время не случайным явлением,— отмечает писатель Д. Коруджиев.— Она прямо связана с мощным вторжением в беллетристику интеллектуального и морального начал, со стремлением проникнуть туда, куда закрыты пути чистой изобразительности»⁵.

Совершенно очевидно, что представители болгарской прозы последнего десятилетия все чаще стали ощущать потребность в изображении героя не только думающего, глубоко чувствующего, но и активного, способного не только отразить, осмыслить процессы социального и духовного развития общества, но и принять в них непосредственное участие. Эта потребность вызвала к жизни уже достаточно широко представленную в литературе Болгарии тенденцию к слиянию — при создании художественных образов — элементов «статического», т. е. подчеркнуто психологического, требующего порой некоторой остановки в развитии сюжета, и «динамического» анализа. О существовании подобной тенденции свидетельствует целый ряд произведений, вышедших из-под пера известных и начинающих прозаиков в 70-е годы.

Обратимся к творчеству авторов, о которых здесь уже шла речь.

В 1978 г. вышла из печати повесть Б. Райнова «Черные лебеди», героиня которой является своеобразным антиподом главного персонажа книги «Дороги в никуда». За основу сюжета произведения взяты три дня из жизни балерины, солистки третьего состава одного из крупнейших театров страны.

Беспредельно преданная искусству и отказавшаяся ради него даже от семейного счастья, Виолетта переживает серьезную жизненную драму, которая вызвана пришедшим к ней сознанием ограниченности ее творческих возможностей.

С большой убедительностью автор раскрывает сложный мир переживаний героини, связанных с целиком по-

глотившим её стремлением к совершенству и пониманием его недостижимости. Для углубления психологической характеристики образа Б. Райнов использует ряд художественных приемов, знакомых читателю по повести «Дороги в никуда». К подобным приемам относится, например, введение в повествование описания преследующих герояню навязчивых сновидений, являющихся своеобразным символом тупика, к которому она неуклонно движется. Не меньшую роль в анализе внутренних состояний Виолетты играют и частые ретроспективные отступления, повествующие о ее детстве, самые светлые воспоминания которого были связаны с театром; о судьбе ее отца — музыканта «средней руки», надеющегося, что именно в судьбе дочери найдут реальное воплощение его мечты о совершенном мастерстве, о славе...

И все-таки на этот раз авторское внимание направлено не только и, пожалуй, даже не столько на изображение сложности душевных переживаний геройни как таковых, сколько на исследование главной особенности ее характера — поразительного трудолюбия, готовности к полной самоотдаче на пути служения искусству. Именно поэтому значительное место в повествовании занимают эпизоды, показывающие Виолетту во время репетиций, требующих максимального напряжения всех сил.

Несмотря на очевидную несходность повестей «Дороги в никуда» и «Черные лебеди» (они посвящены разным периодам, их тематика и проблематика также различны), ситуации, в которых оказываются главные персонажи данных произведений, отчасти сопоставимы — они не поддаются практическому разрешению. Это сопоставление позволяет с особой отчетливостью увидеть то основное, что отличает Виолетту от героя первой из повестей — готовность во что бы то ни стало идти к намеченной цели, активность жизненной позиции. «Она понимала,— замечает автор в конце произведения,— что бы ни случилось и как бы ни было уже поздно, она не откажется и не остановится, а будет карабкаться дальше, и это была ее последняя вера, горестная вера тех, кто упорно ползет вверх по бесконечно крутой горе, ползет отчаянно и без надежды, потому что знает, что вершины никогда не достичь». Б. Райнов далек от того, чтобы давать какие бы то ни было радужные прогнозы относительно будущего своей геройни, но сознает, что бескомпромиссная и деятельная любовь Виолетты к искусству уже сама по себе — выход из кажущегося безвыходным положения.

Исследованием наиболее характерных черт героя-современника продолжает заниматься и К. Калчев. Подтверждением этому служит его роман «Зеркало» (1977), в котором острожность, предполагающая раскрытие художественных образов в динамике, сочетается с лирико-философскими интонациями и психологизмом, появившимся в произведениях писателя в 60-е годы.

Главный герой романа Николай Желязков — бывший военный. Выйдя в отставку, расставшись со старыми друзьями и привычным укладом жизни, он не сразу приспособливается к новым условиям. После развода с женой, которая полностью отстраняет его от участия в воспитании сына, Николай чувствует себя одиноким; свободное время лишь отчасти заполняется общественными нагрузками, чтением и мечтами о литературной деятельности...

В развитии основной сюжетной линии, связанной с историей выяснения причин аварии на руднике, которая привела к гибели двух шахтеров, образ главного героя (от лица которого ведется повествование) выполняет скорее вспомогательную роль — его сознание, подобно вогнутому зеркалу, фокусирует происходящее, придавая ему некую естественную завершенность. Все нити действия сосредоточены в руках организатора расследования, старого партийца Карапы. Однако нельзя не заметить, что события, разыгравшиеся в связи с выяснением причин аварии, составляют лишь первый, поверхностный пласт содержания. Прежде всего они являются поводом к раскрытию внутреннего мира главного героя, его стремления к глубокому исследованию и осмыслиению действительности, поиску вечных истин, служащих связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим. Эти события вплотную подводят Желязкова к решению вопросов о жизненном предназначении, о значимости моральных ценностей, выработанных его сверстниками в ходе борьбы за новое общество, о преемственности поколений и помогают ему найти ответы на многие из них.

Но важно подчеркнуть и другое: общение с Карапой и его добровольными помощниками преображает героя. Роль «частного детектива» кажется Желязкову поначалу смешной и воспринимается им в лучшем случае как «профилактика против нравственного ожирения». Но постепенно он начинает понимать, что начатое Карапой дело — продолжение, отолосок битв за идеалы их юности. Его отношение к происходящему становится все более серьезным. Вошедший в привычку скепсис сменяется дав-

но забытым чувством радости, которую рождает в герое уверенность в том, что он по-прежнему нужен людям.

Необходимость активного вмешательства в жизнь, ответственность за будущее особенно ясно осознаются героем в связи с личной трагедией — гибелью сына, попавшего в компанию наркоманов и убитого ими. Желязков понимает, что большая доля вины за случившееся лежит на нем: стремление к уходу от конфликтов с бывшей женой привело его практически к полному устраниению от участия в воспитании подростка.

Это произведение К. Калчева несколько уступает в художественном отношении роману «Двое в новом городе» — сюжет его слишком перегружен,— но не менее показателен с точки зрения отражения в нем характерных особенностей общего литературного развития в стране. В романе «Зеркало», как и в названной выше повести Б. Райнова, отчетливо проявилась тенденция к органическому слиянию в рамках единого образа черт деятельного героя '50-х годов и «думающего», интеллектуального героя, типичного для прозы послеапрельского периода. Причем знаменательным в данном случае представляется тот факт, что автор стремится к изображению героя не просто активного, но подчеркнуто социально активного, что является чрезвычайно симптоматичным для болгарской литературы второй половины 70-х годов.

Усиление интереса писателей к активности социальных позиций современника самым тесным образом связано с расширением круга рассматриваемых ими тем и проблем. Литературный герой смело вторгается в исследование наиболее сложных конфликтов нашего времени. Он решает вопросы, возникающие перед обществом в связи с происходящими в нем изменениями социального и демографического плана, с бурным развитием научно-технического прогресса. Вместе с тем нельзя не заметить, что в произведениях, посвященных разработке новых, «масштабных» тем, особое значение, как и в 60-е годы, придается проблемам нравственности. Именно процесс обогащения социально-значимой тематики этическим содержанием вызвал к жизни такие получившие заслуженное признание романы, как «Река» Д. Фучеджиева (1974), «Ночью на белых конях» П. Вежинова (1975), «Дом с лестницей красного дерева» А. Гуляшки (1975), «Все и никто» И. Радичкова (1975), «Низина» В. Попова (1977), «Самый тяжкий грех» Д. Асенова (1979).

Говоря об этом процессе более конкретно, можно об-

ратиться, например, к разработке в творчестве А. Гуляшки и Д. Фучеджиева одной из центральных тем национальной прозы истекшего десятилетия — темы влияния современной цивилизации на традиционный быт и нравы болгарина, на его взаимоотношения с окружающей средой, с природой.

Основу нравственного конфликта романа А. Гуляшки «Дом с лестницей красного дерева» составляет столкновение разных взглядов на сущность и цели социального и технического прогресса, которые проявляются в подходе героев к вопросу о строительстве в городке Н. крупного химического комбината. К решению этого вопроса причастны в большей или меньшей степени все представители семьи Брусарских, но особый интерес, с точки зрения развития основного конфликта произведения, представляют позиции двух братьев — Рафаила и Ставри. Первый из братьев, председатель городского совета Н., последовательно, хотя и безуспешно, выступает против строительства, не без основания полагая, что оно не только нарушит размеренный, гармоничный, во многом патриархальный быт местных жителей, который герой несколько идеализирует и всеми силами пытается сохранить, но и губительно отразится на природе всего края. Что же касается Ставри, для которого «развитие социальное» и «развитие промышленное» — понятия абсолютно адекватные, то он без колебаний принимает на себя роль сначала руководителя строительства, а затем и директора комбината.

Рафаил противопоставляется автором не только Ставри, но и третьему из братьев Брусарских — Методию — личности, несомненно, сильной, не лишенной творческих порывов, но постепенно деградирующей. Методий по существу устраняется от участия в решении конфликта, как устраивается впоследствии и от самой жизни, ограничив свои интересы четырьмя стенами купленного им роскошного особняка — «дома с лестницей красного дерева».

Роман А. Гуляшки — это прежде всего роман характеров. Как справедливо замечает болгарский литературовед Б. Ничев: «В романе „Дом с лестницей красного дерева“ А. Гуляшки экспериментирует: на примере трех основных героев — Методия, Ставри и Рафаила — он показывает возможности развития основного типа героя всего своего творчества, его варианты в условиях современной жизни»⁶. Именно данной установкой объясняется подчеркнутый интерес автора к тем из отличительных качеств героев, которые оказали решающее влияние на их

эволюцию. Это особенно заметно при анализе образа Рафаила. Он разработан А. Гуляшки несколько менее детально, чем образы его братьев. Рафаил изображается по преимуществу в столкновениях с защитниками чуждых ему взглядов; посвященные судьбе героя эпизоды книги освобождены от бытовых подробностей. Максимально сконцентрировав внимание читателей на главных, наиболее типичных чертах характера Рафаила — гуманности и тесно связанном с ней чувстве ответственности за судьбу будущих поколений,— автор делает особенно наглядной основную мысль своего произведения, а именно мысль о гуманизме как важнейшем критерии в решении острых проблем современности.

К сходным вопросам обращается в романе «Река» и Д. Фучеджиев. В этом произведении, отличающемся широким эпическим охватом действительности, тема современности (рассказ о судьбах людей, вовлеченных в конфликт, который вызван введением в строй обогатительной фабрики, отравляющей воды Реки — источника жизни для многих поколений обитателей Села) теснейшим образом переплетается с исторической темой (обширные экскурсы в прошлое Села, в те времена, когда закладывались основы самобытной культуры, формировался в процессе борьбы с национальным и социальным гнетом болгарский характер, в те времена, когда отношения человека с природой отличались большей гармонией). Символом связи настоящего и прошлого, символом преемственности поколений служит в романе образ Реки. Именно поэтому проблема загрязнения Реки имеет для автора не только хозяйственное, но и нравственное значение. Однако точка зрения на эту проблему главного героя романа, партийного руководителя Слава Грашева, совпадает с авторской далеко не сразу. Поначалу Грашев не сомневается в правильности своего решения о пуске фабрики без очистных сооружений, так как остро чувствует зависимость судьбы края от темпов его индустриализации. Но смерть Реки, беспомощным свидетелем которой становится Грашев, вызывает у него тяжелый душевный кризис. Только теперь герой ощущает нерасторжимую связь своей судьбы, судеб своих односельчан с судьбой Реки и начинает понимать, что предстоящая борьба за ее возрождение будет иметь не только хозяйствственные, но и далеко идущие нравственные последствия.

Таким образом, конфликт, который дан в романе А. Гуляшки как столкновение взглядов нескольких геро-

ев, переносится Д. Фучеджиевым из «внешнего», событийного плана во «внутренний» и находит свое разрешение через изображение эволюции характера главного героя как сложного пути постижения соотнесенности и взаимодействия социального и нравственного в современной жизни.

Чрезвычайный интерес представляет и вышедший почти одновременно с книгами Д. Фучеджиева и А. Гуляшки роман «Ночью на белых конях» П. Вежинова, многие страницы которого посвящены творческим поискам представителей науки сегодняшнего дня. Как и в большинстве своих произведений (сборники рассказов «Мальчик со скрипкой», 1963; «Запах миндаля», 1966; «Синий камень», 1977; повести «Барьер», 1977; «Измерения», 1979, и др.), автор обращается здесь прежде всего к разработке нравственно-философской проблематики. Он размышляет о сущности жизни, смерти, о любви, о возможностях человеческого разума, о взаимоотношениях человека с природой, о преемственности поколений, о научной честности и этике...

«Ночью на белых конях» — произведение сложное и многоплановое. В поле зрения П. Вежинова оказываются судьбы многих людей, раскрывающиеся в развитии сразу нескольких сюжетных линий. Бесспорной удачей автора является образ центрального персонажа, академика Урумова — личности крупной, цельной, талантливой, способной к масштабным обобщениям.

Важнейшие черты характера героя проявляются в столкновении, вызванном несходством взглядов академика и его племянника Сашо на методы борьбы с посредственностью в науке, с карьеризмом. Нравственный максимализм, исключительная порядочность и развитое чувство собственного достоинства, отличающие Урумова, составляют резкий контраст крайней рационалистичности молодого человека, который полагает, что для достижения высокой цели хороши любые средства, и часто переходит невидимую границу, отделяющую практичность от спекулятивности.

Создав живой, убедительный характер подлинного интеллигента, ученого, сочетающего в себе незаурядность мысли с глубиной и утонченностью переживаний, Вежинов сделал, несомненно, огромный шаг на пути раскрытия духовного богатства нашего современника.

В 70-е годы нравственно-этическая проблематика служит ориентиром при разработке не только новых, но и

традиционных для литературы социалистической Болгарии тем. К ним относится, например, тема труда, особенно популярная в 50-е годы и переживающая сейчас свое «второе рождение».

Здесь же следует оговориться, что обогащение производственной тематики нравственно-этическим содержанием — тенденция чрезвычайно перспективная. С одной стороны, производственная тема открывает широкие возможности для создания характеров не просто положительных, но и героических, ибо в наши дни именно труд стал той сферой, где с наибольшей полнотой проявляются лучшие черты современника — строителя социалистического общества; с другой стороны, привнесение в эту тему вопросов нравственности, морали предохраняет писателей от схематизма и односторонности в отражении производственных проблем, которые отличали многие произведения послевоенного периода. Очевидно, с развитием именно данной тенденции будут связаны дальнейшие достижения болгарской прозы в освоении образа современного героя-труженика.

Анализ конфликтов, возникающих в процессе трудовой деятельности, будь то труд ученого, художника, руководителя производства или простого рабочего, приводит писателей к глубоким размышлениям над проблемами формирования морали нового человека, решение которых во многом зависит от решения вопросов профессиональной этики. Интересное освещение в произведениях о людях труда получают и такие более общие вопросы, как вопрос о содержании понятия «ответственность» (за судьбу человека, коллектива, общества) или вопрос о границах необходимого и возможного вмешательства в жизнь окружающих («Мир вечером, мир утром» А. Наковского, «Низина» В. Попова, «Флагман» В. Стаматова).

Итак, анализ прозы 70-х годов показывает, что ее достижения в создании образа нашего современника связаны со взаимодействием наиболее типичных тенденций литературы двух предшествующих десятилетий, а точнее — с синтезом черт «масштабного», подчеркнуто активного героя начала 50-х годов и склонного к самоанализу, интеллектуального и глубоко чувствующего героя послеварельского периода. И если в 1972 г. болгарский литераторовед Ч. Добрев имел все основания для утверждения, что современный герой «слишком часто оказывается в плену условных писательских представлений — его активность ослаблена, резко понижено его самочувствие преоб-

разователя мира и деятельного участника перехода человечества из „царства необходимости в царство свободы“⁷, то к настоящему времени данное утверждение в значительной мере утратило свою актуальность. Произведения представителей прозы истекшего десятилетия (особенно второй его половины) свидетельствуют о том, что поиск наиболее характерных и перспективных черт современника связывается с исследованием не только его внутреннего мира, но и проявлений его социальной активности. Наличие подобного процесса является несомненным доказательством значительного обогащения метода художественного познания человека, а значит, и действительности в прозе Болгарии последнего времени.

Таким образом, анализ болгарской прозы 60—70-х годов еще раз показывает, что одной из наиболее характерных черт ее развития, как и в советской прозе, является кристаллизация концепции личности, выразившаяся в заметном совершенствовании принципов изображения литературного героя.

- ¹ Кузнецов М. Советский роман: Пути и поиски. М., 1970, с. 84.
- ² Бочаров А. Требовательная любовь: Концепция личности в современной советской прозе. М., 1977, с. 200.
- ³ Там же, с. 5.
- ⁴ Чолаков З. Дебютната вълна. София, 1974, с. 15.
- ⁵ Коруджиев Д. Интервю «Септември».— Септември, 1979, № 4, с. 26.
- ⁶ Ничев Б. Современный болгарский роман — проблемы и судьбы.— В кн.: Литература исторического оптимизма. М., 1977, с. 59.
- ⁷ Добрев Ч. Идеи и изобразительность.— В кн.: Современная литературная критика европейских социалистических стран. М., 1975, с. 159—160.

B. Хорев

**СОВРЕМЕННАЯ
ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЛИТЕРАТУРА
О ПЕРИОДЕ ВОЙНЫ**

(на материале польской и болгарской прозы)



Исключительный читательский успех в 60—70-е годы разнообразных документальных жанров в литературах европейских социалистических стран побудил литературную критику к исследованию причин этого явления, а также к попыткам определить границы художественно-документальной литературы, ее соотношение с литературой «вымысла», типологию ее жанров и т. д. Долгое время расхожим было далекое от точности следующее объяснение причин расцвета документальной прозы: его определил современный взрыв информации, перед которым якобы стущевались «уставшие», исчерпавшие себя повествовательные формы, потерявшие к тому же доверие читателя. «Ощущение неудовлетворенности существующих „языков“ генетически обусловливало не только более или менее решительные попытки разрушить сложившиеся условности литературной речи. Как бы второй стороной того же самого процесса был отход от литературы вообще, отказ от нее как от инструмента, не пригодного для познания», — писал, например, в 1974 г. польский критик о расцвете в польской прозе «документальных или квазидокументальных произведений о войне и оккупации»¹.

Но литературная практика последнего двадцатипятилетия показала, что документальные жанры не поглотили и не вытеснили литературу «вымысла», которая продолжала успешно развиваться наряду с документальной прозой и во взаимодействии с ней и доказала жизнеспособность традиционных повествовательных жанров романа, повести, рассказа.

Разумеется, документальная литература — это явление не только последнего времени. Она существовала издавна вместе с литературой «вымысла». Например, и польская, и болгарская современная «невымышленная проза» имеют

сильные отечественные традиции — вспомним хотя бы «Воспоминания» Яна Хризостома Пасека (полностью увидевшие свет в 1836 г.) и «Записки о болгарских восстаниях» (1884—1892) Захария Стоянова, сыгравшие большую роль в развитии реализма в болгарской литературе. Но никогда еще документальная проза не была столь всеохватывающая, столь многообразна в своих жанровых проявлениях, столь активна во взаимодействии с «вымышенной» прозой, как в наше время.

В возвышении «невымышленной литературы» и ее противопоставлении всей остальной художественной прозе слышны отзвуки теории «литературы факта», родившейся в Советском Союзе и весьма распространенной в Польше в конце 20-х — начале 30-х годов в среде революционных писателей. В основе теоретических построений польских революционных литераторов лежало стремление слить искусство с фактами повседневной революционной борьбы, но абсолютизация этой теории, недооценка личностного, авторского, творческого начала, без которого литература факта обрекала себя на объективистско-натуралистическое регистраторство, приводили к отрицанию искусства как особой эстетической ценности и специфического орудия познания мира.

Дальнейший опыт литературы показал, что противопоставление литературы факта литературе вымысла надуманно, что они не исключают, а дополняют и обогащают друг друга. По справедливому замечанию болгарского критика Тодора Абазова, «сближение или расхождение в историческом развитии двух типов литературного творчества происходило не потому, что они могли вытеснить или заменить друг друга, а потому, что они удовлетворяли различные потребности художественного сознания и соответственно читательского интереса. Эти потребности зависят от характера жизненного материала, подлежащего художественной обработке»².

Необходимо иметь в виду и то, что сегодня понятие литература факта охватывает значительно более широкий круг явлений и получает другое наполнение, нежели в 30-е годы, и то, что внутри ее совершилась заметная эволюция — от фактографии, от внешней описательности в глубь времени, в глубь характеров, в глубь психологии личности, отражающей социальную психологию различных слоев общества. Такого рода документальная проза — знамение времени, в ней проявляется, как и во всей литературе, резко возросший читательский и писательский

интерес к человеческой личности, участвующей в сложных общественных процессах. И в том, что документальная проза способна удовлетворить такой интерес, и заключается, на наш взгляд, наиболее существенная причина ее нынешней популярности.

Интерес этот возрос настолько, что часто читателя больше увлекает, говоря словами Герцена, «исповедь современного человека» не «под прозрачной маской романа», а в форме непосредственных писательских признаний и размышлений о жизни, расследование событий, фактов из жизни современников и исторических личностей. Литература разными способами стремится удовлетворить читательский интерес к человеку, в том числе и стиранием границы между литературой замысла и литературой факта, использованием в литературе вымысла документов, стилизацией художественных произведений под документ и т. д.

Реалистическая литература вымысла все более прочно опирается на факт, документ, но в ней они подчинены структуре художественного произведения и не имеют — в отличие от документальных жанров — самостоятельного эстетического значения. В документальных жанрах документы и факты не являются лишь первоосновой или прототипикой для художественного произведения, как в литературе вымысла. В них обнаруживается скрытая эстетическая энергия жизненного факта, действительного случая, характера и поведения конкретного лица, рассказывая о которых, автор выражает правду о человеке и его времени и раскрывает самого себя, свои чувства и мысли, свои представления о людях и событиях.

Именно это обстоятельство дало основание польским критикам назвать разнообразные бесfabульные повествовательные формы, такие, как эссе, беллетризованный репортаж, дневник, автобиография, воспоминания, мемуары, записные книжки писателя и т. д., — «скрытым романом». Если уж принимать этот термин, то следует признать, что он наиболее приложим к литературе человеческого документа — автобиографии, дневнику, мемуарам, — в тех случаях, когда в них раскрываются важные, значительные не только для автора факты личной и общественной жизни, показывается связь человеческой судьбы с историей, когда в них явственно ощущается образ самого писателя, занимающего определенные идеальные и художественные позиции. За эти достоинства Я. Ивашкевич называл, например, «самым прекрасным, простым и наибо-

лее трогательным романом Стефана Жеромского его „Дневники“³. Близки к такого рода произведениям и книги, авторы которых пишут не столько о себе, о своем участии в тех или иных исторических событиях, сколько исследуют события прошлого с помощью документов, свидетельств очевидцев.

В литературе европейских социалистических стран первая волна документальной прозы поднялась после окончания второй мировой войны, после победы над немецким фашизмом. Как и вся литература, эта проза стремилась запечатлеть события небывалой в истории войны, потрясшие весь мир, передать накал антифашистской борьбы, тяжкие испытания, выпавшие на долю народов. «В первые годы после победы народа 9 сентября 1944 г., — замечает Э. Константинова по поводу болгарской литературы, — почти все писатели пишут воспоминания и очерки об антифашистской борьбе, рассказывают подлинные случаи, описывают отдельные эпизоды своей жизни, документально воскрешают страницы недавнего прошлого»⁴.

В первые послевоенные годы документальные жанры выдвигаются на первое место по активности и удельному весу в литературе. Именно в этих жанрах впервые были запечатлены события военных лет и была дана исходная, часто эмоционально-экспрессивная их оценка. Сразу после войны в Болгарии были опубликованы, например, ранее известные лишь частично письма Тодора Павлова, написанные им в тюрьме («Лучи из преисподней»), воспоминания об антифашистском вооруженном сопротивлении и партизанском движении под руководством БКП, народном восстании 9 сентября 1944 г. («Плененная стая» Эмила Манова, «В Лопянскому лесу» Веселина Андреева), в Чехословакии — бессмертный «Репортаж с петлей на шее» Юлиуса Фучика, в Польше — «Медальоны» Зофии Налковской и т. д.

Начатая в первые послевоенные годы тема антифашистской борьбы и до сего дня остается центральной в болгарской, в польской, в югославской и других литературах. «Более, чем когда-либо, — пишет советский исследователь Р. Филипчикова о чехословацкой литературе, — современная документально-художественная проза Чехословакии тяготеет к осмыслению исторического движения жизни. И к осмыслению войны, которая и сегодня, спустя тридцать с лишним лет, продолжает оставаться постоянной темой чехословацкого искусства»⁵. С разработкой темы войны связаны наивысшие художественные достиже-

ния всей послевоенной польской литературы, которая и начиналась с рассказа о войне, о гитлеровской оккупации Польши, о сопротивлении фашизму.

В раскрытии этой темы исключительно велика роль документальной прозы, особенно в 70-е годы, когда появились значительные документальные и парадокументальные произведения, для которых характерно углубление историзма, расширение масштабов художественного мышления, в которых писатели стремятся осветить период войны и антифашистской борьбы под новым углом зрения, добиться как можно большей непричесанной и часто беспощадной правды о днях жертв и испытаний.

Существует много причин обращения писателей разных поколений к эпохе военных лет. Никогда так полно, как в те суровые годы, не проявлялась нравственная сущность человека. Остродраматические и трагические ситуации того времени являются готовой основой художественного конфликта. Но главное, конечно, в другом. Годы войны, господства фашизма, оккупации были для нынешних европейских социалистических стран и годами национальной трагедии, и временем проявления высочайшего героизма патриотов-антифашистов. Они остались неизгладимый след в памяти народов. В Польше в годы войны и оккупации погибли миллионы людей, почти четверть населения. Гитлеровцы разграбили национальные богатства страны, уничтожили многие культурные ценности, создали на территории Польши страшные фабрики смерти — лагеря Освенцим и Майданек. Насущной общественной потребностью была продиктована задача — осмыслить трагические уроки истории, рассказать о пережитом нацией в «эпоху крематориев».

У истоков послевоенной польской прозы стоит документальная книга З. Налковской «Медальоны» (1945), одно из первых произведений о годах гитлеровского кошмаря, новаторское по глубине и характеру раскрытия оккупационной темы. Налковская участвовала в работе Главной комиссии по расследованию гитлеровских преступлений в Польше. Она присутствовала на допросах обвиняемых, их жертв и свидетелей. Этот документальный материал и лег в основу цикла «Медальоны», который отличает сдержанный, объективный тон повествования, как бы основанный на древнем эпическом принципе — «без гнева и пристрастия». Налковская исходила из убеждения, что читателя в большей мере, чем авторский комментарий, взволнуют «голые», страшные по своей сути

факты, внешне бесстрастные свидетельства жертв насилия, от лица которых ведется рассказ.

«Медальоны» — наиболее яркий пример художественно-документального воплощения оккупационной темы в польской прозе первых послевоенных лет. Тогда же появился целый ряд воспоминаний узников гитлеровских лагерей и тюрем, бойцов Варшавского восстания — «Дым над Биркенау» (1945) Северины Шмаглевской, «Решетка» (1945) Поли Гоявичиньской, «С баррикады в долину голода» (1946) Михаила Русинека и многие другие. Узница Освенцима С. Шмаглевская писала о своей книге: «Я намереваюсь представить факты, которые я непосредственно наблюдала и переживала. Все, что я здесь описываю, я в состоянии доказать перед любым трибуналом»⁶. Ее книга была переведена на многие европейские языки и фигурировала как документальное свидетельство на Нюрнбергском процессе главных военных преступников.

В наши дни документальная проза, вызванная к жизни современными эстетическими общественными потребностями, продолжает и развивает традиции своей непосредственной предшественницы — документалистики 40-х годов. В 40-е годы польская критика расценивала документальные произведения как заготовки, исходный материал для будущих беллетристических произведений. Этот тезис, казалось, подтверждается реальными фактами литературного процесса. Уже в 1947—1948 гг. появились сборники рассказов о фашистском лагере смерти бывшего узника Освенцима Тадеуша Боровского «Прощание с Марией» и «Каменный мир». В рассказах Боровского проявилась тенденция к стиранию граней между документальностью и художественным переосмыслением и заострением фактического материала. Позднее были созданы значительные художественные произведения — романы, повести, рассказы, драмы о периоде войны, гитлеровских концлагерях, борьбе поляков на фронтах второй мировой войны, в антифашистском подполье и т. д. Но в то же время выяснилось, что эти произведения далеко не исчерпали антифашистскую военную тему, могучая волна которой поднялась в польской литературе с конца 50-х — начала 60-х годов и создала неиссякаемый поток как беллетристических, так и документальных произведений о годах войны. Важной вехой в развитии концлагерной темы стал роман Тадеуша Голуя «Конец нашего мира» (1958), в котором автор, узник Освенцима, впервые показал действовавшее в лагере интернациональное антифашистское подполье.

В книге умело сочетаются наблюдения и размышления, публицистические отступления автора с сюжетным действием, с изображением судьбы главного героя романа, «которого,— как писал Голуй,— в правоте коммунизма убедили эсэсовцы, который нашел в коммунизме действенную силу, противостоявшую силе СС»⁷. Однако в критике вновь можно было встретить суждение о том, что это роман переходного типа, что «после рассказов Т. Боровского этот роман Голуя, тоже основанный на личных переживаниях автора, может рассматриваться как дальний шаг на пути перехода от мемуарной „регистрации“ фашистских зверств к их обобщению в более широкой художественной картине»⁸.

В 70-е годы стало совершенно очевидным, что документальная и «полудокументальная» проза не являются сырьем для последующего художественного обобщения, что она (разумеется, в лучших своих проявлениях — но это относится и к недокументальной прозе) это обобщение содержит, что она выступает наравне с литературой «вымысла», а иногда и вместо нее. Если эта проза создана подлинным художником — это не менее полноправная художественная реалистическая проза, только созданная иными путями, иными методами передачи правды жизни, построения характера и т. д. По словам известного советского литературоведа Лидии Гинзбург, *документальной* эту прозу делает установка «на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности», а *литературой* же как *явлением искусства* ее делает эстетическая организованность⁹.

Жизненные факты обладают скрытой эстетической энергией, но вызволить ее дано не каждому. Существует огромное число документальных произведений, в которых приводится множество фактов, подчас интереснейших, говорится о многих событиях и людях, но которые не являются художественными произведениями из-за отсутствия в них — преднамеренной или непреднамеренной — эстетической организованности изображаемого, осознания факта как концентрации определенного исторического, философского, психологического содержания, смысла, идеи. Такие документальные произведения имеют значение как источник исторических знаний или выражатель общественного сознания определенных социальных слоев, как создатель общественного мнения (особенно это относится к публицистике), но они не претендуют на эстетическое значение

и не являются предметом исследования литературоведения и критики (хотя грани между разного рода документальными произведениями весьма условны и подвижны).

«Действительно,— писал по этому поводу Ф. М. Достоевский,— проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни,— и если только вы в силах и имеете глаза, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественное произведение, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника»¹⁰.

Самым требовательным критериям истинно художественного произведения отвечает один из наиболее выдающихся человеческих документов в современной польской литературе — «Дневник военных лет» З. Налковской, изданный в 1970 г. Дневник Налковской периода войны открывается датой 1 сентября 1939 г. и заканчивается 10 февраля 1945 г. В этих исторических рамках заключен своеобразный «поток сознания», сближающий прозу дневника Налковской с романом, где герой-повествователь выступает в главной роли.

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

В трагические годы оккупации, в дни ежедневных массовых казней, тотальной ликвидации восставшего гетто, расстрела Варшавского восстания, в трудные годы лишений, отупляющего физического труда продолжался интенсивный духовный труд писательницы. От одиночества и горьких разочарований она искала спасения в свершениях человеческого разума, запечатленных в научных и философских трудах и художественной литературе.

Приводимые в дневнике зарисовки и наблюдения, обобщения и комментарии сливаются в целостную картину

духовной жизни высокоинтеллектуальной и нравственной личности. Героиня этого своеобразного романа делает в конце его подготовленный всем ходом своего развития выбор в пользу новой, послевоенной действительности Народной Польши. «Эта новая действительность,— замечает Налковская в последней записи тома, уже после освобождения Варшавы,— подплывает ко мне и постепенно захватывает меня»¹¹.

Художественное воссоздание фактов предполагает, что в художественном документальном произведении факты жизни не копируются, а отбираются с позиций определенного мировоззрения и пропускаются через личностное сознание писателя. Это одна из важнейших точек сближения литературы документа и литературы вымысла. Разделяя литературу на «вымышленную» и «невымышленную», следует иметь в виду зыбкость границы между ними — например, имея дело с писательским дневником или мемуарами, мы все равно имеем дело с миром воображения, «фикации». Ибо каждая сознательная или неосознанная попытка конструирования духовного «я» и тем более попытка проникновения в духовную жизнь другого человека является конструкцией из области художественного вымысла, является в той или иной мере продуктом воображения и не может без него возникнуть, является более или менее достоверным приближением к реальной действительности, окрашена субъективным выбором и восприятием и принадлежит целиком сфере художественной литературы.

Главное же, что сближает художественно-документальную литературу (и в ней в первую очередь литературу человеческого документа) и литературу вымысла — это их общая, совместная нацеленность на выявление роли и места личности в истории, ее связи с судьбой народа и нации, исследование человека, его психологических реакций, нравственных решений. Отвечая на запросы времени, «невымышленная», как и «вымышленная», проза наполняется актуальной философской, политической, моральной проблематикой. При этом в литературе человеческого документа исключительно важную роль играет образ повествователя и масштаб его личности. Зачастую писатель делится с читателем своими размышлениями по поводу своего произведения, раскрывает перед ним тайны и муки творчества.

«Наверное, ты понимаешь, какую книгу я написал,— обращается к читателю, своему „неизвестному и близкому

другу“, болгарский писатель, бывший политкомиссар партизанской бригады „Чавдар“ Веселин Андреев в книге воспоминаний „Они умирали бессмертными“ (1973).— Я хочу вместе с тобой проникнуть в то время, в сердца людей, которые его творили, в самого себя».

Писатель объясняет, почему он не пишет на этом материале романа: «Твое доверие мне дороже всего. В жизни случаются такие невероятные истории, почище любой фантазии, что в романе они выглядят как чистый вымысел, а ты можешь даже подмигнуть: „Вот нагородил“... Я хочу разделить с тобой все, что кажется мне важным — и в той форме, какая тебя устраивает, будь то спокойный рассказ, скатый очерк, публицистическое эссе, лирическое отступление, душевное раздумье, мнения значительных людей, цитаты из газет, полицейские документы.

Какой это жанр? Не знаю. Но разве важен жанр, а не человек?... ... Эта книга — сама жизнь. Во всяком случае — менее всего мемуары. Я не вспоминаю, я живу во всем этом»¹².

Книга В. Андреева — яркий пример актуального, современного звучания документальной прозы о годах войны. Современность эта заключается, естественно, не только в форме подачи материала, в прямых обращениях писателя, будоражащих читательское сознание. От военных лет писатель протягивает нити к нравственным проблемам сегодняшнего дня, героической и драматической полосой недавней истории поверяет сегодняшние этические представления, включает события тех лет в масштабное документальное повествование о современной истории. Можно согласиться с писателем, когда он пишет о «сверхзадаче» своего повествования: «Действия нашего партизанского движения — это наш вчерашний день, всего лишь вчерашний. Но его моральный капитал должен принадлежать современности, сегодняшнему дню. Это все живет в нас — и нужно, чтоб жило — со своими победами, болью, мечтами, движением вперед.

Какое же это прошлое? Я пишу о современности. О самой современной нашей современности. И, может быть, немного — о будущем»¹³.

Углубленно исследуя минувшее, В. Андреев открывает в нем такие стороны, которые имеют большое нравственно-воспитательное и художественное значение. В его книге рассказано о партизанских боях и буднях, трудностях и лишениях, поражениях и победах. В ней прослежены судьбы множества участников народного сопротивления фашиз-

му — руководителей движения и. рядовых борцов — крестьян, рабочих, студентов, интеллигентов. «Я радуюсь,— размышляет писатель на страницах книги о путях создания партизанского эпоса,— что охватываю все больше людей и все больше я тревожусь — что же я успею рассказать? Нет, мне недостаточно характерных героев, типических событий, обобщений времени. Я хочу, чтобы вы знали, какими людьми были Станко и Мико Лаков, и Димитрина Антова, и каждый из пятисот бойцов отряда и каждый, кто им помогал. Доблесть одного может характеризовать всех, но всякий человек неповторим и заслуживает, чтобы мы узнали его — живым в бессмертии или просто живым.

Научите меня — как мне рассказать обо всех?»¹⁴.

Писатель успешно справился с поставленной задачей, не в последнюю очередь благодаря тому, что почти каждый описываемый им факт исполнен значения, просветлен авторским видением, что автор стремится постичь суть разнообразных человеческих характеров, в которых проявилось общее патриотическое и интернациональное сознание болгарского народа, его воля к борьбе с фашизмом, его стойкость и высокая нравственность. Именно таким путем он подводит читателя к историческим обобщениям.

Писатель словно перекликается с Ю. Фучиком, слова которого можно было бы поставить еще одним эпиграфом к книге В. Андреева (книге в целом и каждой главе в отдельности предшествуют эпиграфы): «Я хотел бы, чтобы все знали, что не было безымянных героев, что были люди, которые имели свое имя, свой облик, свои чаяния и надежды и поэтому муки самого незаметного из них были не меньше, чем муки того, чье имя войдет в историю. Пусть же павшие в бою будут всегда близки вам, как друзья, как родные, как вы сами!»¹⁵.

В книге «Они умирали бессмертными» рассказано о памятных, исторически важных для страны событиях с позиций непосредственного их участника. Автор ведет увлекательный рассказ о нарастании партизанского движения в Болгарии, о включении в него все новых и новых борцов, о подготовке сил сопротивления к историческому восстанию 9 сентября 1944 г. Существенно расширяя, обогащая, в чем-то уточняя наши представления об эпохе партизанской борьбы в Болгарии, Андреев неступает в противоречие с имеющимися в исторической науке взглядами на характер, задачи и цели, способы ведения этой борьбы. Но иногда в прозе человеческого документа рас-

сказ о событиях, в которых довелось участвовать автору, привносит новый и, бывает, весьма субъективный взгляд на события, в чем-то видоизменяющий представление о них.

К такого рода произведениям в польской литературе относится, например, «Дневник Варшавского восстания» (1970) — книга воспоминаний Мирона Бялошевского, вызвавшая большие споры в литературной критике. В героическом, множество раз воспетом и исследованном в разных, в том числе документальных жанрах, Варшавском восстании 1944 г. Бялошевского интересуют судьбы гражданского населения, гораздо более многочисленного, чем отряды тех, кто выступил с оружием в руках. В описаниях Бялошевским своих переживаний того времени — переживаний подростка, стремившегося, как и его окружение, выжить, уцелеть в том аду, в который превратили Варшаву гитлеровцы, систематически, дом за домом уничтожая город (что фиксируется Бялошевским с топографической, можно сказать, точностью), раскрывается не представленная до сих пор в литературе часть правды о Варшавском восстании. Это — ощущение страха, безысходности, обреченности невольных участников страшного действия, непод可控имо стремящегося к своему трагическому финалу. У Бялошевского нет ни полноты изображения восстания, ни политической его интерпретации — поэтому ошибочными представляются неумеренные похвалы многих польских критиков его книге, провозглашенной даже неким новым эталоном «правды о человеке»¹⁶.

Но не вызывающая сомнений подлинность дневниковых записей и воспоминаний автора, достоверность его переживаний и размышлений, раскрывающих некоторые новые черты жизни восставшего города, а также незаурядное мастерство писателя, использовавшего в книге живой разговорный язык варшавской улицы, — объясняют успех книги у читателей, делают ее заметным явлением в современной польской документальной прозе.

Совершенно иной жизненный опыт запечатлен в многотомном цикле воспоминаний Ежи Путрамента «Полвека» (тома I—VII, 1961—1981), среди которых есть и том под названием «Война», впервые вышедший в 1962 г. и неоднократно переиздававшийся с тех пор. Примечательно, что, как и во всем своем творчестве, в воспоминаниях писатель выступает прежде всего как политик и моралист, которого интересуют значительные исторические общественные и политические события, из которых он извлекает нравственный смысл.

Представитель той части поколения, которая еще до войны связала свою судьбу с демократическим левым движением (этой теме посвящен первый том цикла воспоминаний «Молодость», как и известный роман писателя «Действительность»), Путрамент стремится проследить, как в годы войны созревали и крепли социалистические и интернационалистские убеждения польских патриотов, в фактах частных биографий и судеб (в том числе своей) уловить проявление исторических закономерностей. Опыт военных лет окончательно выковал общественно-политическую, жизненную и творческую позицию писателя: «Никогда я не тосковал по годам войны и, не приведи господь, не желал их возвращения. Но если говорить о становлении моего характера, моей личности, то иначе, как человеком второй мировой войны, я не могу себя назвать»¹⁷.

Одно из главных достоинств книги — ее «автопортретность», история духовного развития писателя в годы войны. Путрамент оценивает — в перспективе времени, отделяющего нас от того периода, — свои тогдашние размышления, решения и действия. В разговорах, спорах и столкновениях с другими людьми, в раздумьях над политическими и военными событиями, в рефлексиях по поводу прочитанных книг и собственного творчества раскрывается перед читателем образ писателя — общественного деятеля, политика, публициста, убежденного борца за социалистическую Польшу. Раскрывается образ личности деятельной, динамичной, увлекающейся, ошибающейся, но умеющей анализировать свои ошибки и извлекающей из них важные уроки. В своем рассказе Путрамент не выходит за рамки того, что видел и слышал сам, за рамки тех событий, в которых принимал участие. Его рассказ субъективен, некоторые его оценки могут быть оспорены, но это рассказ не только о себе. В книге ощущимо биение пульса времени, ибо писатель был свидетелем и непосредственным участником многих важных исторических событий. И он умеет рассказать о них мастерски, с чувством юмора, иронии и самоиронии, привести колоритные детали и факты, дать меткие характеристики современникам, друзьям и недругам.

Путрамент не историк, а писатель. Но несмотря на известную фрагментарность записей и личную пристрастность в ряде оценок событий и людей (иногда зашифрованных в повествовании криптонимами и псевдонимами), его книга имеет и значение исторического документа. Писатель показывает, как в годы второй мировой войны

центром передовой политической и культурной польской мысли стала эмиграция в СССР, рассказывает о деятельности Союза польских патриотов и его печатных органов «Вольна Польска», журнала «Новэ Виднокренги», других культурных учреждений польской эмиграции в СССР. Писатель показывает разные пути, которые приводили его невыдуманных героев в народное Войско польское, сформированное на территории Советского Союза. Некоторым из них приходилось освобождаться от груза ложных представлений о патриотизме, о жизни советской страны. В битве под белорусской деревней Ленино, в боях за освобождение польского Люблина плечом к плечу с Советской армией растет и крепнет новое сознание героев, чувство ответственности за будущее освобождаемой родины.

Интересно отметить, что к годам войны, проведенным в Советском Союзе, Путрамент возвратился в своем новом, рассчитанном на несколько томов, романном повествовании, два тома которого уже вышли в свет («Бегство» 1978; «Возвращение», 1979). Действие этих романов, не являющихся документальными, прочно опирается на действительные события; наряду с вымышленными героями в них действуют исторические личности — руководители Союза польских патриотов и Первой армии Войска польского В. Василевская, генерал З. Берлинг, Е. Борейша, В. Грош и др. Участвует в событиях, описываемых в романе, и офицер по политико-просветительной работе дивизии имени Т. Костюшко Ежи Путрамент. Но это уже другой способ писательского использования документального фактического материала, весьма распространенный в современной прозе. Подобный прием выполняет функцию удостоверения подлинности времени и места действия романа, приближает вымышленных героев к действительно свершившимся историческим событиям.

Е. Путрамент испробовал себя и в таком жанре документального повествования, как исследование исторических событий, воссоздание истории с помощью свидетельств очевидцев, документов. Его документальная книга «20 июля...» (1973) рассказывает о покушении на Гитлера 20 июля 1944 г., организованном группой высших офицеров вермахта, которые рассчитывали после убийства Гитлера повести сепаратные переговоры с западными союзниками СССР и таким образом спасти нацистский режим от окончательного краха. И в этом произведении Путрамент остался верен самому себе, главной теме своего творчества — исследованию психологических решений и

нравственных реакций людей, непосредственно причастных к политическому механизму истории. В эпилоге книги писатель замечает: «20 июля 1944 года принадлежит к событиям, ритм и масштабы которых словно бы предопределены драматургом. Здесь излишне развернутый авторский комментарий был бы ошибкой. Факты сами представляли перед объективом, сохраняя драматическую перспективу. Только сдержанность в комментарии и простота композиции необходимы здесь, чтобы во всей полноте заиграл весь драматизм происшедшего. Я старался следовать этому принципу, во всяком случае руководствовался им в своем подходе к фактическому материалу»¹⁸.

Действие в книге протекает стремительно. В ней нет развернутой картины заговора, исторического фона, подробных объяснений. Писатель прослеживает всего лишь одни сутки — с утра 20 июля до рассвета 21 июля, в центре его внимания — мотивы поступков главным образом трех человек: главного исполнителя заговора полковника Штауффенберга, подложившего бомбу в кабинете Гитлера, генерала Фромма — несостоявшегося преемника фюрера, майора Ремера, вмешавшегося в события и спутавшего все карты заговорщиков. Путрамент показывает, что если Штауффенберг участвовал в заговоре по политически и морально осознанным причинам, то такие циничные и трусливые гитлеровские генералы, как Фромм, целиком разделявшие гитлеровские убеждения и цели, желают лишь освободиться от «крайностей» фюрера.

В этой документальной повести Путрамент продолжил важную в польской литературе тему (успешно разрабатываемую и самим Путраментом в беллетристических и очерковых произведениях) — изображение гитлеровца, военного преступника. Образ нациста в польской антифашистской прозе проделал сложный путь от первых эскизных зарисовок, с документальной точностью стремившихся запечатлеть палачей польского народа, до масштабных психологических портретов, созданных в 60—70-е годы в разных жанрах, в том числе средствами документальной прозы.

В 1977 г. вышла в свет книга Казимежа Мочарского «Беседы с палачом» (ранее публиковалась в журнале «Одра» в 1972—1974 гг.). Это запись бесед профессионального журналиста, бывшего бойца подпольной Армии Крайовой, который сразу после войны был осужден по ложному обвинению (впоследствии реабилитирован), с гитлеровским военным преступником генералом войск СС Юргеном Штроопом, с которым он оказался в одной тюрем-

ной камере. Штрооп руководил ликвидацией восстания в Варшавском гетто весной 1943 г. В ходе этой акции было убито и репрессировано свыше 71 тысячи человек. Генерал Штрооп был приговорен польским судом к смертной казни, еще один смертный приговор ему был вынесен американским военным судом за умерщвление пленных американских летчиков.

«Я считаю эту книгу совершенно исключительным и беспрецедентным явлением в нашей литературе, а может быть, она не имеет аналогии и в литературе других народов»¹⁹, — писал о книге Мочарского К. Выка. Столь высокая оценка авторитетного литературного критика, каким был К. Выка, вполне заслужена. Мочарский постарался «ответить на вопрос, какой исторический, психологический, социологический механизм сплотил часть немцев в банду убийц, которые управляли рейхом и стремились установить свой *Ordnung* в Европе и во всем мире»²⁰. Этот механизм автор и вскрывает на примере жизни Юргена Штроопа, основываясь на его рассказах, дополненных найденными впоследствии документами.

Штрооп страшен и зловещ своей обыденностью, монструальной «нормальностью». Он проще, примитивнее многих из своих литературных двойников, которым писатели часто приписывают сложные психологические глубины. Мочарский почти не комментирует, не обобщает высказываний Штроопа, он подводит читателя к самостоятельному выводу о том, что военных преступников типа Штроопа штамповала нацистская машина власти, вбивавшая в сознание ограниченных, тупых и в сущности безвольных исполнителей примитивные и безнравственные идеологические формулы, принципы беспрекословного подчинения власти, преклонения перед силой: «Власть всегда права», «Должен быть порядок», «Приказ есть приказ», «Честь — это верность» (фюреру и нацизму), «Война — биологический отсев нации», «В политике нет морали» и т. д. К тому же перед ними открывались неограниченные привилегии и возможности личного обогащения за счет убийств, уничтожения и ограбления целых народов. «Большой, реалистический, документальный роман. Большая литература факта»²¹, — с этой оценкой книги К. Мочарского польским писателем и критиком нельзя не согласиться.

Иного рода расследование ведет болгарский писатель Давид Овадия в «документальной повести» (по определению автора) «Леваневский» (1978) — произведении, ярко

демонстрирующем новаторские поиски современной документальной прозой способов возможно более полного раскрытия сложнейших нравственных конфликтов партизанского движения, проникновения в суть героического характера, рожденного эпохой народной борьбы против фашизма.

Овадия поставил своей целью не только воссоздать достоверный образ командира партизанского отряда Запряна Фазлова, взявшего себе партизанский псевдоним «Леваневский», но и восстановить его добре имя, поскольку в некоторых мемуарных книгах первых послевоенных лет деятельность Леваневского описывалась «односторонне, субъективно, не всегда добросовестно, преувеличивались его ошибки, приписывалась ему несуществующая вина. Постепенно в читательском сознании сложился исторически неверный образ Леваневского»²².

Для решения своей сложной задачи писатель избрал «диалогическую», как он ее назвал, форму, неизвестную ранее в болгарской документальной прозе. Жанровое своеобразие повести писатель так определил в предисловии к книге: «В этой повести говорят сами участники. Говорят только документы, архивные материалы, полицейские документы. Без авторской речи, без авторского комментария... Где содержится истина — пусть читатель разбирается сам. Он достаточно опытен, чтобы вынести свое суждение»²³.

Тем не менее повесть Овадии — убедительный пример, как велика роль писателя, роль художника, организующего документы в единое художественное целое. В «Леваневском» проявилась — используем выражение В. Шкловского — «невымышленная художественность», которую создают не приводимые писателем факты сами по себе, а повествование, складывающееся из фактов и документов. Воспоминания очевидцев и участников партизанской борьбы, тексты полицейских донесений и протоколы суда (Леваневскому было вынесено пять смертных приговоров за партизанскую деятельность), газетные сообщения тех лет — все эти хронологически систематизированные документы, свидетельства «за» и от части «против» Леваневского (обвиняемого некоторыми в анархии, в нарушении дисциплины) раскрывают перед читателем незаурядную личность исключительно смелого и дерзкого партизана, талантливого командира и организатора, имевшего громадный авторитет среди партизан. О его подвигах складывались легенды и песни.

В то же время документальная, «диалогическая» форма рассказа позволила писателю избежать «хрестоматийного глянца» в рисунке образа народного героя. Обработка документального материала имеет свои специфические закономерности, о которых писал, например, Д. Гранин. Рассуждая о герое своей документальной повести «Эта странная жизнь», Гранин отметил: «Конечно, подлинность мешала, связывала руки. Куда легче иметь дело с выдуманным героем. Он и покладистый, и откровенный — автору известны все его мысли и намерения, и прошлое его и будущее»²⁴.

Документальное раскрытие подлинного образа Леваневского не скрывает недостаточной политической зрелости двадцативосьмилетнего деревенского парня, ставшего народным героем, анархических подчас проявлений его необузданного характера (рассказывая о своей встрече с Леваневским, Овадия не случайно сравнивает его с Чапаевым). Но тем художественно выразительнее становится образ Леваневского, созданный писателем, которому удалось на жизненном примере, обладающем максимальной убедительностью, показать, как неутомимая жажда правды и справедливости привели — под влиянием испытанных коммунистов — стихийного бунтаря против фашистского произвола к осознанному участию в антифашистской борьбе, привели его в ряды коммунистической партии, к руководству партизанским отрядом.

Потенциальная художественная энергия, сила эмоционального воздействия документа настолько велики, что в последние годы он весьма интенсивно используется в традиционных повествовательных жанрах наряду и наравне с элементами вымысла. Более того, он породил поток произведений вымышленного факта, произведений, имитирующих документальную достоверность.

Так, например, композиция романа Тадеуша Голуя «Личность» (1974) принципиально ничем не отличается от композиции документальной повести Д. Овадии «Леваневский» — в обоих случаях мы имеем дело с монтажом документов. Только у Голуя все документы созданы воображением автора, его роман состоит из монтажа вымышленных документов — отрывков из воспоминаний, дневников, статей и даже стихотворений героев, выпуск из архивных дел и хроник, научных исследований историков и других «источников». И хотя писатель заканчивает роман словами о том, что «все лица, события и документы являются литературным вымыслом»²⁵, читатель не может расстаться с

ощущением достоверности, подлинности всех происходящих в романе событий и образа главного героя Вацлава Потурецкого, учителя и поэта, организатора подпольной группы польских патриотов, в годы войны вступивших на путь борьбы за новую, социалистическую Польшу. Иначе говоря, «документы» Голуя проходят самый строгий читательский контроль, они неотличимы от подлинных по своей жизненной фактуре. Отчасти это происходит потому, что судьба главного героя романа отражает реальную судьбу деятеля польского революционного движения, известного литературного критика 30-х годов И. Фика, который погиб в 1942 г. в застенках гестапо.

Но дело не только в использовании писателем фактов и обстоятельств жизни И. Фика, а в принципиальном обращении автора к приемам документальной прозы. Как и Овадия, Голуй использует «диалогическую» форму с целью вовлечь читателя в процесс познания, ибо документы, сгруппированные в книге, далеко не однозначны. Они с разных сторон характеризуют не только героя романа, но и самих свидетелей, которые часто расходятся в показаниях, меняют свои оценки с течением времени.

Несмотря на противоречивость «документальных» свидетельств, создающих в целом далеко не идеальный образ героя, бывавшего наивным и пылким романтиком, заблуждавшегося и преодолевавшего свои сомнения, разочарования и опасения, образ Потурецкого и весь роман в целом приобретают глубокий историко-философский смысл. Судьба героя отражает историю создания Польской рабочей партии, важные завоевания польского революционного движения. Роман доказывает, что идея социализма как единственно справедливого общественного строя была «выстрадана» польскими патриотами, их органически подводили к ней исторические потрясения, отразившиеся в их личных судьбах. Идеалы польских коммунистов, мужественно боровшихся с гитлеровскими захватчиками в подполье, и сегодня сохраняют свою ценность и актуальность. Завещанием нынешним строителям социалистической Польши звучит в романе письмо Потурецкого дочери: «Я горд тем, что я — коммунист. Коммунизм — это будущее мира, а значит, и твое будущее. Всегда верь его героям, тысячам прекрасных людей, погибших за правое дело коммунизма».²⁶

На примере романа Голуя отчетливо видно, насколько влиятельна литература документа, которая выступает не только самостоятельно, в «чистом» виде, но и как катали-

затор в процессе обновления повествовательных форм. В дневнике Марии Домбровской, приложенном к ее последнему, незавершенному роману «Приключения мыслящего человека», увидевшему свет в 1970 г., содержится характерное признание: «Сейчас мне больше нравится название „Композиция бытия“ ... Я хочу использовать в романе свои и чужие письма, дневники и мемуары, опубликованные или случайно найденные в рукописях...»²⁷. Домбровская, стремясь, по ее словам, «выскользнуть из старой эпической шкуры», широко использует в романе документы в подлинном виде — отрывки из «Воспоминаний крестьян», семейные записки, собственный дневник, печать периода гитлеровской оккупации, рукопись «Дневника» участника Варшавского восстания 1944 г. Худека. Опора на документ ради подлинности изображаемого особенно характерна для второй половины романа, в которой повествование эпического характера сменяется формой, близкой к художественному репортажу. Возможно, что при дальнейшей работе над романом писательница добилась бы большей художественной цельности, того слияния жизненной правдивости и новизны, к которым она стремилась. Но показателен сам поиск автором известного классического романа — эпопеи «Ночи и дни» — новых инструментов художественного анализа.

Формотворческие функции документального начала многообразны. Внедряясь в структуру романа, повести, рассказа (а также и драмы), оно способствует сближению факта и художественного воображения, стиранию границ между ними, способствует рождению новых, «неканонических» жанровых форм художественной литературы. Одной из таких форм, ставшей уже популярной во многих литературах европейских социалистических стран, является слияние лирического, исповедального рассказа писателя о пережитом со стремлением нарисовать объективные картины жизни, запечатлеть ее в типологизированных образах героев. Одной из лучших книг такого рода о болгарском движении Сопротивления является сборник рассказов Добри Жотева, не случайно, видимо, названный им «Пережитые рассказы» (1973).

Эпоха Сопротивления для писателя — «в памяти сердца», это «неугасимый костер», раздуваемый ветром времени. Воспоминания Жотева о днях борьбы, в которой он принимал личное участие, вносят в книгу биографическую ноту, позволяют автору быть своего рода «лирическим героям» и в то же время комментатором своих расска-

зов²⁸. Память сердца, документальное лирическое начало реализуется не только в воспоминаниях автора, но и в его размышлениях о связи прошлого и настоящего. Это придает книге историко-философскую перспективу, в которой ставятся актуальные проблемы нравственного воспитания человека.

Современная документальная проза вышла, разумеется, далеко за пределы освещения громадной темы второй мировой войны, антифашистского сопротивления, политических, социальных и моральных последствий времени войны, времени великих испытаний народов и рубежа в истории социалистических стран Европы. Она охватывает самые разнообразные сферы исторического и современного бытия, но, пожалуй, можно утверждать, что начало достижениям и успехам современной документальной и парадокументальной прозы было положено художественно-документальной литературой о войне, поток которой не иссякает до сих пор. Эта литература привела к серьезным изменениям в сегодняшнем литературном сознании. Документ повлиял и продолжает влиять на процесс укрепления позиций реалистического искусства и на процесс размыкания границ между жанрами и их взаимообогащения. Осмысливая воздействие документа на литературу, такой проницательный критик, как К. Выка, прогнозировал в 1969 г. появление в будущем некоего синтетического жанра, Великой книги, которая «будет похожа на роман, но не будет „чистым“ романом. Войдет в нее масса не спрятанного под паутиной фабулы, необработанного материала, документов, достоверных источников, высказываний, заявлений, возражений самому себе. Большую роль в ней будут играть личные размышления, суждения, ирония автора, неизвестного нам пока по имени. Без фабулы, к сожалению, не обойтись. Но автор Великой книги переступит порог, отделяющий выдуманную, приумноженную, повторяемую за другими фабулу от подлинника»²⁹.

Возможно, что мечта критика о Великой книге, в которой — с использованием опыта документальной прозы — были бы запечатлены во всей полноте и подлинности перемены в жизни общества и общественном сознании, в которой актуальные проблемы были бы облечены в плоть и кровь конкретно-исторического изображения, будет осуществлена. С каждым годом появляется немало произведений, приближающихся к очерченному идеалу. Но это, конечно, не единственный путь утверждения документа в литературе. Документальная литература, особенно лите-

ратура человеческого документа — литература открытого авторского присутствия,— ведет разговор о человеке в истории не менее правдиво и глубоко, чем литература вымысла. Это позволяет видеть в ней важную линию развития современной прозы в целом, и не столько конкурента, сколько союзника беллетристики и ее помощника. Ибо успех литературы документа заставляет реалистическую литературу вымысла в еще большей мере опираться на факты действительности, извлекать их скрытую эстетическую энергию, учит ее избегать проторенных путей и штампов.

- ¹ См.: Поиски и перспективы. Литературно-художественная критика в ПНР. М., 1978, с. 236.
- ² Абазов Т. Писателям в прямом досуге с читателя.— Пламък, 1981, № 12, с. 165.
- ³ Iwaszkiewicz J. Ludzie i książki. Warszawa, 1971, s. 241.
- ⁴ Константинова Е. Документальность и художественность в антифашистской беллетристике.— Народна культура, 1975, № 30.
- ⁵ Филипчикова Р. На очной ставке с реальностью.— Вопросы литературы, 1982, № 1, с. 65.
- ⁶ Szmaglewska S. Dymy nad Birkenau. Warszawa, 1955, s. 10.
- ⁷ Nowe książki, 1959, N 6, s. 365.
- ⁸ Писатели народной Польши. М., 1976, с. 287.
- ⁹ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971, с. 10.
- ¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 23. М., 1981, с. 144.
- ¹¹ Nałkowska Z. Dzieńpiękni czasu wojny. Warszawa, 1970, s. 399.
- ¹² Андреев В. Избранные произведения, т. II. София, 1978, с. 37.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же, с. 450.
- ¹⁵ Фучик Ю. Избранное. М., 1952, с. 42.
- ¹⁶ См., например, статьи разных авторов в кн.: Literatura wobec wojny i okupacji. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1976.
- ¹⁷ Putrament J. Pół wieku. Wojna. Warszawa, 1962, s. 272.
- ¹⁸ Путрамент Е. 20 июля...— Иностранная литература, 1974, № 8, с. 198.
- ¹⁹ In: Mocarski K. Rozmowy z katem. Warszawa, 1977.
- ²⁰ Ibid., s. 23.
- ²¹ Odra, 1973, N 9.
- ²² Овадия Д. Леваневски. София, 1978, с. 5.
- ²³ Там же, с. 7.
- ²⁴ Гранин Д. Иду на грозу. Эта странная жизнь и др. Л., 1976, с. 369—370.
- ²⁵ Голуй Т. Личность. М. 1978, с. 152.
- ²⁶ Там же, с. 233.
- ²⁷ Dąbrowska M. Przygody człowieka myślącego. Warszawa, 1970, s. 12.
- ²⁸ См.: Пономарева Н. Н. Заметки о современной болгарской прозе.— В кн.: Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М., 1976, с. 37.
- ²⁹ Życie Literackie, 1969, № 29.

Э. Константинова
ПОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
В БОЛГАРСКОЙ ПРОЗЕ 70-Х ГОДОВ

*

Из всех литературных жанров проза наиболее всеобъемлюще отображает эпоху — проблемы общественной жизни, духовный мир личности. Именно в художественной прозе наиболее успешно дается анализ сознания личности, и это одна из ее основных функций, в особенности сегодня, когда крайне усложненные человеческие взаимоотношения требуют личностной, внутренней самооценки. Эта функция художественной прозы определяет непрестанное обновление повествовательных средств, формирование и утверждение новых эстетических категорий, вызванных к жизни динамичными социальными и моральными требованиями времени.

Расцвет современной болгарской художественной прозы является бесспорным фактом, который самым красноречивым образом говорит о зрелости нашего сегодняшнего художественного мышления. Продолжая прогрессивные традиции прошлого, болгарская современная проза в то же время открывает характерные признаки сегодняшней действительности, не только констатируя, но и объясняя, оценивая их, выражая свое отношение к тому миру, в котором мы живем. Моделирующая и оценочная функции художественной прозы стали основными, особенно в последние два десятилетия.

Чем ярче и самобытнее в болгарской прозе 70-х годов воплощаются и интерпретируются проблемы национальной жизни, тем более отчетливо звучит в ней общечеловеческая проблематика. Так, например, И. Радичков с помощью своих неповторимых фольклорно-гротескных образов воссоздал специфически национальный и в то же время исторически общезначимый процесс гибели патриархального села, а П. Вежинов, художественно синтезируя мышление болгарского горожанина, достигает больших обобщений в изображении современности. Даже самобытнейшие «Дикие рассказы» Н. Хайтова с их характерным родопским колоритом прежде всего несут в себе общезначимые универсальные идеи, общечеловеческое содержание, оценивают нравственный облик современного человека.

Значительные достижения болгарской прозы после Априльского пленума БКП 1956 г., положившего начало новому творческому этапу в развитии болгарской культуры и искусства, привели к усилению именно этой важной функции: писатели синтезируют элементы современного мироощущения, используя богатый метафорический язык, поднимают существенные идеологические и духовные проблемы, размышляют об истинных ценностных категориях. Такие произведения, как «Двое в новом городе» К. Калчева, «Далекие броды» И. Давидкова, «Путь к себе» Б. Димитровой, «Дороги в никуда» Б. Райнова и т. д., дали первоначальный толчок интенсивному развитию синтетической лирической прозы нового типа, которая в 70-е годы пережила свой бесспорный расцвет.

Подобный процесс обновления прозы можно констатировать во всех литературах европейских социалистических стран: в 60-е годы субъективно-лирическая форма романа, повести и рассказа была порождена откровенной гражданской и глубоко личной реакцией писателей на некоторые негативные явления недавнего прошлого, «расчетом» с прошлым, а в 70-е годы — возросшим интересом к нравственно-психологическим и интимным сферам жизни.

По сути дела, субъективность и концентрированность повествования, постановка человека в центр изображения, полная зависимость всей проблематики от «космоса» героя и т. п.— это тенденции, характерные для всех европейских литератур 60—70-х годов, вызванные усложненным сознанием современной личности, которая ищет новые точки опоры в себе и в окружающей действительности, во вселенной и в собственном духовном мире.

Европейские писатели еще со времен первой мировой войны все настойчивее вглядываются в современность глазами своих героев, тяготея к субъективизированному центростремительному повествованию,— т. е. сконцентрированному на человеке и устремленному к его духовному миру. Но чем глубже проникают многие западноевропейские писатели в человеческую сущность, тем сильнее разочаровываются они в человеке, тем меньше ему верят.

Для таких писателей, как Вирджиния Вулф или Ален Роб-Грийе, характерны поиски новых связей искусства с мифологическим сознанием и обращение к праисторическим инстинктам человека. Обществу «индустриальной цивилизации» не свойственны объединяющие оптимистические идеи. Поэтому многие эксперименты в западноевропейской прозе вызваны в основном лихорадочным, болез-

ненным поиском контактов с крайне разорванным и деидеологизированным человеческим сознанием¹.

К концу 50-х годов в советской многонациональной прозе произошел лирический взрыв: можно сказать, что восторжествовала чеховская традиция, которая, по сути дела, всегда существовала параллельно с мощной эпической традицией русской литературы. В 60-е и 70-е годы наиболее заметно слияние эпического и лирического начал в произведениях В. Астафьева, Д. Гранина, В. Быкова, В. Распутина, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, В. Белова, Ю. Бондарева, В. Солоухина, С. Крутилина, О. Бергольца и др. Преобразования в социалистическом обществе изображаются главным образом через сознание личности, оцениваются, исходя из морального облика конкретной индивидуальности.

В творчестве ряда талантливых рассказчиков поколения В. Шукшина и В. Белова сложные противоречия, проблемы и конфликты смело и откровенно поставлены на социальную и психологическую основу. Наиболее даровитые советские прозаики 70-х годов не только не избегают неожиданных, парадоксальных явлений жизни и трагических состояний героев, а наоборот, сосредоточивают свое внимание именно на них. Аналогичный процесс происходит и в болгарском художественном творчестве. В нем преобладает поиск национально-устойчивого, уравновешенного и живительного начала в психике героев.

В современной болгарской прозе теперь реже встречаются черты классического реалистического повествования, которое воспроизводит жизнь в формах самой жизни; писатели все чаще обращаются к пародийно-гротескному, романтически-масштабному и экспрессивно-ассоциативному изображению. При создании нового типа современного лирического повествования очень широко используются традиции экспрессивной «сентябрьской» прозы (появившейся после антифашистского восстания 1923 г. и явившейся откликом на него), а также фольклорная традиция. Вообще в прогрессивной болгарской литературе преобладала уверенность в значимости личности и ее человечности. Оптимизм и гуманизм — неотъемлемые черты болгарской художественной прозы. В ее восприятии действительности большее значение приобретает трезвая аналитичность, реалистический подход к жизненным явлениям. Присущие болгарскому национальному характеру устойчивость и выносливость в большой степени определяют жизненную самобытность и современной болгарской прозы.

Реализация важных универсальных идей в болгарской художественной прозе 70-х годов достигается в произведениях наиболее талантливых писателей посредством лаконичного и уплотненного лирического изображения национальной жизни и художественного синтеза типичных черт характера и мышления современного героя.

Еще в период между двумя мировыми войнами в болгарской прозе можно заметить ослабление событийности и вместе с тем усиление интеллектуального начала. В произведениях таких писателей, как Й. Йовков, Г. Райчев, С. Минков, К. Константинов, П. Вежинов и др., наблюдается видимое сближение с некоторыми нереалистическими течениями европейской литературы XX в. Но это сближение касалось только поэтики и повествовательной техники и не затрагивало основополагающих категорий творческого мышления. Так, Г. Райчев, например, писал «диаболистические» рассказы под влиянием Г. Мейринка, но сохранял при этом здравое, трезвое отношение к своим психически больным героям. В 60—70-е годы развитие прозы во многом напоминает процесс, проходивший в 20—30-е годы.

Во второй половине 40-х годов и в 50-е годы болгарская проза возвратилась в русло более традиционного, классически реалистического повествования, в ней снова возобладала главным образом традиция И. Базова, а в 60-е и 70-е годы началось усиленное преодоление и даже отрицание этой традиции. В полнокровном художественном изображении одерживают верх субъективные факторы. Например, в романе Г. Стоева «Цена золота» эмоционально окрашенное повествование, концентрированный лиризм, современный взгляд на проблематику не имеют ничего общего со спокойным тоном традиционного болгарского исторического романа. Автор расчленяет время, уплотняет его, в быстром и нервном темпе излагая события и оригинально соединяя их посредством богатых ассоциативных связей.

Болгарские прозаики уже в 60-е годы обратились главным образом к поиску моральных измерений болгарского характера, но уже не в его монументальных очертаниях (как это было сразу после 9 сентября 1944 г. и в 50-е годы — период расцвета эпического романа), а в его обычных жизненных проявлениях. Началось новое «очеловечивание» и подъем болгарской художественной прозы, обусловленные спецификой трудовой социалистической действительности Болгарии.

Но если в 60-е годы в прозе преобладало изображение будничного, обычного, конкретно-бытового, то в 70-е годы писатели перешли к более масштабному и обобщенному художественному интерпретированию современной и исторической проблематики. Более философски углубленным и универсальным становится теперь по сравнению с 60-ми годами болгарский роман. Он отображает значительные социальные процессы современности, раскрывает психологию более действенных героев, обладающих духовными силами, высокими стремлениями и ясной исторической перспективой («Ночью на белых конях» П. Вежинова, «Алкивиад Великий» В. Мутафчиевой, «Дом с лестницей красного дерева» А. Гуляшки, «Низина» В. Попова, «Зеленая трава пустыни» Д. Фучеджиева и др.).

Усиление субъективной роли творческой личности меняет традиционные приемы создания характера; герои выступают носителями состояний, проблем и идей, а взаимоотношения между героями приобретают философское содержание (например, романы Э. Станева, В. Мутафчиевой, Г. Стоева, Г. Алексиева, Г. Марковского и др.). При этом достигается равновесие между эмоциональным и рациональным пониманием и толкованием человеческих поступков.

Герой болгарской прозы 70-х годов — прежде всего внутренне действен и конфликтен, ибо он включен в характерную для нашей современности напряженную борьбу за духовность. При сравнении его с героем 40—50-х годов обнаруживаются очевидные различия. Тогда герой — участник антифашистского сопротивления, рабочий-строитель, сельский труженик, интеллигент и т. д. — был человеком воли и действия. Независимо от того, находится ли он на поле боя, ведет ли политическую борьбу или работает на стройке, он всегда устремлен к ясной цели, которой отдается всем существом, для которой готов пожертвовать жизнью. Он не знает сомнений и колебаний, у него нет душевных и нравственных противоречий; препятствия, которые он преодолевает, имеют внешний характер, внутренне же герой целостен и ясен. Таковы практически все положительные герои болгарской партизанской и антифашистской литературы 40—50-х годов. Это сложившиеся твердые и смелые борцы — дисциплинированные, целестремленные. Ситуация 70-х годов диктует совсем иной тип духовной активности. Если в 40—50-е годы болгарские прозаики изображали героя в действии, используя в первую очередь сюжет, напряженную усложненную фабулу,

то в последующие два десятилетия они предпочитают углубленный психологический анализ, раскрывающий душевную борьбу, движения мысли и интеллекта.

Герой болгарской прозы 70-х годов предстает перед нами не только во всей своей человеческой уникальности, но прежде всего через свое присутствие в истории, в народной судьбе, чувство личной ответственности перед всей нацией. Писатели проникают во внутренний мир современной личности, раскрывая ее историческую и социальную сущность («Барьер» П. Вежинова, «Черные лебеди» Б. Райнова, «Аист в снегу» и «Вместо сбора винограда» Г. Величкова, «Остров тишины» Д. Коруджиева и др.).

В 60-е годы болгарские прозаики обращались в основном к неповторимым, индивидуальным чертам современника, раскрывали сложность и разнообразие человеческих судеб и характеров, усиливая субъективное начало путем многопластового изображения и с помощью самых различных художественных средств: ассоциаций, ретроспекций, лирических отступлений, непосредственной эмоциональной и аналитической исповеди и т. д. А в 70-х годах наступило некое «успокоение» стилей. Появились стилистически органичные произведения, с ясно и решительно выраженной идеей. Экспрессивно-эмоциональное изображение все больше уступает место лирически-живописному и философски-углубленному. Большое впечатление производит, например, изменение беллетристической манеры повествования И. Радичкова в монодраме «Лазарица», в которой философское обобщение, построенное на абсурдной ситуации, поглощает и полностью подчиняет юмор и гротеск, своеобразно реализованный национальный колорит. Здесь исключительно интересный замысел несет в себе большую общечеловеческую идею и в предельно синтезированном виде доводит ее до читательского сознания.

Конкретно-реалистический и аналитически-психологический подход к современной провинциальной жизни в последних повестях и рассказах И. Петрова также привел к существенному изменению стиля писателя по сравнению с произведениями «Прежде, чем я родился, и после этого» и «Запутанные записки». Подобные сдвиги мы замечаем почти у всех известных прозаиков — например, у К. Калчева («Зеркало» по сравнению с «Софийскими рассказами» и «Двое в новом городе»), у И. Давидкова («Ломоть хлеба путнику» по сравнению с «Билетом в Бретань») — это перемены, касающиеся объективизации

рассказа, акцентировки и кристаллизации идеи, демократизации эстетических норм.

Подобный процесс намечается и в польской прозе 70-х годов. Здесь налицо возвращение к классическому, традиционному раскрытию проблем современности. В результате широкого экспериментирования в прошедшие десятилетия польская проза сегодня располагает обогащенным и обновленным арсеналом выразительных средств — особенно это относится к поэтике полифонического и монологического романа («Наводнение» Б. Чешко, 1975; «Переплы whole реку», 1972 и «Серый ореол» Ю. Кавальца, 1973 и т. д.).

Для болгарской и польской прозы 70-х годов характерно возвращение к простому аутентичному повествованию. Это — естественная реакция на чрезмерную субъективизацию литературы в 60-е годы (особенно польской). Это и реакция на одну из основных тенденций в современных европейских литературах, проявившаяся в тяготении к анализу, а не отражению пережитого. В результате этого художественное изображение все больше усложняется, а иногда становится и трудно понимаемым. В болгарской художественной прозе в таком крайнем выражении это почти не встречается.

Субъективный и лирический стиль, при котором в повествовании отдается предпочтение опосредованному, а не прямому выражению мысли, в болгарской литературе уравновешивается конкретной образностью. Передача идей посредством символов, парабол и аллегорий (например, у И. Радчкова или Г. Величкова) никогда не приводит к неясности или двусмысленности. Романтическая приподнятость и лиризм не допускают насилия над претворенной в произведениях жизнью. Выдвижение субъекта творческой личности на первый план не означает пренебрежения к характеру как носителю определенных идей. В болгарской прозе последнего десятилетия изобразительное мастерство писателей проявляется в воссоздании неуловимых внутренних состояний героя на фоне живописно нарисованного реального пейзажа, в исследовании скрытых пластов человеческой души и извлечении значительной идеи посредством пластиично вылепленной психологической детали.

Психологизм в болгарской прозе 70-х годов предельно достоверен и реализуется путем многокрасочного воссоздания чувственного и эмоционального восприятия; по-

вествование концентрируется на кульмиационном переживании, которое определяет развитие характера. В своем стремлении обнажить человеческую сущность прозаики преодолевают внешнее и несущественное в обрисовке жизненных явлений: за очевидным ищут внутреннее переживание, скрытое чувство, суть, за гласно высказанной мыслью открывают невысказанную.

«Я хочу не перечеркнуть мир, а хочу его изменить так, чтобы он не отличался от моего рассказа; я хочу, чтобы мир стал моим рассказом», — говорит Г. Величков устами своего героя из рассказа «В лабиринте». Подобное стремление к созданию осязаемой внутренней художественной реальности, в которой бы в синтезированном виде содержались характерные черты современной объективной действительности, присущие многим болгарским прозаикам (например, Д. Асенову в его последнем романе «Самый тяжкий грех»).

У лучших современных болгарских прозаиков пластичное отображение конкретной жизненной правды содержит в себе значительную идею и философское обобщение вечных человеческих ценностей, категорий, сущностных элементов. Например, в конкретном явлении — неотразимом человеческом обаянии Доротеи — героини повести П. Вежинова «Барьер» — заключено глубокое понимание писателем истинных ценностей человеческого бытия.

От этого повествование не утрачивает свои реальные очертания, а только озаряется каким-то необыкновенным внутренним духовным светом. П. Вежинов сталкивает своего героя, современного утонченного болгарского интеллектуала, с истиной и обнаруживает его неподготовленность понять и принять эту истину. Вечная правда жизни, которую герой осознает с помощью Доротеи, оказывается чересчур, масштабной для его ограниченного сознания, для его уже деформированного духовного устройства — он почти готов предпочесть ложь истине ради своего душевного спокойствия.

Повесть «Барьер» очень характерна для эволюции социалистического реализма в современной болгарской прозе. К созданию этого новаторского синтеза между аналитическим психологизмом, историзмом и философской углубленностью художественного мышления Вежинова привело активное усвоение классических национальных и мировых традиций. Это произведение самым убедительным образом свидетельствует не только о торжестве творческого, духовного бытия и обогащении поэтики болгар-

ской современной повести, но и о двусторонности современного литературного процесса: о близости его к родному, исконно болгарскому, к современным национальным проблемам, а также приобщении к универсальным идеям века.

Эта двусторонность была присуща литературе Болгарии и в прошлом, но сегодня она приобретает особое значение. Философско-аналитическая линия современной болгарской прозы самым широким образом включает в себя универсальные идеи современного мира, осмысление объективно-исторических взаимоотношений между человеком и космосом, между природой и культурой, между спецификой общественного бытия и космическими проблемами.

Болгарская философско-аналитическая проза 70-х годов наиболее близка интеллектуализму прогрессивной западноевропейской литературы и многообразным разновидностям советской и польской интеллектуальной прозы. Э. Станев, Б. Райнов, П. Вежинов, Б. Димитрова, Л. Диолов, Г. Марковский и др. достигают органического единства интеллектуального и пластически-изобразительного, эмоционального и реалистического начал в освещении народной жизни. Философское содержание требует от них разработки форм, образно воспроизводящих сам процесс мышления, саму драму идей. Не на последнем месте в их творчестве и формы так называемого «научно-фантастического» повествования, в котором герои и ситуации воплощают развивающуюся научно-техническую мысль нашей эпохи. Но даже и в этих «абстрактных» воплощениях отражаются психология болгарского народа и болгарский национальный колорит.

В 70-е годы, как уже отмечалось выше, усиливается стремление к более глубокому изучению современного духовного климата (этот процесс находится в тесной связи с возросшим народно-патриотическим сознанием и частым обращением к страницам национальной истории) и к более масштабному отражению жизни зрелого социалистического общества. Наверное, именно потому в этот период проза вновь проявляет интерес к более развернутому повествованию, тогда как в 60-е годы в ней преобладали малые формы.

Национальное самопознание постигается чаще всего посредством интеллектуального переосмысливания воспоминания и достоверного воскрешения прошлого («Это странное ремесло» Б. Райнова и «Синий камень» П. Вежинова), посредством символического обобщения, когда

общечеловеческие идеи преломляются сквозь призму национальной психологии («Ночью на белых конях» П. Вежинова, «Алкивиад младший» В. Мутафчиевой и т. д.), или посредством выразительных приемов гротеска и иронической параболы (сатиры С. Стратиева, Й. Радичкова, И. Петрова и др.).

Наиболее интересными по своей национальной самобытности являются прозаические произведения, которые тесно и органично связаны с болгарской национальной психологией, например «Духи Цибрицы» Г. Алексиева или «Хитрый Петр» Г. Марковского — романы, целиком обращенные к проблемам народной жизни в прошлом и сейчас. Новая поэтика, для которой характерны мифологические символы, не умаляющие, однако, значения индивидуального бытия конкретного героя, делает этот тип произведений новаторским явлением в болгарской (и не только болгарской) современной литературе. В сущности, связь с национальным духом в той или иной мере присутствует почти во всех значительных болгарских прозаических произведениях сегодня.

Даже автобиографические и лирико-экспрессивные книги ряда современных прозаиков, в которых исследуются преимущественно проблемы творческой личности или в лирическом плане воскрешаются сокровенные воспоминания, в будничной подлинности повествования содержат символы безвозвратно ушедшего прошлого и контуры современного мироощущения. Несмотря на автобиографичность, в подобных произведениях обобщаются специфические черты болгарского духовного мира.

Разумеется, активность народного самопознания наиболее сильна в прозе с деревенской тематикой (Й. Радичков, И. Петров, В. Попов, Г. Мишев, Д. Вылев и др.), потому что именно в болгарском селе заложены трудовые национальные ценности прошлого. В социально-аналитической и лирической прозе о новом селе особенно сильно обостренное чувство историзма. С начала 70-х годов болгарские авторы стали постепенно отказываться от тематической привязанности к «естественному» человеку, к некогда патриархальному жителю Родоп или Добруджи. Новый социальный тип героя эпохи научно-технической революции, наш деловой современник, обрел свое самобытное воплощение в самых разнообразных сельских характеристиках.

В прошлом литература нередко изображала болгарского крестьянина как наивное дитя природы. Сегодня

такое представление о нем уже полностью изжило себя, но болгарская деревенская проза не утратила своей жизненности и свежести — наоборот, усилила свой национальный жизнеутверждающий пафос. Интересно сравнить героев И. Радичкова или И. Петрова с героями В. Шукшина, В. Распутина или Ю. Кавальца. Налицо яркое национальное своеобразие образов крестьян, которым нередко присущи такие черты, как неистребимое жизнелюбие, непоколебимая стойкость и мужество в трудных жизненных обстоятельствах.

На место запоздалого руссоизма ныне пришло противопоставление цивилизации — отсталости, остаткам болгарской патриархальной старины. Такие писатели, как И. Радичков и И. Петров, для изображения этой отсталости используют мудрый юмор, ironию или гротеск. Стارаясь показать алогизм привычных явлений в деревенском быту и деревенском характере, И. Радичков пародирует их, открывая несовместимость примитивного мышления своих героев и прогресса современной цивилизации. Но когда он касается сокровенных струн сельской души, то в его произведениях, как и у других прозаиков, появляются лирические, взволнованные интонации. Поэтому его творения сколь гротескны, столь же и лирически-утверждающи («Пороховой букварь», «Январь», «Воспоминания о лошадях» и др.).

В радичковской недетерминированной модели мира заложена абсурдность, имеющая место и в бытии нашего времени. В сущности, она является порождением некоей сокровенной мечты о разумности и гармонии в каждодневном быту и общественной жизни. Развлекательность фантастического у И. Радичкова лишь кажущаяся. Она подчинена иносказательной функции или, точнее, растворена в ней (например, в рассказе «Верблюд»). Рисуя воображаемое, мифическое село Черказки и используя сатирико-фантастическую образность, И. Радичков оперирует конкретными чертами жизни болгарского села. И несмотря на невероятные обстоятельства, его герои являются типичными болгарами с болгарским складом ума и нравами.

В отличие от европейских писателей-абсурдистов И. Радичков смотрит на мир, в котором мы живем, жизнерадостно и оптимистично. В его творчестве, как и в других бесспорно талантливых произведениях современной болгарской прозы, изображается то, что есть, и то, что должно быть, но не в противоречии и противопоставлении, а в единстве. Например, полеты Доротеи в уже упомяну-

той повести «Барьер» П. Вежинова и вся ее человеческая исключительность содержат в себе оптимистическую идею возможного реального существования того, что должно быть. Несмотря на неспособность героя к духовному возышению, несмотря на смерть Доротеи, основной пафос этого великолепного произведения оптимистичен, потому что исходной позицией автора является его огромная вера в возможности человеческого разума и человеческой души.

В современной польской прозе эти две сферы — реально существующее, как конкретная психологическая данность, и идеальное — находятся в непрестанном драматичном конфликте, степень эмоционального напряжения которого у различных писателей различная, но во многих случаях с преобладанием мотивов ужаса перед суровой, жестокой бездушностью современной «цивилизованной» личности.

Вероятно, одной из характерных черт западноевропейской прозы рассматриваемого нами десятилетия является катастрофизм как исходная позиция авторов. Изображаемый в их произведениях мир порочен, хаотичен, кошмарен; ему противостоит положительный герой, но он заранее обречен на поражение, так как силы зла могущественны и несокрушимы. Стремления положительных героев имеют трагический характер, по самой своей сути, из-за их неосуществимости; безнадежность достигает своей кульминации, когда и судьба ополчается против благородного, честного, возвышенного современного героя. Так обстоит дело и в ряде польских произведений.

Герои польской прозы 70-х годов, честные и борющиеся против моральной деградации, коррупции и т. д., вызывают у писателя симпатию и даже восторг, несмотря на то, что их намерения часто неосуществимы, обречены на провал. В польской прозе, так же как и в западноевропейской, катастрофизм в качестве исходной позиции обуславливает своеобразие поэтики многопластового метафорического повествования, в котором гротескные элементы чаще всего господствуют над реалистическими. Апофеоз трагического величия человека соседствует с его падением.

Поскольку проза, как уже говорилось выше, активно участвует в процессе самопознания современного общества и своими собственными путями идет к этому познанию, то в ней мы находим своеобразно сформулированные ответы на ряд особенно глубоко волнующих нас проблем. Например, такой: всегда ли современная цивилизация

несет страдание и страх и способен ли человек подчинить эту цивилизацию себе. В болгарской прозе, так же как и в советской, чаще всего дается утвердительный оптимистичный ответ на этот вопрос. В западноевропейской прозе преобладает противоположное отношение к процессам цивилизации — в большинстве случаев они представляются как угрожающий духовному равновесию человека фактор, деформирующий человеческую личность. Изображение механизма такой деформации мы встречаем в фантастической литературе, в так называемой «science fiction».

Фантастическое как элемент творчества и фантастика как вид литературы характерны для способа восприятия и оценки мира болгарием. Еще в фантастике фольклора и древней болгарской литературы мы открываем народные представления о космосе, о порядке вещей в реальном бытии, о превратностях судьбы, об истинных и ложных ценностях жизни, о природных стихиях и т. д. Пути, по которым идет народное воображение, характеризуют целостное мышление народа и отражение мира в его сознании.

В реалистических художественных структурах болгарской литературы фантастическое чаще всего играет второстепенную, подчиненную роль, в них крепкими и прочными остаются связи с конкретными проявлениями народного быта и общественной жизни, хотя фантастическое (как способ создания гротеской образности, как форму, в которой символично кристаллизуются творческие идеи, как специфическую образную реализацию абстрактных и универсальных концепций и т. д.) можно встретить и у болгарских авторов — С. Минкова, Л. Дилова, П. Вежинова, Э. Манова, А. Герова, А. Наковского и др.

Большинство болгарских писателей обычно стремится к трезвому, логичному решению социально-политических и психологических конфликтов, избегает абстрактных дилемм; остается чуждым мистике и иррациональному толкованию бытия. В отличие от других литератур, в частности, польской, где мистика и мистическая фантастика подчас играют большую роль, болгарская литература в гораздо большей степени изображает народную жизнь, создавая конкретные реалистические картины и героев или же используя фантастико-иноскательную образность с ясным и актуальным идеяным подтекстом. А фантастика И. Радичкова и некоторых более молодых авторов — это возрождение фольклорной фантастики. Писатели умело используют ее, весело, лукаво подшучивая над

современной цивилизацией. Своеобразное смешение в деревенском космосе национально болгарских и общечеловеческих черт выявляет абсурдность ряда явлений исторического процесса.

Современная научная фантастика в Болгарии развивается в самом тесном контакте с психологической и юмористически-сатирической прозой, а не как полностью самостоятельный жанр. Своеобразие фантастики в современной болгарской литературе состоит в более трезвом, здравом отношении к будущему человечества и в явной актуализации иносказательно-фантастического начала. Например, в повести А. Герова «Неспокойное сознание» и романе Э. Манова «Путешествие в Уибробию» содержится неприкрытый антикультовый пафос, в новелле «Безней» А. Наковского фантастическое действие развивается на фоне сегодняшних софийских будней, а в романе Л. Дилова «Парадокс зёркала» все воображаемые события происходят во время фестиваля юмора в Габрово. Объяснение того, почему в национальной болгарской художественной традиции фантастика играет второстепенную роль, следует искать в болгарской истории и народной психологии, в национальном взгляде на мир и в способе мышления болгарского художника.

Иносказательная фантастика 70-х годов в Болгарии ярка и самобытна. В радиокомпании «Верблюде» древние мифологические представления народа, языческие суеверия и современные научные гипотезы соединились в некую неповторимую карнавальную образность. Само иносказание в произведениях болгарских писателей всегда полу-реально, полуфантастично (аэростат и верблюд у И. Радичкова, замшевый пиджак у С. Стратиева, скафандр у Л. Дилова, аппарат для чтения чужих мыслей у П. Венинова и т. д.).

Болгарские фантасты в 70-е годы дали большую информацию о современном человечестве, расширяя возможности прозаических и драматургических художественных структур. Произошло активное оживление некоторых уже автоматизированных традиций жанровых форм. Новаторская экспериментирующая фантастическая проза и активное присутствие фантастической образности в реалистическом повествовании, которому придается иносказательный и метафорический смысл, существенно обогатили современную болгарскую литературу, внесли новую динамику в современный литературный процесс.

Болгарская критика выделила основные тенденции в

развитии современной прозы: максимальную достоверность и документальность изображения (Д. Овадия, Н. Христозов, В. Барух, К. Кюлюмов, В. Андреев, К. Странджев, К. Калчев и др.), объективность изображения (С. Даскалов, К. Цачев, К. Калчев, С. Поптонев, И. Мартинов и др.); субъективизацию повествования и психологическую углубленность героев (Д. Фучеджиев, А. Наковский, Г. Мишев и др.); философское проникновение (Э. Станев, Б. Димитрова, Б. Райнов, П. Вежинов, В. Мутафчиева и др.); синтетичность и экспрессивность образов (Г. Стоев, Л. Петков, Р. Сугарев и др.); парадоксальность и гротескность изображения (Й. Радичков, И. Петров, Л. Дилов и др.). Можно говорить и об оформлении нескольких стилевых линий, которые отчетливо проявились именно в 70-е годы: лирико-психологическая («Остров тишины» Д. Коруджиева, «Билет в Бретань» И. Давидкова, «Вместо сбора винограда» и «Аист в снегу» Г. Величкова и т. д.); сатирико-лирическая («Праща» Й. Радичкова, «Сказки обо мне и о вас» Г. Величкова и др.); философско-аналитическая («Антихрист» Э. Станева, «Это странное ремесло» Б. Райнова, «Барьера» П. Вежинова, «Страшный суд» Б. Димитровой и др.) и научно-фантастическая («Путь Икара» Л. Дилова, «Возвращение Аякса» П. Вежинова и т. д.).

При широких историко-типологических сопоставлениях и при углубленном исследовании современных стилевых течений в Болгарии мы открываем преемственность с предыдущими периодами развития национальной литературы, и прежде всего с периодами, во время которых особенно активными были взаимосвязи и взаимоотношения между реализмом и романтизмом (например, в начале века, в годы расцвета символизма, в период после первой мировой войны и после Сентябрьского восстания 1923 г., когда значительных успехов достигает лирико-экспрессивная проза).

Повествовательное искусство прошлого ныне не просто приспосабливается к эстетическим требованиям и нуждам современника — на основе традиции рождаются качественно новые прозаические формы. Отражая внутреннюю противоречивость явлений и прежде всего своего собственного духовного космоса как части общенационального, такие писатели, как Э. Станев, Й. Радичков, Г. Стоев, И. Петров, П. Вежинов, Г. Величков и др., создают новые типы стилевого синтеза (лирического и гротескного у

И. Радичкова, лирического и живописно-пластического у И. Давидкова и т. д.).

Новые национально-психологические и эстетические проблемы, связанные со зрелостью общественного мышления и с ростом патриотического начала в народном сознании, вторгаются в прозаические жанры, неизбежно вызывая изменения в их поэтике. Глубокое проникновение в духовный мир современника порождает преобладание обобщенно-романтического начала в повествовательных стилях. Философско-аналитическая тенденция ведет к более организованному и концентрированному повествованию, к ясной и серьезной концептуальности, к синтетичности повествования.

В результате широкого общения в 60—70-е годы с мировой литературой болгарские писатели творчески осмысляют ее опыт — от магического реализма Латинской Америки до литературы потока сознания. В болгарской да и в других литературах европейских социалистических стран появился ряд подражателей и эпигонаев западных писателей, но их присутствие в литературной жизни не играет существенной роли. Важно то, что общение с мировой литературой помогло и помогает болгарским писателям обогащать свои художественные средства, не изменения национальному болгарскому художественному мышлению. В этом отношении 70-е годы оказались в высшей степени плодотворным периодом для современной болгарской прозы, глубоко осмыслить который станет возможным только после истечения определенного времени, только после дальнейшего изучения продолжающегося процесса художественного обновления литературы.

¹ См.: Жечев Т. История и литература. София, 1977, с. 216. Здесь автор объясняет кризис западного романа разочарованием и отчаянием буржуазных мыслителей.

И. Найденова

**МОЛОДЕЖНАЯ ТЕМА
В СОВРЕМЕННОЙ БОЛГАРСКОЙ
И ВЕНГЕРСКОЙ ПРОЗЕ**



В период конца 50-х — начала 60-х годов в болгарской и венгерской прозе наблюдаются некоторые сходные тенденции: возрождение интереса к народному быту, поворот к психологизму, в Болгарии более, чем в Венгрии,— к мифотворчеству и т. д.

Хотелось бы в этой связи затронуть проблему, связанную с эволюцией героя в болгарской и венгерской литературных. Речь идет о том, что в 60-е и 70-е годы писатели и старшего и главным образом молодого поколения проявляют особый интерес к изучению душевного состояния, прежде всего молодого человека, интимной сферы — при ограничении событийности и известном недоверии к абстрактному обобщению. Это привело к реабилитации таких литературных приемов, как фиксация непосредственно переживаемого момента, и в то же время к снижению вследствие лиризации и драматической контрастности ситуаций философской значимости и многозначности произведения.

Наиболее распространенная модель такого героя — юноша, который проявляет романтический максимализм по отношению к жизненным явлениям, жаждет прекрасного и трепещет перед «тайнами» будущего, отличается ранней зрелостью, но и очевидной инфантильностью, живет настоящим моментом, но в то же время смутно предчувствует катастрофы на своем жизненном пути. Но речь не только о модели героя, а и о позиции писателя, о взглядах его на мир.

Характерно, что молодой герой болгарской и венгерской литературы еще в самом начале своего пути оказывается в драматической ситуации: прошлое совершенно безапелляционно им отвергается, будущее же представляется ему неясным. Это осложняет его выбор, особенно если иметь в виду активизацию флистерских сил в обществе того времени. Герой понимает сущность своей идеальной позиции как жертвенное противостояние мещанскому обра-

зу мышления. Его протест — это протест в первую очередь против прагматизма и конформизма, против нездоровых явлений жизни. Поэтому ему реже приходится выбирать между прекрасным и уродливым, так как для него и эти категории проверяются взаимоотношением — нравственное — безнравственное, хорошее — плохое.

Какие возможности предоставляет такой подход? Прежде всего он дает возможность писателю добиваться большей задушевности, свободы субъективных оценок, глубины откровенности. Очень часто точка зрения художника совпадает с позицией молодого героя — при наличии лиризации мотивов и тем дистанция между ними сокращается. В социальном аспекте характерным является то, что мироощущение молодого героя перерастает в результате пережитой конфликтной ситуации в отношение к миру, свидетельствующее о его жизненной и общественной активности. Действенность молодого человека, его активная жизненная позиция — это не самоцель, которая определяет его внутреннее «я», а целенаправленное стремление к переосмыслинию бытия и переоценке духовных ценностей. Отсюда и особая психологическая углубленность в этих произведениях.

Говоря о молодежной теме в болгарской и венгерской литературе, существенно не смешивать ее с темой молодого героя в литературе. Для произведений, о которых будет идти речь в дальнейшем, важнейшей особенностью является наличие преимущественно одного героя — молодого человека, центральной фигуры произведения. Однако, имея в виду современную литературу, едва ли можно говорить о всестороннем развитии героя, о его воспитании и духовном перерождении. Мы становимся свидетелями, скорее, только его мгновенных реакций, порывов и попыток бунта против несправедливости, направленной непосредственно против него.

В ряде случаев молодой герой — дитя большого города, высокого технического прогресса — считает силы цивилизации враждебными и демоническими. Среди них он чувствует себя маленьким и беспомощным. Эта проблема городского человека, трагически оторванного от естественной среды, занимает видных художников и других современных литератур мира¹. Именно здесь, как бы ни были условны параллели, мы открываем связь между поисками интересующих нас авторов и такими писателями, как, например, Сэлинджер. Оказывается, что в современном мире высоко развитой техники и все нарастающей алиена-

ции молодой человек сталкивается с особенно важной проблемой: в большом городе он чувствует себя ограбленным, потеряв связь с природой, он развивается однотипно — биологические процессы опережают интеллектуальные. Происходит деформация целостности, молодой герой протестует именно против этой деформации. Но такой протест, в большинстве случаев стихийный бунт молодежи, уязвим. Оказывается, что в чем-то он ограничен, чего-то ему не хватает. А не хватает ему анализа, и чаще всего он выливается только в вопль, в поэтический порыв. Таков бунт юноши Холдена Колфилда, героя всемирно известного романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи», в котором писатель ратует за спасение любого ребенка, подбежавшего к краю головокружительной пропасти.

Некоторые критики видят в этом типе прозы, «прозы аля Сэлинджер», общее явление, характерное и для литературы социалистических стран. Ключевым мотивом в таких произведениях становится гнев, бунт против всего пошлого и шаблонного, против маленькой лжи и большой неправды, против скрытого под маской повседневности социального зла. Большинство критиков называет молодого героя этой прозы «инфантальным»²; поскольку «мир взрослых» он видит сквозь призму «сознательного» инфантилизма и с позиций «мира ребенка». В результате так называемая инфантильная проза в болгарской литературе оказалась — именно в силу не совсем точного определения явления — как дефиниция достаточно спорным понятием. Ее называют еще молодежной или молодежно-исповедальной прозой, камерно-юношеской и исповедально-лирической, «тинейджерской»³, прозой «парней в джинсах»⁴ или просто молодой прозой о молодежи⁵.

В венгерской литературе этот вид прозы представлен не так широко. В отдельных литературно-критических статьях ее героев называют «бездействующими» или «неприкаянными» героями — «бунтарями», «разочарованными», «ангажированными», «не уверенными в себе» или «людьми лирического склада» и т. д. Из всей этой разнородной терминологии в критике, и особенно в молодой критике, утвердилось определение «неприаянного» или «бездействующего» героя⁶ (*csellengő lőzengo*), а согласно эссе Вилмуша Чаплара, этот герой лишь «подпирает стены и машет на все рукой»⁷.

Но почему «бездействующий»? Потому ли, что молодой человек испокон веков отличается «неуравновешенностью»? Собирается сделать одно, а на практике выходит

совсем другое. Витает в облаках, строит грандиозные планы, по молодости лет легко горячится, а потом оказывается, что ему не хватает сил, что он не может осуществить желаемое, а быстро вспыхнувшее пламя тотчас угасает. И уверенность превращается в неуверенность не только по отношению к собственным способностям, но и по отношению к среде, которая его окружает, по отношению к обществу, все еще исполненному множества экономических и общественных противоречий и драматических ситуаций. Бессиление молодого человека становится все очевиднее — он шатается без цели, заполняя свое время размышлениями о жизни, пытаясь найти работу, жилище, любимую, т. е. приспособиться к обществу, к тем определенным отношениям и определенному историческому моменту, которые, в сущности, вывели его на жизненную арену. Речь здесь идет о периоде второй половины и особенно конца 60-х годов, когда вместе с укреплением социализма после разгрома контрреволюции 1956 г. в Венгрии и введением нового экономического механизма возникают и компромиссные решения. Противопоставление некоторых общественных интересов и сил, по мнению венгерской литературной критики, ведет к противоречию между поколениями, к их более очевидному разграничению. Молодые люди, а вместе с ними и молодые писатели/чувствуют, что они остались вне переживаний предыдущих поколений, а новое время не так уже богато событиями и героическими делами. С другой стороны, их погружение в жизнь идет иными путями, еще не проторенными. Сами же молодые люди не хотят «ломать себя» и влезать в «скроенные» для них старшим поколением образцы. Таким образом, противоречия общества проявляются и в отношениях между поколениями. Это обстоятельство определяет и более сильно выраженные анархистские, часто граничащие с отсутствием настоящих идеалов проявления молодого героя в венгерской литературе. Происходит некоторая деформация моральных устоев и типа поведения, процесс, который в известной мере отражается в художественном мире целого поколения молодых писателей.

Едва ли можно говорить о том, что этот процесс характерен для венгерской и болгарской литературы в целом, даже в какой-то небольшой период. Но подобные тенденции были присущи обеим социалистическим культурам, и мы обязаны сегодня, больше в историческом плане, на них остановиться. Поскольку целый ряд ярких произведений молодой болгарской и венгерской прозы создан в

какой-то мере под бесспорным влиянием Сэлинджера и той прозы, представителем которой он стал, мы можем в самом общем плане отметить хотя бы одну из этих тенденций, наиболее сильно проявившуюся в первых произведениях таких писателей, как Димитр Паунов, Колё Николов, Станислав Стратиев, Янко Страноев, Росен Босев, Владимир Зарев, Георгий Величков, Димитр Коруджиев, Рашко Сугарев и Дёрдь Ашперьян, Вилмош Чаплар, Миклош Мункачи, Дюла Мароши, Иштван Чёрс, Петер Надаш, Петер Лендел и другие. Сопоставление болгарской и венгерской прозы, с одной стороны, покажет нам некоторые сходства и различия в толковании молодежной темы в этих литературах, а с другой — поможет определить истинное место этого типа прозы в литературном процессе каждой страны.

Первые шаги прозы данного типа связаны с процессом миграции, технанизации и урбанизации общества. Такие характерные черты эпохи, как размах техники, кибернетики, бурная динамика жизни, сексуальный взрыв, определяют облик городской прозы, типичными представителями которой в большинстве случаев являются так называемые инфантильные писатели. Но тема большого города и его молодых героев звучит у них недостаточно «внушительно», не тяготеет к узловым проблемам общества. И соответственно, в жанровом отношении они отдают предпочтение малым формам — короткой повести и рассказу. Конфликтность, событийность уходят на задний план и вместо крутых сюжетных поворотов и острых интриг на первый план выступает повседневность.

Но в незначительном, в мелочах — этих «простых чудесах» жизни, как их называет в своей одноименной книге Георгий Величков, — таится стремление показать большое, необыкновенное, главное в жизни и в человеке. Ничего, что это часто только намек, что иногда у читателя остается ощущение беспроблемности, а то и неосуществимости — сказка ушедшего мира, мира детства; диалектика художественного осознания незначительных на первый взгляд явлений ведет к напряженности повествования и в конечном счете делает интересным, даже занимательным сюжет.

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что мотив человечности — но не абстрактной, а с позиций мировоззренческих, социальной общности — основной для этого вида прозы и в болгарской, и в венгерской литературах. Он определяет и поведение героев, которые протестуют явно

или под маской внешнего безразличия и кажущейся грубоści против всего, что порочит, губит или отрицает человечность в этом мире.

Проблема гуманизма и социально-этичного поведения героя, внутренних переживаний и скрытых глубин человеческой души, т. е. моральный аспект, обуславливает специфику творчества прозаиков старшего и среднего поколения, таких, как Павел Вежинов, Камен Калчев, Дико Фучеджиев, Эмил Манов, Колё Георгиев, Дончо Цончев — в болгарской и Иштван Сабо, Михай Ладани, Дёрдь Молдова, Иштван Манди, Иштван Чурка и другие — в венгерской литературе. Для этих писателей существенным является социальная сторона вопроса, нравственная и общественная проблематика, более трезвое отношение к различным жизненным недостаткам. Но, думается, дистанция между автором и героем у них больше, и нравственные проблемы преломляются сквозь мироощущение людей, уже сделавших свой жизненный выбор, переступивших в большинстве случаев порог юношеских мечтаний и увлечений: Отсюда и более серьезные достижения в охвате проблем и осознании действительности с общественных позиций. Отсюда и более яркое проявление нового мироощущения, стремление раскрыть молодежную тему во всех аспектах и вариантах. И как бы ни была современна по своему звучанию эта тема в литературе, нелишне напомнить, что она синтезирует достижения предшествующего поколения писателей, а также опыт старших поколений. В то же время творческая традиция переплется со специфическим видением молодых писателей, о которых шла речь выше. Молодые люди — новые герои литературы — восстают, хотя часто и под маской кажущейся незаинтересованности, против соглашательства, против морального застоя и зла, в чем сказалась известная «сэлинджеризация» болгарской и венгерской литератур в конце 60-х — начале 70-х годов. Но где-то в эти годы произошло и расхождение с этой тенденцией, обусловленное иными социально-идеологическими процессами.

Как уже говорилось, герой сегодняшней литературы мечтает о человечности, порядочности, родстве душ, братской общности, одним словом, о таком обществе, которое бы не позволило ему «превратиться во взрослого» и надеть маску условностей. Как пример в данном случае можно привести пятерых героев произведения Росена Босева «Портреты небесных тел», которые возвращаются к своей юношеской мечте — построить дирижабль. Они задают

себе вопрос: «Как нам пришло в голову строить дирижабль? Для кого мы его строим? Нет ли чего-то по-детски незрелого во всей этой затее? Доказываем неизвестно кому, что на этой земле все уже сделано, ничего нам не интересно, скучно — так давайте займемся небом. Не получается ли, что мы хотим подняться над всеми, кто ходит на двух ногах, гнет спину на полях, работает на заводах. Для чего нам дирижабль?». Ответ, хотя он и не звучит в произведении так категорично, более чем ясен — для того, чтобы напомнить о нем людям, а этого уже вполне достаточно, чтобы оправдать их усилия.

Все это поразительно. Заново открывается известный человечеству дирижабль, и детство — с его великими замыслами, «непостижимыми» мечтами, чистыми порывами, первыми трепетами любви, красотой дружбы и романтикой. И может быть, речь идет совсем не об открытии, а об осознании ответственности молодого человека перед временем, осознании через возвращение назад, через воспоминание детства. Может быть, это немного и наивно, так как сегодняшний мир в глазах молодого героя должен уподобиться детскому, более безоблачному, светлому, ясному, но именно в этом движении назад, в возвращении к детству кроется и осмысление реальных ценностей жизни.

Так, характерной чертой молодежной прозы становится настойчивое возвращение к миру обыкновенных радостей и необыкновенных замыслов. В рассказе Янко Станоева «Кто бросает камни в окно?» герой говорит: «Конечно, жизнь не выбирает и бьет иногда слабого, но существует нечто, перед чем все беззащитны,— детские воспоминания». Не случайно такие произведения, как «Дикая утка среди деревьев» Станислава Стратиева, «Билет» Янко Станоева, «Вместо сбора винограда» Георгия Величкова и «Конец семейного романа» Петера Надаша и ряд других (в венгерской литературе более, чем в болгарской), написаны преимущественно в субъективно-лирическом плане, на основе воскрешения прошлого путем мозаичного соединения отдельных случаев, воспоминаний...

Но и писатели старшего поколения, такие, как Камен Калчев и Иштван Сабо, возвращаются к «истокам жизни» — тому своеобразному детскому миру, в котором идиллическая патриархальность ушедших в прошлое нравов и быта все еще не утратила свежего запаха земли. Тоска по естественной жизни, по теплоте семейного очага и родительской любви сквозит между строк. Атмосфера произведений пронизана печалью, замаскированной под

жизнерадостность. Основным тоном этой прозы становится лирический, а иногда и используется сказка или притча.

Эмоциональная атмосфера имеет особое значение в произведениях с почти бессобытийным, как будто «замершим» повествованием. Именно в этой атмосфере становятся более наглядными и весомыми такие выражения человеческих чувств и мыслей, как мимолетный жест, прикосновения человеческих рук, недомолвки... Различные ситуации и фигуры в большинстве случаев служат лишь декорацией, не всегда необходимой, основное же — это индивидуальное мироощущение и именно в данной атмосфере. Рассказы «Мандарин, известный хулиган» Дёрдя Молдовы и «Вместо того, чтобы плакать, смеется» Янко Станоева воздействуют на читателя почти как поэтические произведения. Поэтический тон пронизывает их структуру и неповторимым образом освещает наблюданную действительность. Все это имеет характер сокровенного, выстраданного переживания.

Тоска переплетается с иронией, с полуприкрытой насмешкой, а критическое отношение к недостаткам современности, к жизненным неурядицам чаще всего передается средствами пародии и гротеска. В своей новелле один из больших мастеров гротеска Иштван Эркень говорит: «Человек не то, что он есть, а то, чем должен быть. Никто не может „играть“ самого себя, но в жизни всегда приходится играть какую-нибудь роль, действовать в любой ситуации и реагировать на всякое событие». Молодые герои в болгарской и венгерской литературах играют взрослых.

Но вот уходит время игр — наступает реальность. Дети в произведениях стали юношами, юноши — мужчинами, а вместе с ними «созрели», возмужали и их создатели — недавние писатели-дебютанты. Теперь уже интимное растворяется в социальном, а действительность предстает глазам молодого героя не в розовом свете детства, а во всей обнаженности, со всеми условностями «взрослого мира». Все чаще молодые писатели пытаются разрушить инерцию привычки, освободиться от зависимости и вывести мир детства из замкнутости. Инфантилизм одновременно и привлекает, и отпугивает. Привлекает своей естественной свободой, красотой сказки и сказочностью детства. А отпугивает всем тем, что не входит в круг детских переживаний, игр и беззаботности юности. Появляется страх перед самостоятельной жизнью, где уже нет родительской опеки, но где приходит конец детской защищенности и относительной автономности. Однако это не тот страх, который

мы видим, например, у Франца Кафки. И даже не тот естественный, инстинктивный, почти суеверный страх перед «жизнью и мраком», который испытывает еще в начале века маленький ребенок Костолани («Жалобы бедного ребенка»). Просто в мире столько предрассудков и штампов, равнодушия, практицизма и дежурных улыбок, что осторожность стала серьезным фактором в иерархии моральных и этических ценностей. «Мир пугает меня,— заявляет один из героев Димитра Коруджиева.— А совсем недавно он казался таким чудесным: вокруг тебя были друзья и родные, университетские товарищи, с которыми тебе хотя бы изредка было приятно видеться. И совсем не нужно было по восемь часов в день находиться в одной комнате с людьми, преуспевающими с помощью больших связей, внешнего обаяния и аккуратного исполнения мелких поручений в угоду шефу...» Словом, «чем глубже погружаешься в жизнь, тем более грозным становится ее лик» («Коридоры в дожде», 1974).

Этот страх перед жизнью и миром взрослых, бременем житейских условностей и той ответственностью, которая грузом ложится на плечи зрелого человека, предполагает переход к проблематике с более философским звучанием, где извечный вопрос о жизни и смерти, о смысле человеческого существования рассматривается уже с других позиций, измеряется другими категориями. Глубокое проникновение в «большой мир», «вступление в жизнь»— особенно в болгарской литературе, где молодые прозаики сумели достичь большей глубины в своих социальных наблюдениях и нравственных оценках,— связано для молодых героев с отстаиванием высоких этических норм, морального кредо человека активной жизненной позиции.

И едва ли случайно, что носителем прекрасного и положительного в болгарской и венгерской литературах 60-х — начала 70-х годов часто становится подросток, молодой человек. Чистый и неиспорченный герой по-детски удивленно реагирует на несовершенство мира. «Детское зеркало» — так называет свою книгу венгерский писатель Шандор Шомоди-Тот, потому что мир взрослых мы видим отраженным в глазах ребенка. Здесь нет первых иллюзий, романтических порывов, несбыточных мечтаний — просто мир пропускается через призму чистой детской души. Поэтому и нравственное осуждение, которое высказывает молодой герой, звучит сильнее. И ничего, что на нем узкие потертые джинсы (Иштван Чёрс. «До гроба держи рот на замке»). Ничего, что временами он дерзок (Иван

Манди. «Денди Фёче») или важничает (Дёрдь Ашперьян. «Запасной вход и выход»). Ничего даже, что он иногда дерется и ищет себе девушку на одну ночь. При необходимости этот «бездельник» способен отдать жизнь за народную власть. Так, например, Мандарин, знаменитый хулиган из одноименного рассказа венгерского писателя Дёрдя Молдовы, помогает милиции, бросившись с ножом против своих «дружков».

Пример Мандарина — свидетельство того, что общественные формы социалистического общества определяют иное, отличное от произведений западных писателей, содержание сэлинджеровского типа героя. С другой стороны, этот тип героя претерпевает различные изменения и в разных литературах социалистических стран.

О чём в сущности идет речь?

Прежде всего в болгарской прозе молодежной тематики мы не увидим героя-битника, героя-хулигана. Соответственно и характерный для этого типа прозы воровской, блатной язык или жаргон также встречается реже. Действительно, в отдельных рассказах иногда звучат грубые нотки, те же, какими молодой герой Сэлинджера Холден Колфилд прикрывает свои добрые намерения и гневное несогласие с душевной пустотой и омещанием человека. Так, например, в некоторых рассказах Димитра Паунова, Христо Калчева, Росена Босева язык героев — мальчишески небрежен, иногда даже подчеркнуто груб, но как стиль, как сленг — речевая характеристика определенного круга общества, как жаргон в болгарской прозе данного типа почти полностью отсутствует.

В венгерской литературе — имеются в виду Иван Манди, Дюла Хернади, Иштван Чурка, Миклош Месёй, Дёрдь Молдова — бездельник, городской парень, оказавшийся где-то на «периферии» общества, представляет более частое явление. Внимание упомянутых писателей направлено преимущественно на существование героя «вне общества», на групповую или индивидуальную позицию вне общественных интересов, вне больших дел современности. «Периферийные» герои являются предметом интереса и следующего поколения прозаиков: Иштвана Часара, Иштвана Чёрса, Дюлы Лугоши, Дюлы Мароши, Миклоша Мункачи, Вилмоша Чаплара и других. Молодые герои венгерской литературы чаще всего не способны понять смысла бытия, а это ведет к необдуманным поступкам, к определенному типу житейского поведения. Юноша из новеллы «Circumdederunt» Иштвана Часара, например,

«невинно» наблюдает, как корчмарь унижает старого церковного певца, принуждая его петь молитву за упокой души умерших, прежде чем дать ему очередную кружку пива. Более того, он сам пристает к старику, смеется над ним, и все это с той же жизнерадостностью и непосредственностью, с какими он шутит со своими сверстницами — молодыми девушками. Или возьмем уже упоминавшегося героя Молдовы: само его прозвище — «хулиган», да еще «знаменитый». А герой другого писателя, Ивана Манди, зовется «Денди Фёче». Соответственно и мать героя рассказа Манди переделана в «муттер». Язык «парня в джинсах» отличается от общепринятых языковых норм, но ни в коем случае не совпадает с диалектом, а скорее приближается к повседневному разговорному языку, который соответственно «обработан» и в устах молодых людей звучит уже иначе.

Анализируя язык этих героев (показателен в этом отношении язык Дюлы Челака, героя первого романа Дёрдя Ашперьяна «Запасной вход и выход»), мы приходим к выводу, что он чересчур насыщен элементами молодежного сленга, так что в тексте они часто перерастают в языковые «дикости». Но языковой эффект имеет и свои положительные стороны, поскольку индивидуализирует художественный образ. С одной стороны, сленг помогает молодому герою словесно отделить себя от других представителей общества, с другой — именно с помощью своего языка, через слово молодой человек реагирует на явления внешнего мира и выявляет оттенки собственной психики и поведения. Оказывается, что именно сленг значительно приближает его к сэлинджеровскому роману и делает упомянутого героя сэлинджеровским собратом.

Тесно связаны со сленгом как формой сознательного разграничения с «миром» или выработки определенной позиции по отношению к нему длинные волосы и потертые джинсы, какие носят молодые герои романа «До гроба держи рот на замке» Иштвана Чёрса. Сходство внешнего вида, одинаковая речь, как и принятые нормы поведения, часто вызывающие, благоприятствуют формированию отдельных групп. «Я» (как позиция) заменяется уже «мы» — «мы», выступающие против консервативного вкуса старших, «мы», не признающие ограничений норм поведения, «мы», отбрасывающие национальные традиции и моральные ценности, чтобы быть «свободными». Однако, как заметила венгерская критика, «дружки» где-то ошиблись. Приняли распущенность за свободу, а нигилизм — за про-

явление индивидуальности. Так появляется опасность оказаться в стороне от верного пути. Писателям все это хорошо известно, и хотя Иштван Чёрс выступил против бессмыслинности бунта длинноволосых, объявив своих героев «свидетельством неправильного образа жизни», жертвой «ложного пути», в одной из следующих своих книг он назовет их «грехи» «отпущенными» («Отпущеные грехи», 1973).

Подобную позицию занимает и писатель Миклош Мункачи, хотя его герои говорят так: «Мы жили в каком-то мертвецком беспамятстве. Грузили уголь или сидели в кабинетах, растрачивая мало-помалу лучшие силы души, потешались над собой и миром — в отместку, потому что вбили себе в голову, что нас все равно никто не ждет... Мы не верили ни в свое дело, ни в собственную жизнь, одним словом, были достойными кандидатами в мертвцы...» («Трупы Святого Джона», 1971).

Но осуждение снобизма и бесплодного самоутверждения еще не означает, что найден собственный путь, герой пока лишь мучительно ищет себя, плутает в поисках своей жизненной позиции.

Не менее явно, чем компания «дружков», проявляет себя и отдельный, обособленный герой. Неуверенность, отсутствие опоры становятся причиной того, что этот герой изолируется от своей нормальной среды, замыкается в одиночестве.

Молодой человек старается найти верный путь и освободиться от одиночества разными способами, например, пытаясь разгадать легенду о женщине. Герой Ашперьяна Дюла Челак, внебрачный ребенок, выросший в интернатах и не имеющий, в сущности, ни одного близкого человека на свете, проводит дни в мечтах о женщинах, которые бы посвятили его в тайны любви. Но это лишь на поверхности. Длинный, как жердь, неуживчивый и не терпящий опекунства молодой человек не только хочет понять, что такое любовь, которая для него является и просто естественным стремлением любить, но и, скитаясь, нахальничая и терпя лишения, найти свое место среди людей, среди «большой» толпы. Таков и герой рассказа Янко Станоева «Неандерталец мой», который заполняет свое время «любовными приключениями», но, влюбившись по-настоящему, он «успокаивается» и вступает на «правильный путь».

Нельзя сказать, что любовь, секс и эротика — черты, особенно характерные для рассматриваемого здесь типа

прозы. Как обычные человеческие чувства они свойственны не только молодежи, но и зрелому человеку и в этом смысле являются извечной проблемой литературы всех времен и народов. Но современная проза все больше освобождается от оков «приличия», и это особенно характерно для венгерской прозы, где любовь, секс, чувственность перестают быть сокровенным, интимным переживанием. И все же это далеко не хулиганский сексуальный бунт сэлинджеровских «стрэйблейтеров».

По-разному подходят писатели к таким проблемам, как крах иллюзий, утрата надежд молодым героем, когда он делает первые шаги в самостоятельной жизни: например, проходит службу в армии («Старые казармы» Янко Станоева, военные рассказы Миклоша Мункачи), поступает в университет («Дикая утка среди деревьев» Станислава Стратиева), начинает работать (рассказы Рашко Сугарева) и т. д. Восторженность героев в первых произведениях молодых писателей, да и у других, не только молодых, сменяется более трезвым отношением к жизни — они уже не чувствуют радости познания мира, радости «первых шагов» на жизненном пути, и далеко не все у них течет как «по маслу»; соответственно и до недавнего времени светлый, оптимистический облик этого типа прозы приобретает более темные краски, а герои нередко испытывают такие чувства, как сомнение, страдание, ожидание, недоверие, боль...

Что остается делать человеку, которого не приняли в университет? — спрашивает писатель Иван Манди. — «Бездельничать, бесцельно слоняться по улицам и между прочим, но, конечно же, лишь между прочим показывать миру, кто такой Денди Фёче!.. Прическа, одежда — все в порядке, вперед! Перед тобой улица и ночь!» И хотя это только демонстрация, все же как сильно он отличается, например, от героя уже упоминавшегося произведения Станислава Стратиева Сашко! Непоступление в университет для болгарского героя совсем не повод для гражданского «протesta», для ухода в «большую жизнь», он даже как-то безразличен и внешне пассивен, лишь ждет и надеется, созерцаet и размышляет, пытаясь разобраться в себе, что соответствует лирически-созерцательной настроенности молодого героя в болгарской литературе. В его мыслях и карьера, и университет, и Ася — его любимая... Но лишь в мыслях. На практике герой бездействует, и в этом противоречии действие — бездействие заложена глав-

ная смысловая нагрузка произведения: необходимость отстаивания человеческих ценностей в жизни.

Молодые герои «бунтуют» — правда, больше внешне, больше на словах, чем на деле. Но едва ли речь идет здесь лишь о «взрастном» гневе, когда юноша переломного возраста особенно резко, почти болезненно реагирует на любую ложь и «неправду» жизни. Скорее это вечное неспокойствие поколения, неравнодушного к миру. И если в венгерской прозе — от сознательно губящих себя героев Имре Шаркади через оказавшихся по различным причинам «вне общества» «хулиганов» Эндре Фейеша и Иштвана Чурки до героев с предосудительным поведением уже упоминавшихся молодых писателей — «бунт» подростка, юноши чаще находит выход в неэтичных вплоть до хулиганских поступках и связан с разрушением человеческих ценностей, то в болгарской литературе рассматриваемого направления этот «бунт» внутренне переживается и свидетельствует о моральной устойчивости и жизненной стабильности.

Но этот бунт — «бунт до утра», как удачно назвал его в одноименном сборнике рассказов (1965) Андраш Шимонфи, — имеет и другую сторону у Дёрдя Ашперьяна, где он связан с одиночеством и скепсисом его героя («Запасной вход и выход»). У других — Петера Лендела, Дюлы Мароши, Гезы Беремени, Миклоша Вамоша — он является выражением распавшейся, разорванной общности. В одном случае недовольство самим собой, временная неуверенность в поисках дальнейшего жизненного пути и самоутверждения превращаются в «сердитость», бунт, направленный вовне, к миру, в другом — вечно спешащие куда-то и едва переводящие дух от этого галопа семья или микрообщество порождают отчуждение и в конечном счете отталкивают от себя, заставляют молодого человека протестовать и по-детски «показывать язык», чтобы как-то защититься. Так давно известная в мировой литературе проблема «отцов и детей» возникает с новой силой. Однако создается впечатление, что в болгарской литературе (Стратиев. «Дикая утка среди деревьев», 1972) конфронтация между поколениями как бы приглушена и проблема «отцов и детей» связывается больше с преемственностью между ними, в то время как в венгерской литературе (Дюла Мароши. «Приспособленец») этот конфликт является выражением иного отношения не только к вопросам личного бытия, но и к насыщенной драматическими ситуациями действительности.

Отсюда и целенаправленный интерес представителей венгерской молодежной прозы к так называемому «семейному роману», который дает им возможность переосмысления прошлого и нравственных ценностей современного общества. В результате прошлое возникает перед нами во всем своем драматизме, но и с учетом ответственности человека перед временем.

Таким образом, дело доходит до общественных коллизий. Однако бунт молодого героя — моралистического толка. Он может способствовать восстановлению системы ценностей или хотя бы введению какого-то порядка в нарушенный строй духовных ценностей молодого человека. Но едва ли посредством него можно достичь всеобщности и создать модель, способную вобрать в себя наиболее значимые общественные проблемы эпохи. Неразвитость авторского отношения к миру является серьезным препятствием для установления писателем более тесных связей с жизнью, а вследствие этого и для более целостного отображения процессов действительности.

Сталкиваясь со сложными и подчас трудно разрешимыми жизненными явлениями, герои таких произведений начинают осознавать себя людьми без корней, людьми на перепутье. Однако подход молодого героя в болгарской литературе к истинной жизни, его разочарование и несогласие с некоторыми социальными нормами не ведут к бегству от действительности, к поискам другой среды, как мы видим это, например, в югославской «прозе в джинсах». Тема спасения на «острове» не частое явление и в современной венгерской литературе. И все же молодые люди в болгарской и венгерской литературах продолжают искать «спасение» — в путешествии, в движении, в деятельности. Герои Димитра Стратиева и «приспособленец» Дюлы Мароши путешествуют по стране, подобно им и молодые рабочие Рашко Сугарева ездят по строительным объектам. Иного характера путешествие героев Иштвана Чёрса — по рекам и морям, а молодые герои Росена Босева даже летают на дирижабле... Эти путешествия — не только стремление молодежи к новому, неизведанному, это и неприятие приспособленчества, потребительства, практицизма и конформизма, это выход из конкретной ситуации, внутренней неудовлетворенности и поиск гармонии, «островов» человеческого счастья и душевного покоя, неприятие ограниченной действительности, уход в безграничные просторы фантазии.

Но дирижабль Росена Босева взрывается и летит вниз,

к реальности, а вместе с этим трезвеют или превращаются во взрослых молодые герои.

Мы говорим: «неприятие», «спасение», но не конфликт с обществом. Молодому человеку социалистических стран нечего собственно делить с обществом, и его бунт — если вообще можно говорить о бунте в полном смысле,— нельзя ставить на одну доску с социальным бунтом юного Холдена Колфилда. Две пьесы Джона Осборна, родоначальника «новой литературной волны» 50-х годов на Западе, называются «Оглянись во гневе» (1957) и «Сердитые молодые люди» (1958). Гнев, «сердитость» целого поколения, разочарование в традиционных идеалах «доброй старой Англии», в ее обещаниях благоденствия и человеческого прогресса определили облик, как его назвал Осборн, «сердитого десятилетия». Что же касается Джона Осборна и поколения, чьим представителем он является, то болгарской марксистской критикой справедливо подчеркивается не только положительное, прогрессивное в их бунте — раскрытие глубинных противоречий капиталистического общества, но и его основной недостаток — отсутствие социальной перспективы, отсутствие революционных тенденций⁸. Герои Кингсли Эмиса, Джона Уэйна, Джона Брейна, Стэнли Барстоу и Алана Силлитоу недовольны тем местом, которое занимают в мире, они бунтуют против идеалов, этики, вкусов и морали, но, и это очень важно, глубоко в душе мечтают стать членами того самого общества, против которого ропщут, «вкусить» его материальных благ. Они презирают ложные ценности и показную мишуру «лоумидл» класса — низов среднего класса,— не только потому, что по рождению оказались вне его, вне признанного хорошего общества. Они ругают обывательские идеалы, «веками закостенелое мышление и эмоциональный мир английского мелкого собственника, „добродорядочного гражданина“, но в их крови кое-что от него сохранилось: недоверие к подлинно революционному протесту, страх перед революцией, индивидуализм до мозга костей»⁹. В конце концов их бунт оказывается ложным, поскольку не имеет каких-либо внутренних принципиальных побуждений, «бунт на деле» превращается в компромисс. Ведь невозможно бунтовать вечно, и когда представители «сердитого поколения» вступили в более зрелый мужской возраст, «сердитость», вследствие известной пресыщенности, отступила на второй план.

Подобное явление, «бунт» молодых героев в литературах социалистических стран имеет совсем другое содержа-

ние — оно обусловлено коренными различиями в закономерностях социального процесса. Соответственно представители и этих литератур повествуют о конфликтных переживаниях, но в них нет острых столкновений с обществом и порядком. Изображенное поколение не переживало трудности послевоенных лет, ужасы второй мировой войны, страдания узников концентрационных лагерей. Это поколение не было и свидетелем социальных контрастов. Но представителям молодежной темы в литературе свойствен свой социальный критицизм, и этот критицизм у них — при все более глубоком проникновении в действительность и все более умелом раскрытии современной темы — усиливается. Болгарская критика (Боян Ничев, Элка Константинова, Огнян Сапарев) говорит о «Дикой утке среди деревьев» как об эпилоге этого вида прозы в болгарской литературе начала 70-х годов, о выходе ее из замкнутого круга, преодолении ее герметизма. Инфантилизм, неразвитость героя, характерные для ранних литературных произведений этих авторов, сменяются мироотношением, свойственным уже зрелому, духовно сформировавшемуся человеку, такому, каким стал герой Станислава Стратиева из «Дикой утки среди деревьев» и повести «Недолгое солнце». Его отказ от мещанского благополучия и торга-шества, от притворства, от использования нечестных путей и тот факт, что он настойчиво стремится к осуществлению своего человеческого предназначения, является, в сущности, доказательством его настоящей жизненной позиции и зрелости.

Конечно, эволюция этой насколько специфической, настолько и рожденной самой жизнью литературы идет различными путями. Димитр Паунов («Маленькие иллюзии», 1980) и Янко Станаев («Домашние истории», 1980), например, не отказываются от своего героя, но обогащают его образ, отделяя себя от его «инфантального» сознания или избегая идентификации со своим героем — молодым человеком. Но большая часть писателей выбирает другие пути. Так, например, обращение к революции в Португалии в повести «Последний снимок года» Росена Босева, к эпохе второй мировой войны и антифашистского сопротивления в новелле «Вместо сбора винограда» Георгия Величкова, к различным проявлениям болгарского национального духа в романе «Бытие» Владимира Зарева, поиск более философской психологической проблематики для раскрытия образа современного человека в «Подозрении» Димитра Коруджиева расширяют «жизненные» границы

повествования, помогают осмыслению истинной жизненной позиции и социальной активности молодого человека.

В венгерской литературе рассматриваемого направления «созревание» молодой прозы связано с исследованием национально-исторических предпосылок «бездейственности» и «разочарованности» молодого героя, с «вторжением» в историю — пережитую, выстраданную, переосмыщенную. Не случайно, что наибольшего успеха молодые прозаики достигли именно в жанре исторического (или стилизованного под исторический) романа — «Венгры» Йожефа Баллажа, «Мельники» Петера Добай и другие. Прошедшие годы или историческая перспектива создают известную дистанцию, удаленность, которые помогают переосмыслению истории. С другой стороны, погружение в глубины истории способствует масштабности мышления, созданию художественной модели социально-исторического бытия, подлинно национальному самоанализу и самопознанию.

И вот, едва «блеснув», молодежная тема в болгарской и венгерской литературах уже исчезает, видоизменяется. В середине 70-х годов она приобретает другую направленность, другой аспект, молодой герой утрачивает наивность и из «бездействующего» все больше превращается в «человека дела» и «судьбу» времени; поиск индивидуального, обращение к себе отходят на задний план, происходит поворот к истории, к национальным корням; идейное «послание» писателя, прежде не столь значительное, поднимается до уровня общечеловеческой значимости, а лиризация прозы уступает место целенаправленному интересу к более масштабным формам обобщения, к большой эпике.

¹ В своей книге «Проза в джинсах» (*Flaker A. Proza u trapericama. Prilog izgradnji modela prozne formacije na gradje suvremenih književnosti srednjo — i istočnoevropske regije. Zagreb, 1976*) хорватский литературовед А. Флакер, используя термин «Jeanse-Prose», или «проза в джинсах», и основываясь на материале литератур Центральной и Восточной Европы, подробно останавливается на проблемах этого типа прозы.

² Игов С. Четири дебюта.— Пулс, 1972, бр. 22, 24; Константинова Е. Самобитно и общечовешко. София, 1980; Неделчев М. Критически страници. София, 1978; Цанков Г. Идеи на младата проза.— Съвременик, 1980, № 2; Танев Д. Срещи с младата проза. София, 1976; Иорданова А. Художественото единство на «кинфанилната» проза.— Тракия, 1977, № 3; Стефанов Х. Погледи към съвременната проза и поезия. София, 1979.

³ Сапарев О. Литературни проблеми. София, 1979.

⁴ Чолаков З. Дебютната вълна. Проблеми на младата българска поэзия и проза. София, 1974.

⁵ Ничев Б. Младият човек в романа и романът на младия човек в ли-

тературата ни.— В кн.: Съвременният български роман. София, 1978.

⁶ Fiatal magyar prózaírók, 1965—1978. Akadémiai, Budapest, 1980; *Mező Emőke*. Fiatal prózaírók.— Kortárs, 1980, 5, 837 р.; *Agárdi Péter*. Csaplár Vilmos és Munkácsi Miklós novelláskötetei.— Kortárs, 1971, 11, 1831 р.

⁷ Csaplár Vilmos. A hősök falnak támaszkobnak és legyintenek.— In: Fiatal magyar prózaírók, 1980, Akadémiai, 303 р.

⁸ Натев А. Съвременна западна драматургия. Насоки и тенденции. С., 1965; Стоянов Ц. Сърдитите млади хора и новият английски роман.— В кн.: Поглед върху съвременната чужда литература. София, 1968.

⁹ Стоянов Ц. Сърдитите млади хора..., с. 339.

М. Фридман

В ПОИСКАХ НОВОГО РОМАННОГО СИНТЕЗА (о творческом пути Александру Ивасюка)



Исследователи литератур европейских социалистических стран единодушно подчеркивают, что в 60-е годы обозначился процесс утверждения новых романных структур как следствие изменения уровня синтезирующего романа мышления. Выявились новые грани понимания роли индивида как активного участника исторического процесса, его взаимоотношений с коллективом, на передний план художественного видения выдвинулась история духовных исканий героя, стремление «расщепить» жизнь с помощью индивидуального сознания. Активизировалась роль автора, его личных оценок, философских раздумий, практического мировосприятия.

Эффективным средством передачи этих изменений оказались малые романы формы. Ослабленность сюжета, ассоциативная композиция, авторские отступления, интроспекция, рефлектирующий герой — таковы некоторые отличительные особенности многих романов 60-х годов. В ряде литератур происходит активизация жанра романа-эссе, этой своеобразной формы сближения объективного и субъективного начал в художественном творчестве. Семидесятые годы стали свидетельством дальнейшей эволюции малых романовых форм, поисков и успешных достижений в создании органического синтеза эссеистских, лирических и эпических элементов романной структуры.

Конечно, в каждой литературе эти поиски и достижения отличались своей спецификой. Выявляя общие законо-

мерности развития социалистических литератур, мы вместе с тем стремимся определить сущность тех особых, свойственных каждой отдельно взятой литературе форм, которые обретал конкретный поиск нового романного синтеза в 70-е годы.

В болгарской прозе 60-е годы отмечены значительными сдвигами, вызванными обращением писателей к духовному миру современника. Художественное преломление исторических судеб народа, его борьбы за новую жизнь все чаще дается сквозь призму личности, ее нравственных поисков. Усиление субъективного начала обусловило особое внимание прозаиков к важнейшему средству «прямой» характеристики героя, к самохарактеристике, внутреннему монологу. Большинство удачных романов этой поры — по единодушному признанию болгарских и советских специалистов — представляют собой страстные лирические монологи, романы-исповеди¹.

По словам Ч. Добрева, «во многих романах 60-х годов изобразительное начало подчинено раскрытию субстанциальных вопросов человеческого сознания, выраженному с напряженностью, присущей, пожалуй, лишь драматургии. Характерные черты этой прозы — острая конфликтность, жестокая борьба между взаимно исключающими друг друга точками зрения на формы социалистического строительства, полемический диалог, монолог, вырастающий до откровения, исповедальность и непосредственность изложения, уплотненность действия, лиризм, уменьшение роли всякого рода описаний за счет усиления внимания к основным проблемам, волнующим героя»².

Герои таких широко известных романов, как «Двое в новом городе» К. Калчева, «Дороги в никуда» Б. Райнова и др., задают себе тревожные вопросы, проводят свою совесть через мучительные испытания, размышляя над сущностью морали строителей нового общества. Вслушиваясь во внутренний голос героев, авторы пытаются расшифровать одновременно смысл гораздо более широких явлений действительности, проникнуть в сложный мир явлений и событий, окружающих человека, через его напряженное, трагическое сознание. Петроспективное переосмысление недавнего прошлого и воссоздание настоящего помогают воплотить образ современника в трудный для него период «внутреннего судопроизводства».

Во многом сходные процессы происходили и в румынской прозе 60-х годов. Особый интерес для понимания сущности этих значительных сдвигов в структуре румынского

романа — и одновременно тех различий, которые характеризуют путь развития болгарской и румынской прозы этих лет — представляет творчество Александру Ивасюка.

Трудно, пожалуй, назвать в румынской прозе конца 60-х и начала 70-х годов художника более чуткого к общественным и культурным сдвигам, более сопричастного к поискам тех лет. Вступив на литературный путь в середине 60-х годов, Ивасюк первой же своей книгой заявил о себе, как о зрелом художнике. Лишь десять лет длился этот путь (А. Ивасюк трагически погиб в землетрясении 4 марта 1977 г.), но писатель успел оставить глубокий след в художественном сознании эпохи, занять прочное место в истории румынской литературы. Да это и неудивительно: за десять лет Ивасюк опубликовал семь романов («Преддверие», 1967; «Интервал», 1968; «Ночное до-знание», 1969; «Птицы», 1970; «Половодье», 1973; «Про-светления», 1975; «Рак», 1976), сборник повестей «Охотни-чий рог», 1972; две книги литературных эссе («Pro domo. Радикальность и ценность», 1972; «Pro domo», 1974).

К этому следует добавить, что писатель на протяжении долгих лет регулярно выступал с публицистическими статьями на страницах самых распространенных периодических литературных изданий — «Контемпоранул», «Ромыния литерарэ», «Конворбирь литераре» и др. Эти же журналы, а также «Арджеш», «Томис» предоставляли свои страницы для обширных интервью, в которых писатель охотно излагал свои литературные позиции. Естественно, что творчество писателя было предметом постоянного пристального внимания критики. Ему посвящались многочисленные «круглые столы» (в 1971 г. о романе «Птицы» в «Ромыния литерарэ», в 1974 г. о романе «Половодье» в «Томис» и т. д.). Каждое новое произведение вызывало бурную полемику между сторонниками «традиционистских» и «новаторских» путей в литературе, а публикации последних лет свидетельствуют, что споры эти еще не затихли³. «Веер» разноречивых оценок чрезвычайно широк. Но даже при самой сдержанной оценке творчества А. Ивасюка ни один из его исследователей не подвергал сомнению значимость этого необычного художественного опыта для понимания наиболее характерных тенденций развития прозы 70-х годов в социалистической Румынии.

Понять особенности художественной эволюции А. Ивасюка, сущность его сложных и плодотворных поисков и результатов можно, обратившись прежде всего к его эссеистике и литературным высказываниям. Говоря о сво-

ем художественном методе, писатель в упомянутом выше интервью журналу «Конворбирь литераре» подчеркивал: «Я всегда стремился быть свободным перед самим собой, не навязывать себе никаких формул, никаких канонов»⁴. Однако эта свобода «от любых пут в выборе собственного творческого инструментария» отнюдь не обеспечила ему спокойной, безбурной жизни в искусстве. Напротив. Из многочисленных разбросанных в журналах, сборниках статей высказываний писателя вырисовывается картина целенаправленных постоянных усилий свести воедино, органически слить — в теории; а затем и в самой художественной практике — весьма различные, но, в сущности, взаимодополняющие друг друга тенденции, формы видения мира, изобразительные средства.

В этой сложной, постоянно обновлявшейся творческой концепции стремление отразить действительность, которая, по словам писателя, «значительно превосходит воображение своей непредвиденностью и красочностью», соседствовало с убежденностью, что постичь эту действительность лучше всего можно сквозь призму идей, принципов, диалектики мысли.

Пристальное внимание к историческому времени, к логике его поступательного движения переплеталось со стремлением осмыслить психологическое, внутреннее время человека с его перепадами, ассоциативностью эпизодов, ломкой конкретного хронологического течения. Отсюда — уверенность, что эпическое дыхание истории наиболее ощутимо сегодня при изображении в литературе «внутренней эпичности», создаваемой чередой чувств, идей, ощущений личности. В отдельные моменты это приводило к попыткам воплотить некоего вневременного героя, «производителя ощущений», постигающего жизнь лишь через свои собственные идеи.

Весь драматизм литературной эволюции А. Ивасюка и был обусловлен его горячим стремлением найти оптимальный синтез этих изначальных данных. Трудность и новизна этого поиска состояли в том, что Ивасюк, художник-мыслитель, для которого талант — функция ума, а писать значит познавать, для которого основополагающей была вера в возможность литературы проникнуть в глубинные механизмы человеческих отношений и выдвинуть на передний план произведения драму духа, был всей силой сопричастности к делам современности нацелен на ее раскрытие именно такими преимущественно интеллектуальными, мыслительными средствами.

И получалось, что герой, целиком ушедший в свой мыслительный мир, должен был вместе с тем отражать эпоху активных преобразований, социальных ломок. Послушная капризам ассоциаций череда психологических «сегментов» должна была прочно увязываться с историческим чередованием этапов становления социалистического общества. Синтез, к которому стремился Иvasюк, назывался, как он неоднократно подчеркивал, «политическим размышлением на уровне личности», «опытом очеловечивания больших социальных конфликтов».

Этим объясняется и неоднократно отмечавшийся критикой «неправоверный» («гетеродоксальный», по определению И. Витнера, автора последней книги об Иvasюке) характер литературной концепции писателя, в центре которой находится понятие «радикальности» как выражения вечного стремления художника к преодолению традиционных путей и нахождению новых путей в искусстве, как признания права его на обновительную «еретичность», которая бы соответствовала смелым экономическим экспериментам, творимым в обществе созидающего социализма.

Критик К. Унгуряну несомненно прав, когда видит в этой концепции попытку «почти тотального изменения устоявшегося понимания прозы», попытку создать «новый румынский роман», целиком противопоставленный традиционному «объективному» румынскому роману⁵, который, по язвительному замечанию самого Иvasюка, «представлял лишь литературу воспоминаний о детстве».

Вместе с тем румынская критика, к сожалению, еще мало сделала для того, чтобы показать, что поучительный путь А. Иvasюка был результатом взаимодействия его собственной литературной концепции с непростой, противоречивой эволюцией всей румынской культуры, в том числе и литературы тех лет, эволюцией, обусловленной сложным ходом общественно-политического развития Румынии.

По нашему глубокому убеждению, понять существование вклада этого талантливого художника слова, значимости его в процессах литературного развития 70-х годов можно только при таком подходе, выявляя причины того, почему на том или ином отрезке творческого пути выдвигался на передний план, обретал большую художественную действенность тот или иной аспект художественной концепции Иvasюка, как в ходе этих «перемещений» вырисовывается и эволюция самого художника, элементы того синтеза, к которому он упорно шел и к которому —

вследствие трагической гибели — ему так и не суждено было прийти.

Наметить некоторые возможные аспекты такого подхода — задача настоящей статьи.

Как известно, к середине 60-х годов в СРР было закончено построение основ социализма и начался переход к строительству развитого социалистического общества. Годы эти ознаменовались и оживленными дискуссиями по таким важным для судеб литературы проблемам, как сущность реализма, задачи критики, функции наследия и др. Сам ход развития литературы во второй половине 50-х и начале 60-х годов убедительно свидетельствовал о назревшей необходимости обогащения реалистической палитры новыми красками. Между тем в ходе дебатов 1965—1967 гг. все более настойчиво утверждалась мысль, что многообразия стилей, художественных средств выражения можно добиться не столько за счет обогащения самого реализма, сколько допуская существование — наряду с реалистическим — и модернистского направления. Причем такое сосуществование — под непосредственным воздействием adeptov «нового романа» — складывалось в те годы отнюдь не в пользу реализма.

Опыт социалистического искусства был на время отодвинут в тень. Более того, антиэстетическим, консервативным объявлялось во многих выступлениях тех лет обращение даже к ценностям народного творчества, к национальному гуманистическому наследию. В эти же годы выходит и ряд романов, представлявших попытки реализации призывов «обновителей» (И. Лунгу. «Король шляп», 1967; М. Джугарю. «Кондотьер», 1970; М. Кожокару. «Ложь», 1969; М. Чобану. «Свидетели», 1968 и др.). Полная изоляция личности в современном мире, бессмысленность человеческого существования, невозможность коммуникации — таковы некоторые ведущие идеи этих произведений. Соотношение «человек—общество», «личность—среда» в этих книгах заменялось соотношением «человек—собственное сознание», причем сознание выступало как самостоятельное образование, якобы неподвластное законам объективного мира, что с неизбежностью вело к размыванию психологии личности.

Неизбежны при этом были и этические сдвиги: вместо этики выбора утверждалась этика механизмов, управляющих поведением человека независимо от его разума и воли, этика произвольного самоутверждения. Содержание таких романов сводилось зачастую к самому процессу

писаний, произведение и язык отождествлялись. Психические процессы, непомерно разбухая в структуре персонажа, все более вытесняли его из пределов романной конструкции. Этому содействовали и иррациональные формы речи, увлечение потоком сознания, крайняя зашифрованность диалога, частые несовпадения средств выражения и подлинных намерений говорящих, преимущественный интерес к внутренней речи и т. д.

Но в эти же годы вышло немало романов, содействовавших сохранению позиций реализма, выявлению его новых возможностей, обозначению новых путей его развития. (З. Станку. «Табор» и «Как я тебя любил», 1968; Д. Р. Попеску. «Ф», 1969; В. Дуда. «Собор», 1969; Ф. Нягу. «И ангел возвзвал», 1968; Н. Бребан. «Больные животные», 1968; М. Преда. «Морометы», 2-й том, 1967; «Чужой», 1968 и др.). Отметим, что М. Преда выступил также с рядом статей, объединенных затем в книгу «Возвата быть не может», в которых подверг резкой критике сторонников «эвазионизма», бегства от социальной действительности. В названных и других книгах ясно прослеживается позиция художника — активного исследователя общественной жизни с позиций исторического материализма. Произведения этих писателей и их полемические высказывания пронизаны мыслью, что именно реалистическое искусство в силах раскрыть с наибольшей глубиной характер происходящих в стране преобразований, определить место человека в обновляющемся обществе, направление исторического движения, целостно, обобщенно воссоздать огромность совершаемых социальных сдвигов. Только синтетическое изображение действительности, обеспечиваемое реалистическим искусством, позволяет раскрыть все многообразие социальных связей человека, изобразить важнейшие стороны общественного бытия строителей новой Румынии — и через них своеобразие самого общества, его неповторимые черты. Тема социального выбора, постепенного вызревания в человеке общественных начал оказывалась доступной во всей ее масштабности прежде всего реалистическому методу.

В первые годы творчества Ивасюк одинаково отвергал и пустое экспериментаторство, оторванное от реальной жизни, и «висцеральный», по его определению, так сказать, «физиологический» реализм. Писатель выступал за «приоритет активного вопроса над заготовленными ответами» в литературе, за художественное воплощение «не постулатов, а животрепещущих вопросов, требующих об-

Суждения». Творчество означало для него «глубинное исследование, открытие новых ценностей, соответствующих эпохе, воплощение надындивидуального „я“ в его бурной динамике». Вместе с тем он полагал, что новой прозе нужен не полнокровный герой, а лишь «повествовательный повод», не внешняя канва событий его жизни, а эволюция его духовного мира, идейная драма, кризис сознания. «У героев нет уже упорядоченной жизни, они не раскрывают себя с помощью сложной, но четкой интриги, они заняты проблемами существования», — утверждал писатель в книге «Pro domo. Радикальность и ценность». — Поэтому современный роман носит проблемный характер. Современный миф можно было бы определить как отражение мучительно переживаемой проблемы... Прямой, почти научный интерес к социологии, психологии заменен, можно сказать, интересом философским, правда, философия эта существует лишь в форме напряженно решаемой проблемы... Сама история обусловила этот процесс»⁶.

Проблемы, которые предлагал решить А. Ивасюк, носили преимущественно этический характер. Острее, чем большинство писателей Румынии конца 60-х годов, А. Ивасюк ощущал необходимость ответа на вопрос, с каким нравственным потенциалом приступало современное ему общество к новому этапу социалистического строительства. В конкретном применении к своим задачам он считал необходимым раскрыть непременную зависимость процессов преобразования общества на этапе перехода к зрелому социализму от моральной ценности тех, кто эти процессы осуществляет, исследовать органичность того сопряжения внутренней и внешней сторон социального поведения личности, которое характерно для социалистической революции. Вместе со многими прозаиками этой поры Ивасюк ясно осознавал необходимость обращения к периоду строительства основ социализма в Румынии (1948—1964), с тем чтобы уравновесить недостаточность «человековедческой» глубины многих произведений тех лет всесторонним раскрытием духовного мира людей 50-х годов, прошедших через опыт становления нового уклада с его созидающим пафосом и высокой устремленностью, ошибками и трагическими коллизиями. Опыт личности, познавшей трудные испытания минувшего этапа, представлял величайший урок для будущего, он давал возможность открывать во внутренней структуре личности диалектическую связь времен, обретших в годы борьбы за социализм необычайную «сгущенность» и насыщенность.

Первые же произведения А. Иvasюка свидетельствовали о его намерении и способностях идти своим собственным, никем еще не проторенным путем при решении этих задач.

Романы «Преддверие», «Интервал» и «Ночное дознание» (1966—1969) по своей структуре схожи между собой. Это подробные интроспективные исследования, романы «внутреннего судопроизводства», комментарии к прожитой героям жизни. В каждой из этих книг герой обнаруживает в своем прошлом больший или меньший отрезок «потерянного времени». Обращение к нему, осознание того, что время это прожито «не так», вызваны определенным поворотным моментом — любовным влечением старого ученого к юной студентке («Преддверие»), внезапной встречей университетского профессора с женщиной, против которой он выступал в годы догматических «разоблачений» («Интервал»), известие, полученное крупным чиновником, что жена неизлечимо больна и обречена на скорую смерть («Ночное дознание»). Эти неожиданные, потрясающие героев открытия становятся отправной точкой для затяжного духовного кризиса, суть которого — непрекращающаяся битва с призраками прошлого, попытка ответить на вопрос, почему так случилось, кто повинен, каковы пути, приведшие к разладу между мыслью и поступком?

Итогом «внутреннего судопроизводства» является прозрение, пусть позднее, уже ничего не могущее исправить, изменить в жизни героя. Старый ученый понимает, что жил вдали от людей, неся в себе страх, посеянный еще войной, и потому теперь одинок и обречен на научное бесплодие («Преддверие»), профессор в «Интервале» оказался пленником и жертвой собственной теории о необходимости жить «по законам и принципам, управляющим явлениями», теории, произвольно искажающей гуманистическую сущность диалектики необходимости и свободы; Ион Марина, герой «Ночного дознания», открывает, что «прожил жизнь не так, как следовало», ибо дисциплина, искренним сторонником которой он был, поднимаясь по ступеням должностей, была понята им неправильно, только как способ освободиться от самостоятельных решений и действий на благо людей.

Отсутствие эпической последовательности, «флюидность» потока сознания, послушного лишь ассоциативным приливам памяти, назойливая тягучесть психологического анализа, в котором чаще всего тонули конкретные вехи реальной жизни, давление хронологии чувства над истори-

ческим временем — все эти особенности стиля первых книг А. Ивасюка вызвали резкую реакцию сторонников традиционной повествовательной манеры, увидевших в книгах Ивасюка «обширные пустыни с крайне редкими эпическими оазисами» (К. Регман), а в персонажах — «тезисных героев» или просто одни «имена» (Н. Балотэ), в анализе — одну лишь «паклеобразную» путаницу мыслей (М. Унгяну). С другой стороны, решительно поддержали нового писателя П. Джорджеску, Н. Манолеску и другие, предсказавшие А. Ивасюку большой путь в литературе. Но каждая сторона при этом не обошлась без определенной доли преувеличения, возможно, обусловленной тем, что в конце 60-х годов расхождения между сторонниками развития литературы на традиционных началах и теми, кто это развитие мыслил себе лишь в общем контексте широкого освоения современного опыта мировой художественной культуры, становятся все очевиднее.

Герои первых романов Ивасюка, жаждавшие как можно яснее увидеть себя в зеркале собственного сознания, с тем, чтобы таким образом освободиться от внутренней нравственной пытки, обретали в изображении писателя некую «плазменность» — пестрая мозаика чувств, ощущений, воспоминаний о пережитом, объединялась только кризисным состоянием души. Катализатором выступала одна лишь тревожно мятущаяся мысль. Видимое, осязаемое терялось в непомерно разбухшем невидимом, воображаемом. Только таким образом, полагал в те годы писатель, духовный мир героя окажется в том «вакууме», в той стерильной обстановке, которая позволит ему полностью раскрыть себя, обнажить свои изъяны и попытаться их преодолеть.

Конечно, было бы несправедливо корить художника за то, что отсутствие действия, многообразия взаимоотношений героев он стремился уравновесить исчерпывающим показом того, что тот думает, каким образом думает, т. е. раскрытием личной его манеры мыслить, присущего ему мира ассоциаций, интеллектуального темперамента, формы облачения словами одолевающих чувств. Важно, однако, чтобы при этом не игнорировалось социальное бытие данного типа, чтобы мысленный мир выступал как отраженный реальный мир, чтобы через него просвечивала конкретная эпоха.

В первых произведениях Ивасюка эти важнейшие постулаты реалистического искусства не всегда соблюдались. Соотношение образа и его теоретического самообос-

нования часто нарушалось: рассуждение заглушало, а порой и искажало изображение, идейные мотивы — повествовательные. И думается, это было потому, что герои первых книг представляли, в сущности, всего лишь устоявшиеся в сознании автора идеологические схемы, они говорили от его имени, главной была не их эстетическая автономия, а его субъективность. Тенденциозность автора нарушила гармонию высказывания и изображения, идеологического и изобразительного внутри эстетического.

Нельзя сказать, что сам писатель не понимал, что избранная им манера значительно обедняет один из наиболее дорогих для него аспектов творчества — его актуальное звучание, обращенность к насущным проблемам современности, что между социально-историческими предпосылками и жизнью героя находился комплекс идей, обретших решающую власть над личностью и определявших их судьбу. Именно поэтому он уже в названных произведениях начальной поры творчества стремится смягчить «эпическую асимметрию» элементами повествовательной прозы: к ним относятся и завершенность внутреннего психологического сюжета и нравственного поиска, и вкрапление деталей, позволяющих воссоздать фрагменты биографии героя, его судьбу в сложных исторических преобразованиях. Отдельные вставленные в поток рассуждений героя реалистические сцены большой убедительной силы, например описание голода 1946 г. в «Интервале», свидетельствуют о присущей писателю тяге к объективации повествования, к более убедительному соотнесению мыслительных и деятельных начал личности.

Совершенно естественно напрашивается вывод, что в первых трех своих романах А. Иvasюк находится еще в «преддверии» того искусства, к которому он стремился, в том «интервале» между жанром эссе и произведениями подлинно эпического дыхания, где так размыты грани между эссеистикой и беллетристикой. Нельзя, однако, не видеть при этом и того значения для румынской прозы, которое имело его новаторское отношение к эссеистическому началу, к его возможностям в раскрытии диалектики мысли героя. При всех «излишествах», о которых речь шла выше, благодаря усилиям А. Иvasюка в румынской прозе 60—70-х годов утверждается интроспективный роман-эссе.

Подобные тенденции отмечаются и в движении болгарского романа этих лет. Положительно оценивая результаты творческих поисков болгарских романистов, видные

литературоведы вместе с тем отмечали, что переход к новой романной структуре несет с собой и определенные издержки. В их выступлениях этой поры можно встретить неоднократные предостережения о том, что излишнее увлечение лирическим монологом зачастую мешает авторам до конца использовать жанровые возможности прозы, а это не может не обеднять картину изображаемой действительности. Герои некоторых произведений оказывались в плену слишком узких, однобоких писательских представлений о действительности. Ослабленной оказывалась активность героя, заметно сниженным — значение его борьбы за преобразование мира на новых началах. В этой связи все более настойчиво ставился вопрос о значении эпического начала в создании нового романного синтеза.

При всем том следует со всей очевидностью подчеркнуть, что в отличие от первых романов А. Иvasюка и других румынских прозаиков в лучших болгарских произведениях этого периода при всей мучительности раздумий над смыслом и итогами прожитой жизни — «на все эти вопросы дается ответ, утверждающий созидательную сущность социализма»⁷.

Следует заметить, что для Иvasюка, писателя столь чуткого к биению пульса современности, особое значение в поисках средств объективации повествования представляли дискуссии о реализме, прошедшие в конце 60-х и начале 70-х годов в Румынии. Многие участники настойчиво утверждали мысль о несовместимости условно-аллегорической, крайне зашифрованной литературы, ориентировавшейся на эксперименты западноевропейских модернистских течений, с потребностями общества, строящего развитой социализм, со структурой личности, напряженно осознающей себя в системе постоянно обновляющихся общественных, социальных, нравственных связей. О снижении уровня романного синтезирующего мышления писали К. Регман, П. Джорджеску, А. Пиру и другие. Несомненную значимость для творческой концепции Иvasюка представляла, конечно, и та — пусть не очень заметная в начале 70-х годов — эволюция, которая привела многих авторитетных критиков (и в первую очередь Н. Манолеску) к признанию жизненности реалистического искусства и возможности обогащения реалистической палитры достижениями современного искусства.

Подобные концепции содержались в выступлениях участников пленума ЦК РКП 1971 г. по идеологическим вопросам, предлагались и на конференции писателей СРР

1972 г., и в ответах на анкету журнала «Въяца ромыняс-
кэ» 1973 г. и т. д.

Именно в это время появляется роман Иvasюка «Пти-
цы», определенный критиком Н. Манолеску как «фунда-
ментальная книга современной румынской прозы»⁸. «Произведением, современным в самом глубоком смысле
слова» назвал роман З. Станку, тогдашний председатель Союза писателей СРР, возглавивший борьбу за реабили-
тацию реалистического направления, ибо оно, по его сло-
вам, «лучше всего в состоянии воплотить те явления, ко-
торые приковывают наше всеобщее внимание»⁹.

В чем же новизна и сила этого произведения Иvasю-
ка? Прежде всего в том, что оно представляет значитель-
ный шаг на пути к социальному объективному роману,
к эпической фреске. Это ощущается во всей структуре
романа, как бы состоящего из двух довольно значительно
разнящихся частей. Начало романа напоминает прежние
произведения писателя: под воздействием неожиданно
мелькнувшего воспоминания герой отправляется в родной
город на севере страны, чтобы там заново пережить
ушедшую жизнь, по-новому постичь ее ускользающий
смысл. Но уже со второй главы исповедь героя перерас-
тает в рассказ от третьего лица. Продолжающийся моно-
лог главного героя оказывается элементом его диалога с
другими героями, содержание романа постепенно осво-
бождается от свойственной герою «ностальгии по прошло-
му», перспектива заметно меняется. В поле зрения автора
оказывается жизнь широких слоев населения промышлен-
ного района — рабочие и их семьи, инженеры, партработ-
ники, руководители металлургического комбината. Иvasюк
отказывается от «услуг» главного героя как единствен-
ного зеркала действительности, ибо сентиментальная сосре-
доточенность на переживаниях прошлого мешает тому
видеть действительность во всем ее разнообразии, устрем-
ленности в будущее, созидательности. Немало в романе и
страниц, напоминающих первый период творчества про-
зака, но главное в нем другое: воплощение самой жизни, порождающей идеи. И это позволяет писателю с гораздо
большой художественной достоверностью, чем в прежних
книгах, воплотить сложнейшие проблемы современно-
сти — такие, как диалектика свободы и необходимости в
социалистическом обществе, нарушения этой диалектики
теми, кто игнорирует природу социализма и др.

Большое место в книге отведено «второму» — произ-
водственному роману, труду большого заводского коллек-

тива, оказывающего решающее воздействие на облик всего города и области. Достоверно, убедительно обрисован в романе социальный и нравственный климат на большом предприятии, взаимоотношения между его работниками, конфликты между творческой смелостью одних и приспособленчеством других.

Итак, рядом с персонажем, занятым, как и герои прежних книг Ивасюка, бесконечными поисками «утраченного времени», в «Птицах» действуют уже другие герои, чья биография прочно связана с событиями и нормами новой жизни. Роман-монолог, обращенный в прошлое, слит воедино с романом о сегодняшнем дне общества, широко распахнутым навстречу веяниям нового времени, пронизанным его дыханием. И окончательный крах главного героя, оказавшегося не в состоянии освободиться от груза прошлого, изображен на фоне борьбы людей, перекраивающих свои жизни, преодолевающих ошибки, находящих возможность «вернуться к людям», обрести себя и свое новое место в борьбе за преобразование общества.

Подлинным свидетельством того, что Ивасюк считал в эти годы серьезнейшей своей задачей обретение эпического дыхания, являются две маленькие повести, опубликованные в 1972 г. (ровно на половине творческого пути!) в сборнике «Охотничий рог». Скажем сразу: каждый раз, когда ему приходилось отвечать на вопрос, какая книга для него самая дорогая, он называл именно эту. Чем же отличаются повести «Охотничий рог» и «Иной взгляд» от прочих произведений писателя? Прежде всего тем, что это произведения исторические: действие первого происходит в позднем средневековье, второго — в конце минувшего столетия, когда в Трансильвании резко усилилась борьба за национальные права румынского населения. Различия заключаются и в самой организации сюжета: вместо предпочтаемых до сих пор современных форм — простое повествование, основывающееся на традиционных эпических приемах. И как это ни парадоксально для такого писателя, как Ивасюк, именно этими средствами он добился удивительной художественной достоверности. Писатель сумел и рассказчика (в «Охотничьем роге») убедительно представить человеком средневековья — по образу мысли и по манере изложения, немногословной, эмоционально насыщенной, окрашенной в летописные тона. Что же касается «Иного взгляда», то здесь все стилизовано под язык хроники: автор с самого начала предупреждает, что он лишь посредник, передатчик фактов, которые он со-

брал, изучив архивы, свидетельства очевидцев, дабы придать событиям их первоначальную, подлинную достоверность. Но самое важное: эти добротные традиционные средства реалистического повествования используются прозаиком для того, чтобы развенчать образ народного кумира, борца за национальные права румын в Трансильвании, некоего Т. М., о котором в восторженных тонах вспоминал еще герой раннего романа Иvasюка «Интервал» Киндиш. В повести предложен — на этот раз добротными средствами реалистического повествования — «иной взгляд» на этого человека, ставшего неким символом и вечным образцом патриота. Оказывается, легенда о «несгибаемом мученике» создана его дочерью, скрывшей, что после тюремного заключения Т. М. отказался от борьбы и прежних принципов. Необходимость легенды мотивировалась ею тем, что нравственные мифы крайне необходимы подрастающим поколениям. Истинный художник-реалист Иvasюк возражает против подобной лжи, против полумистического тумана, который она распространяет, справедливо полагая, что высокие цели требуют и высоких, чистых, не искаженных ложью средств.

Убедившись в том, что «эксперимент» удался, писатель приступает к работе над большим произведением, посвященным проблемам современности. В конце 1973 г. выходит в свет роман «Половодье», первая часть задуманной Иvasюком трилогии, которая должна была охватить период с 1946 г. по 1970—1972 гг.¹⁰ Писатель намеревался отразить в трилогии эволюцию румынского общества, диалектику социалистических преобразований, свое «искреннее, тщательно продуманное отношение к этому процессу»¹¹.

Содержание «Половодья» охватывает всего лишь два дня драматического 1946 г., вошедшего в историю как год острых социальных и политических схваток перед победой народных сил и установлением народной власти в Румынии. Проблема власти в дни, когда массы начинают сознательно бороться за нее,— основная в книге. Тщательно продуманная структура позволяет автору, выступающему в роли единственного наблюдателя и судьи проходящего, показать, как в водоворот революционных событий втягиваются различные социальные слои — от вышедших на улицы тружеников до представителей замкнутых аристократических кланов. Выпукло, здимо встает перед читателем картина северного трансильванского города, всецело подчиненного террору банды, возглавляемой

неким гением смутного времени, «Гномом», подмявшим под себя и местных вождей буржуазных партий, и представителей государственной власти. События, развернувшиеся вокруг убийства рабочего-железнодорожника, приводят к окончательному размежеванию сил: руководимые коммунистами массы переходят к конкретным действиям, банда «Гнома» разгромлена, власть переходит в руки представителей народа. Прослеживая ход этой схватки, Ивасюк впервые в своей творческой практике приходит к созданию характеров, выдерживающих поединок с историей.

Реалистической достоверности этого политического романа в большой мере содействует вставленный в него семейный роман клана Дунка, с отдельными представителями которого читатель успел познакомиться в предыдущих произведениях Ивасюка («Интервал», «Птицы», «Иной взгляд»). Уже сам факт наличия во многих книгах писателя некой «хроники семьи Дунка», в которой он прослеживает — пусть пока фрагментарно — процесс постепенного исчезновения целой социальной категории, свидетельствует, сколь широки были его творческие замыслы, сколь многообразна была палитра его эпических возможностей.

Герой «Половодья» Паул Дунка, представитель предпоследнего поколения семьи, окончательно порывает с ее традициями — его влекут просторы общественной борьбы. Он даже соглашается временно сотрудничать с бандой «Гнома», стремясь постигнуть механизм распада отживших социальных структур. Он оказывается единственным из всех, кто побывал на «дне» общества, и все же не потерял себя, сумел отстоять свою душу, совесть, сумел понять, что в пору бурных общественных ломок судьбой становится только характер, постигший закономерности исторического движения.

Но именно изображение нового рождавшегося мира в романе лишено подлинной художественной убедительности. Причиной является явно недостаточная завершенность положительных образов, прежде всего образа действующих народных масс. Этого коллективного персонажа в книге, по сути дела, нет. Писательская тезисность, которая давала о себе знать в бесконечных мыслительских упражнениях первых романов, здесь обретает форму повествовательной скорописи: торопливыми штрихами очерчены образы некоторых партийных активистов, рабочих, недостаточно четко выписан и образ коммунистического

руководителя, префекта Григореску. Все это однако ничуть не снижает значения книги Иvasюка, как очередного шага в упорных поисках романного синтеза, призванного в оптимальных формах отражать сущность нашей эпохи.

Неустанный поиск продолжается. Намечены, какие-то новые возможности на пути к синтезу, обнаружены и сильные, и слабые их стороны. Но крен в пользу эпики получился слишком сильным, художник это обнаружил в процессе работы над «Половодьем». Что-то значительное все еще не дается в руки. И Иvasюк решает снова изменить соотношение двух начал — эссеистского и эпического в пользу первого, с учетом, разумеется, всего накопленного за последние годы опыта. Так появляется в 1975 г. роман «Просветления», который критик Д. Кулчер сразу же окрестил как «Эссе в маске». Другой критик — К. Регман назвал свою рецензию на этот роман «Перед нами — прежний Иvasюк», причем «возвращение к прежнему Иvasюку» критик сурохо расценил как подлинное предательство, дезертирство.

Оценка, вынесенная в пылу критических полемик между «традиционистами» и «новаторами» (К. Регман писал о давлении ложного новаторства на прозаика), была все же слишком сурохо и несправедливой. Иvasюк уже не был и не мог быть прежним. Хотя внешне могло показаться, что это так: «Просветления» повторяли на первый взгляд схему «Преддверия». Умудренный опытом ученый, руководитель крупного исследовательского учреждения, под влиянием внезапного «шока» (любовь к молоденькой сотруднице) пересматривает свою жизнь и обнаруживает в ней много ложного, недостойного. Ряд «просветлений» помогает ему по-новому осмыслить пройденный путь. Но на этом, пожалуй, и кончается сходство с первым романом. Есть основания полагать, что Иvasюк совершенно сознательно прибег к схеме прежней книги, чтобы сделать еще более очевидным расстояние, разделяющее этапы его творчества, ибо мир персонажей «Просветлений» неизмеримо богаче на всех уровнях, чем мир героев «Преддверия». Глубже сама философская основа книги, связанная с соотношением памяти и забвения, порядка, необходимости и свободы личности, науки и власти в новом обществе. А глубже она стала потому, что идеи автора и его героев воплощены не столько в рассуждениях, сколько в самих судьбах героев, их духовной диалектике, вобравшей импульсы реальной исторической диа-

лектики. Ивасюк добился немалого в решении важной задачи переноса акцента с чисто внутренней стороны драмы идей на ее социальные последствия, отраженные в делах, поступках и мыслях персонажей.

И все же, по верному замечанию критика Д. Кулчера, и здесь порой «эпические одеяния слишком прозрачны, сквозь них просвечивает голое тело идей»¹². Поэтому наряду с запоминающимися героями (Паул Аким, старый ученый Гибэнеску, догматик Диною и др.) немало еще в романе «громыхающих доспехов», по выражению того же Д. Кулчера. Это получилось потому, что выпячивание эссеистского начала с неизбежностью сделало идеологическую жизнь некоторых персонажей гораздо богаче их психологического содержания.

Последний роман А. Ивасюка «Рак» вышел в 1976 г. И это был очередной шаг на пути к желанному соотношению двух начàл, свидетельство того, что «коррекция», сделанная в предыдущем романе, помогла уточнить направление дальнейшего поиска. По определению Э. Симиона, «Рак» — «чисто политический роман, притча, использующая эпическое движение для того, чтобы решить идеологическую задачу»¹³. Некоторые критики (К. Регман прежде всего) увидели в новом произведении Ивасюка много сходного с «Половодьем»: та же центральная проблема власти и борьбы за нее, тот же «гном», злой гений в облике новоявленного диктатора дона Атанасиоса, тот же сквозной герой-наблюдатель из интеллигентской среды в облике Мигуэля, проделавшего сложную политическую и духовную эволюцию и пришедшего в результате духовного кризиса к новому осмыслению своей жизни. Однако сходство это в основном внешне, оно обусловлено тем, что писатель видел свою цель не в постоянном обновлении тематико-проблемных схем, а в синтезе романного мышления (между тем, именно исходя из сходства схем, критик М. Аползан приходит к выводу, что А. Ивасюк — писатель «одних и тех же повествовательных линий»).

Различия здесь куда важнее, чем сходство. В новом романе автор описывает военно-фашистский переворот, произшедший в одной из латиноамериканских стран, однако события представлены таким образом, что они могли бы происходить и в других частях света. Впрочем, писатель значительно расширил географические границы вымышленной страны, включив в действие грека (Дона Атанасиоса, диктатора), арабку (террористку Тахерех),

американку (Дебору Кирк) и других. Главный герой Мигуэль действовал вначале в рядах левых, но так как не пожелал подчинить себя партийной дисциплине, перешел в стан правых, подкупленный возможностями, которые открывают власть, сила. В результате он оказался пленником этой власти — в мире страха. Вся его биография — яркий образец распада личности под воздействием губительных сил тоталитаризма.

Однако биография Мигуэля — лишь побочная линия в романе: главное в нем — описание системы проявления насилия и террора в современном капиталистическом обществе. Для этого А. Ивасюк уделяет большое внимание образу диктатора Атанасиоса, тому, как он искусно использует свое рациональное знание (в смысле постижения особенностей общественной структуры страны, которой собирается завладеть) и веру остальных в иррациональное (т. е. в существование сил, которые неподвластны простому человеческому разуму), чтобы с помощью «упорядоченного беспорядка» захватить власть в стране. Изобразив этого «мастера террора» типичным представителем олигархии, автор вместе с тем наделил его яркой индивидуальностью. Другие же действующие лица, окружающие его, выступают только как «члены определенных социальных групп», и часто даже не имеют имен: один — «командующий жандармерией», другой — «начальник аэропорта» и т. д. В искусном сочетании этих различных типов персонажей сказалась новая обретенная писателем черта — умение усиливать реалистическое звучание произведения путем введения в него элементов параболы.

Новым является здесь и умеренное использование эссеистского начала, которое уже не нарушает течения эпического повествования, а органически укладывается в нем. Этому содействует и богатая интрига, свободно развертывающаяся в пространстве, освобожденном от душивших его в некоторых прежних произведениях рассуждений. С элементами параболы органически сочетаются, например, документы эпохи (газетные статьи, свидетельства, напоминающие о событиях в Чили, протоколы полицейских расследований и т. д.). Не будучи романом-документом, «Рак» приобретает в то же время силу убедительного предостережения об опасностях, грозящих многим странам со стороны военно-фашистских олигархий.

Итак, умело используя возможности параболы, А. Ивасюк значительно приблизился к искомому соотношению эссеистского и эпического начал. Правда, победа эта

была завоевана на «чужой территории», на материале вымышленной страны. Оставалось сделать решающий шаг — вернуться к современной румынской действительности, дать ее изображение во всеоружии накопленного опыта.

Опубликованные в журнале «Стяуа» (март 1977) фрагменты нового романа Ивасюка «Генеалогический очерк» свидетельствуют, что художник вышел на новый рубеж: это проза интеллектуальная и одновременно насыщенная эпическим дыханием; ее герои, полнокровные, наделенные четкой социальной биографией, уже не находятся в «преддверии» жизни, они действуют, размышляют.

Процессы, свидетельствующие о такого же рода эволюции, наблюдаются и в развитии болгарской прозы 70-х годов. Обращенная в лучших своих произведениях к современности, эта проза по-прежнему сосредоточена на исследовании сложнейших участков духовно-нравственной эволюции личности, связанной нерасторжимыми узами с судьбой общества¹⁴. На встрече специалистов за «круглым столом» журнала «Иностранная литература» подчеркивалось, однако, что теперь речь идет уже не о расчетах героя с недавним прошлым,— а ведь именно это оставалось магистральным направлением развития румынской прозы этих лет,— а о подведении жизненного итога, глубинном рассмотрении всей цепи обстоятельств, приведших к подобному итогу¹⁵. В качестве примеров были названы романы П. Вежинова «Ночью на белых конях», Д. Фучеджиева «Зеленая трава пустыни», Д. Асенова «Самый тяжкий грех» и другие. Отмечалось при этом, что авторы все настойчивее вплетают в ткань повествования элементы эпики. В этой все более четко обозначающейся тенденции эпизаций личности героя сокрыты богатейшие возможности сближения классового идеала и общечеловеческого через национальное. Так совершается выход за пределы камерного, исповедального восприятия и воспроизведения жизни и открывается путь к расцвету масштабного романа о современности.

Опыт развития болгарской и румынской прозы 70-х годов свидетельствует об огромных возможностях литературы социалистического общества, о ее открытости для всех подлинных завоеваний современного искусства, о ее назначении — служить людям, строящим новое общество.

- ¹ См. работы: Роман в современных литературах южных и западных славян. М., 1973; Современная литературная критика европейских социалистических стран, вып. 1. М., 1975; Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М., 1976; Зарев П. Панorama болгарской литературы, т. 2. М., 1976; Социалистический реализм на современном этапе его развития. М., 1977; Шерлаимова С. А. Утверждение реального гуманизма. М., 1980; Взглянуть в лицо времени (Панорама: 70-е годы в литературах социалистических стран Европы).— Иностранная литература, 1981, № 2, 3.
- ² Добрев Ч. Идеи и изобразительность.— В сб.: Современная литературная критика европейских социалистических стран, с. 150—151.
- ³ Apolzan M. Casa ficțiunii. Cluj-Napoca, 1979; Alexandru Ivasiuc interpretat de... București, 1980; Vitner I. Alexandru Ivasiuc — înfruntarea contrariilor. București, 1980; Manolescu N. Alexandru Ivasiuc azi.— România literară, 1980, N 41; Manolescu N. Intre heterodoxie și tradiție.— România literară, 1980, N 48.
- ⁴ Convorbiri literare, 1976, N 8.
- ⁵ Ungureanu C. Contextul operei. București, 1978, p. 281.
- ⁶ Ivasiuc A. Pro domo. Radicalitate și valoare. București, 1972, p. 126.
- ⁷ Добрев Ч. Идеи и изобразительность, с. 151.
- ⁸ Ivasiuc A. Păsările. București, 1970.
- ⁹ Иностранная литература, 1971, № 7, с. 261.
- ¹⁰ Vatra, 1973, N 7.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Alexandru Ivasiuc interpretat de..., p. 156.
- ¹³ Simion E. Scriitori români de azi. București, 1978, p. 525.
- ¹⁴ См. статьи Зарева П. и Добрева Ч.— В сб. Современная литературная критика европейских социалистических стран; Зарев П. Панorama болгарской литературы, т. 2.
- ¹⁵ Иностранная литература, 1981, № 3.

Ф. Мартынова

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ
В ГДР
РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ
И БОЛГАРСКОЙ ПРОЗЫ О ДЕРЕВНЕ



В 1980 г. журнал «Ваймарер байтреge» опубликовал в рубрике «За и против» ряд статей известных литературоведов о повести В. Распутина «Прощание с Матерой». В них отразились разные, иногда даже противоположные суждения об этом произведении советской литературы, что не так часто встречается на страницах одного издания. Однако эти публикации не вылились в открытую полемику, так как авторы выступали независимо друг от друга. В то же время бесспорно, что повесть «Прощание

с Матерой» отнюдь не случайно оказалась объектом внимания исследователей, позиции которых отражают своеобразие восприятия такого рода прозы в ГДР. Противоположные мнения указывают на масштаб и комплексный характер затронутых в повести проблем: К.Хирдина, например, видит в ней «догматическую», «антицивилизаторскую» тенденцию и «пафос сентиментальной ностальгии по прошлому»¹. Другие участники обсуждения — изображение «очень болезненных для каждого человека процессов социальных преобразований» в обществе (Н. Тун)². В. Расспутин предупреждает, что поверхностное, неосторожное осуществление этих преобразований может иметь ненужные, отчасти даже трагические последствия. Ставя в центр своего эстетического замысла исторически неминуемое расставание с унаследованным образом жизни и мышления, писатель поднимает разговор о приобретениях и потерях на пути общественного развития в социалистических условиях. Тем самым «Прощание с Матерой» (уже само название символично) сигнализирует о проблемах, одинаково важных для всех стран социалистического содружества, хотя и отличающихся по своей национальной специфике. Социально-экономические традиции и современная действительность являются решающими для понимания общественно-коммуникативной ситуации, в которую авторы сознательно включаются своими произведениями или в которую они — если иметь в виду восприятие этих произведений в других странах — попадают.

Настоящая статья не претендует на полноту раскрытия проблемы. Целью ее является не статистически точная картина присутствия и воздействия в ГДР советской или болгарской прозы 60—70-х годов о проблемах деревни, а характеристика существенных моментов, способных прояснить специфику восприятия этой прозы. Количество переводов советских и болгарских произведений на эту тему в ГДР весьма различно. Однако лишь с 70-х годов они стали издаваться шире и смогли стать достоянием литературной общественности. При этом необходимо было наверстать упущенное, т. е. опубликовать произведения, которые в своих странах вышли намного раньше и нередко вызывали бурные дискуссии. Самым ярким примером в этом отношении является издание отдельной книгой повести Василия Белова «Привычное дело» только в 1978 г. (в СССР впервые опубликована в 1966 г.). Для обеих рассматриваемых здесь литератур — русской советской и болгарской — период, когда за относительно короткое вре-

мя было опубликовано значительное число произведений о деревне большой художественной выразительности, падает на вторую половину 60-х — начало 70-х годов.

Произведения таких советских авторов, как Белов, Абрамов, Распутин, Залыгин, Шукшин издаются в ГДР главным образом в 70-е годы, особенно во второй их половине. Примерно такая же картина складывается и для переводов болгарской прозы, хотя их еще недостаточно. Так, читателям ГДР до сих пор незнакома столь интересная книга о судьбах болгарской деревни, как «Корни» В. Попова (1975). В ГДР хорошо известен И. Радичков: опубликованы два сборника его произведений, названные там «Приключения дыни» (1970) и «Летающая бензопила» (1977), а в последние годы он стал известен и как драматург (на сценах ГДР поставлены пьесы «Январь», «Лазарица, или Танец под грушевым деревом» и «Попытка полета»). В переводе на немецкий язык вышли также «Дикие рассказы» Н. Хайтова (1973), роман И. Петрова «Прежде, чем я родился и после этого» (1975) и др.

Характерно, что в последние два года заметно активизировалась и критика. Это свидетельствует о возросшем интересе литературной общественности ГДР к советской и болгарской литературе на деревенскую тему. Причины этого следует искать в двух направлениях. С одной стороны, произведения о деревне, которые появились и в СССР, и в Болгарии, безусловно пополнили список выдающихся литературных достижений. С другой стороны, для механизма восприятия этой прозы в ГДР большую роль играет то, что она открывает доступ к иной национальной специфике и как бы включается в сферу идейно-художественного сознания литературы ГДР.

«Деревенская литература», как чаще всего ее называет критика, нашла чрезвычайно живой отклик на страницах специального номера журнала «Ваймарер байтреge». В отдельных статьях и в беседе за круглым столом обсуждались проблемы родственных советских, болгарских и польских литературных явлений этого направления за последние десять — пятнадцать лет. При этом можно согласиться с высказанным утверждением, что советская литература играла здесь роль пионера, что именно произведения советских авторов прежде всего прошли критическую проверку читательских масс ГДР, изменив в известной мере традиционное литературное восприятие, и таким образом в некоторой степени способствовали созданию почвы для встречи с типологически сходными произведениями дру-

гих литератур. Поэтому нам кажется оправданным рассматривать некоторые общие для ряда литератур проблемы на примере русской советской литературы, стараясь выявить при этом сложное переплетение национальных и интернациональных черт.

За последнее десятилетие в литературах стран нашего содружества сформировались качественно новые тенденции, восходящие к изменившимся отношениям между литературой и общественной сферой. Дальнейший процесс построения социализма подтвердил то положение, что наш общественный строй с его достижениями, его сложностями и противоречиями можно понять лишь при глубоком знании его исторического пути. Одновременно стала очевиднее долгосрочность настоящего этапа развития как звена в истории человечества на пути к коммунизму. Отсюда как в мировоззренческом, так и в эстетическом отношении вытекают существенные моменты для понимания процесса литературы, в первую очередь для определения ее функций, которая сегодня в наших странах «в значительной мере нацелена на то, чтобы путь коммунистического строительства был пройден с высшей мерой исторической сознательности»³. Усиление историзма наблюдается повсюду и является качественно важным фактором современного литературного процесса.

Произведения советских писателей последних лет также свидетельствуют о возросшем историческом сознании авторов. Достаточно вспомнить хотя бы лишь такие из них, как «Комиссия» С. Залыгина, «Кануны» В. Белова, «Старик» Ю. Трифонова, «Картина» Д. Гранина или «И дальше века длится день» Ч. Айтматова. При всем тематическом и эстетическом различии их объединяет и нечто общее: наряду с современностью в большей, чем ранее, степени изображается и прошлое и тем самым не только отчетливее вырисовывается достигнутое, но и указывается на длительность и сложность того пути, по которому должно пойти исторически новое. Критерием оценки литературных героев становится то, как они в условиях социализма продолжают извечную борьбу человечества за человечность. Писатели выражают свою озабоченность тем, достаточно ли глубоко большие гуманистические идеалы прошлого укоренились в настоящем и служат ли они своеобразным завещанием прошлых поколений живущим сегодня не забывать о своей ответственности перед будущими поколениями. Выдержит испытание перед историей только тот, кто с высокой мерой ответственности

подходит к собственным жизненно важным решениям и стремится к пониманию внутренней взаимосвязи времен.

Такое отношение к современности, в частности, в советской литературе способствовало тому, что произведения ряда писателей, вышедшие в период между 1965 и 1970 гг., оказались в центре интересов литературной жизни и заставили критиков говорить о «деревенской литературе», как о новом направлении в прозе. К самым известным из них принадлежат: «Две зимы и три лета» (1968), «Пелагея» (1969) Ф. Абрамова; «Привычное дело» (1966), «Плотницкие рассказы» (1968) В. Белова; «Последний поклон» (1967, публикация центральных глав) В. Астафьева; «Краюха» (1967) М. Алексеева, «Тоска-кручинा» (1966), «На долгую память» (1968) В. Лихонова; «Из жизни Федора Кузькина» (1966) А. Можаева; «Деньги для Марии» (1967), «Последний срок» (1970) В. Распутина; «Соленая падь» (1967) С. Залыгина; «Письма из русского музея» (1967) В. Солоухина; «Кончина» (1968) В. Тендрякова. Нередко в такие перечисления включаются и произведения писателей из других советских национальных литератур. Чаще всего упоминается роман «Прощай, Гульсары» (1966) и повесть «Белый пароход» (1970) Ч. Айтматова; «Бремя нашей доброты» (1968) И. Друцэ и «Мы и наши горы» (1962) и особенно рассказ «Буйволица» (1968) Г. Матевосяна. Многообразие индивидуальных идеино-эстетических взглядов и художественных почерков, писали многие критики, дает возможность избежать упрощенной классификации, а также вытекающего из понятия «деревенская проза», хотя отчасти и нежелаемого, рассмотрения этой литературы изолированно от общелитературного контекста. Практика показывает, что употребление понятия «деревенская проза» и тем более производного от него слова — «деревенщик» для характеристики современного литературного процесса (особенно в 70-е годы) слишком узко.

В славистике ГДР А. Хирше впервые преодолел изолированный подход к «деревенской прозе», рассмотрев ее в контексте происходящих в Советском Союзе литературных процессов и социальных изменений в масштабе всего общества. С полным правом он указывает на то, что это литературное явление не случайно обратило на себя внимание именно во второй половине 60-х годов, так как в то время Советский Союз, по его мнению, вступил в новый период общественного развития. Некоторые объективные факторы зрелого социализма осмыслились теперь

глубже, чем раньше, а иные, доминировавшие до тех пор проблемы были отодвинуты на задний план⁴. А. Хирше связывает усиленное внимание литературы и искусства к проблемам деревни в первую очередь с бурным переворотом жизни на селе, вызванным научно-технической революцией, а также с вытекающим отсюда вопросом о приобретениях и потерях для людей, для каждого человека в отдельности.

Перемены на арене советской литературы в конце 60-х годов очевидны. По сравнению с литературой 50-х годов и даже со всем предыдущим этапом развития советской литературы заслуга писателей-«деревенщиков» состоит в том, что они обратили внимание на те существенные вопросы развития общества, которые до тех пор и с такой интенсивностью и остротой не ставились. При этом в первую очередь следует указать на стремление писателей раскрыть основополагающие нравственные ценности русского народа, давшие людям силы выдержать испытания тяжелых лет — начиная с гражданской войны, Великой Отечественной войны до усилий первых послевоенных лет. С этим связан преимущественный интерес писателей к отдельному человеку, к богатству и сложности его внутреннего мира.

Такой подход обратил взгляд писателей к истории своего народа. Под историей они, однако, понимали не разработку исторических событий, а подробное, проведенное средствами искусства исследование «внутренней» истории русского народа, формирования и укрепления его основных морально-этических ценностей в повседневной жизни людей. Достигнутый таким образом историзм во взгляде на современность стал значительным достижением литературы тех лет.

По сравнению с «молодой прозой» первой половины 60-х годов бросаются в глаза и изменения в выборе литературных героев, а также принципов изображения характеров. На первый план вышли старшие поколения, те, что своим неутомимым повседневным упорным трудом из года в год, всю свою жизнь, делали возможным, несмотря на все сложности, процветание Советского государства. Эти литературные произведения посвящены тому поколению, которое было свидетелем преобразований в деревне после революции, и следующему, которое в условиях войны и послевоенного времени часто вынуждено было покидать родные места, а спустя годы столкнулось с во многом изменившейся деревней. Это объясняет некоторую

грусть по тем традициям в отношениях людей, которые в силу особенно резких общественных перемен на селе неминуемо уйдут в прошлое.

То, что было сказано о русской советской литературе, в ряде моментов характерно также и для болгарской прозы того же периода на деревенскую тематику. Кроме приведенных выше, можно было бы назвать и другие отличительные черты «деревенской» литературы: так, например, описание природы как выражение особенно тесной, почти интимной связи с ней героев. Но одно уже сейчас очевидно: акцент ставится не столько на деревне с ее социально-экономическими проблемами, как это было, скажем, у В. Овечкина и других очеркристов 50-х годов, сколько на проблеме нравственных ценностей. Хотя, без сомнения, социально-аналитические устремления таких писателей, как Б. Можаев и особенно Ф. Абрамов, нельзя объяснить без учета овечкинской традиции. Было бы ошибкой полностью отделить эту прозу от конкретного материала — жизни русской деревни — и видеть в нем исключительно повод для размышлений писателей на общечеловеческие или философские проблемы.

Вопрос, почему именно деревня так мощно выдвинулась на передний план художественных интересов современности, во многом способствовал обращению советских критиков к изучению социологической стороны этой литературы. Е. Старикова в своей статье «Социологический аспект современной деревенской прозы» (1973), вызвавшей и в ГДР большой отклик, исследовала эту проблему и пришла к интересным выводам. Исходя из того, что Советский Союз в 60-е годы уже не был аграрной страной, она утверждает, что интерес писателей к сложному и драматическому комплексу чувств и настроений, который испытывает человек, прощааясь со своим историческим прошлым, не только естествен, но и необходим⁵.

При этом надо учитывать и индивидуальные побуждения писателей. Они сознавали, что были последним поколением, для которого сформировавшиеся на протяжении многих столетий формы деревенского бытия еще реально существовали в повседневной жизни. Астафьев, Белов, Распутин, Солоухин и другие родились в крестьянских семьях и провели свои детские годы в деревнях. Они на себе испытали влияние бурно протекающих социальных процессов и ощутили их как прощание с очень близкой и дорогой им действительностью. Этот привычный, унаследованный образ жизни со своими традициями,

ясными и порой суровыми морально-этическими правилами породил характеры, встречавшиеся писателям в тяжелое время войны и послевоенные годы, а теперь, в воспоминании, ставшие для них той силой, которая смогла поднять страну на ноги. Е. Старикова решительно протестует против упрека многих критиков, будто бы эти писатели идеализируют образы старых людей. «Нет,— пишет она,— те патриархальные крестьянские типы, которые выводят иногда на своих страницах современные писатели, действительно существовали и еще существуют в далеких глухих деревнях. В идеал выводят эти уходящие лики, скорее, некоторые критики и сами писатели, когда они выступают как критики и публицисты. В прозе можно заметить лишь большее, чем раньше, внимание и удивление перед цельным, своеобразным и невоспроизводимым в современных условиях внутренним миром человека уходящей генерации, миром, который дал его обладателю силу выдержать то, что он выдержал»⁶.

Таким образом, Е. Старикова затрагивает вопрос, который в статьях о феномене «деревенской прозы» часто несправедливо не учитывался и не учитывается до сих пор — вопрос об отношении к ней критики. Несправедливо потому, что за последние годы в Советском Союзе вряд ли можно встретиться с аналогичной ситуацией, когда в критике существовали бы две отчетливо противоположные позиции по отношению к истории и современности русского народа в литературе. Недостаточный историзм «молодой прозы» и ее сторонников в начале 60-х годов усилил потребность в дифференцированном исследовании корней национальной истории. В конце 60-х годов наблюдается широкое обращение писателей к историческому опыту. Однако в критике мы нередко сталкиваемся с явлениями некритического и недиалектического взгляда на историю и традиции, с противопоставлением истории и современности. Эти в корне неверные взгляды зачастую неправомерно переносились на сами литературные произведения. Тем самым исконно тематическое понятие «деревенская проза» получало специфическое наполнение, что приводило и к наслоению друг на друга различных содержаний. Возможно, именно в этом заключается причина сложностей при употреблении понятия «деревенская проза». В настоящее время очевидно стремление к более осторожному его применению (на съезде писателей в 1981 г. оно практически уже не фигурировало).

Этот терминологический вопрос был здесь затронут

лишь для того, чтобы указать на факты, характерные не только для советской литературы. В таких традиционно-аграрных в прошлом странах, как Болгария или Советский Союз, и национальное своеобразие, и национальный характер в значительной мере определялись крестьянским укладом жизни и мышления. Построение собственной мощной промышленности в исторически короткий срок, быстрое внедрение науки и техники во все области общественной жизни (социологические исследования и для Болгарии обозначили 60-е годы как отчетливый рубеж) обусловили в этих странах особенно резкий разрыв с привычным и испытанным укладом жизни. Логическим следствием этого явилось широкое обсуждение в литературе и критике проблем национальной идентичности. Общеупотребляемая модель прогресса подтвердила свой «достаточно безоговорочно городской»⁷ характер и вступила в напряженные отношения с унаследованной системой ценностей. Писатели, считающие себя своеобразными летописцами своего времени (такие, как Радичков, Хайтов — в Болгарии или Распутин, Абрамов — в СССР), раскрывают эти отношения в зависимости от индивидуального художественного видения мира и превращают их в структуроопределяющие моменты своих произведений.

Однако писатели ГДР в 60-е годы исходили из представления об уже достигнутой идентичности между индивидуальным поведением и общественным движением, из «идей полной контролируемости историко-общественных результатов... субъектом историко-общественного процесса»⁸. Требование «позитивно-образного изображения»⁹ этой ситуации было нацелено на стимулирование такого способа воздействия литературы на читателей, при котором «граждане ГДР скорее бы поняли, представили и ощутили себя сознательными хозяевами и творческими создателями своей формы общественной организации, хозяевами природы и самих себя»¹⁰. В этой ситуации произведения упомянутых болгарских и советских писателей, создававшиеся в те годы, должны были казаться в ГДР чуждыми. Восприятие этой литературы было пока затруднено.

Интенсивное стремление в 70-е годы к усилению интеграции в рамках социалистического содружества повлекло за собой и растущую потребность в изучении культуры и искусства братских стран. Литературе в этом процессе взаимоознакомления принадлежала одна из главных ролей. Все больше произведений советских и болгарских

авторов переводилось, читалось и обсуждалось. Для читателей ГДР стало очевидно, что «деревенская проза» не равна локально-деревенским очеркам. Кажущаяся обращенность назад обернулась жгучей актуальностью, хотя самым спорным вопросом по-прежнему оставалась проблема прогресса. И это подтверждает реакция критики ГДР не только на «Прощание с Матерой» Распутина. Так, в 1973 г. в трех театрах ГДР шла пьеса Н. Хайтова «Тропы». В одной из рецензий на эти постановки говорилось следующее: «Очевидно, что образ Влашо можно сделать привлекательным по-разному, однако воплощение двух других персонажей пьесы удается актерам с трудом. Мешают предубеждения Хайтова по отношению к директорам, бухгалтерам и т. д. Удивительно, что ни одна постановка не сумела найти возможности для защиты века науки. Романтическая тоска по тому времени, когда дороги прокладывались только с помощью лопаты и мотыги, имеет регрессивный смысл. Образ жизни, утверждаемый Влашо, нереален и неперспективен для будущего»¹¹. С этим утверждением, разумеется, трудно согласиться, однако оно еще раз свидетельствует о сложностях восприятия «деревенской прозы» в ГДР.

Знаменательно и то, что Е. Лютер, наиболее интенсивно в научном плане занимающаяся в ГДР современной болгарской литературой на деревенскую тему, в качестве методологического ключа в своей диссертации избрала именно аспект прогресса. Она различает две основные тенденции в этой литературе: с одной стороны, «прощание со старой деревней» и, с другой — поиски «формирующихся новых нравственных ценностей»¹². Эти тенденции прослеживаются в центральной главе диссертации, где рассматриваются произведения И. Радичкова и И. Петрова, Н. Хайтова, В. Попова и Г. Мишева, Д. Вылева, Л. Петкова. Статья Е. Лютер «Болгарская деревенская проза» в уже упомянутом специальном номере журнала «Ваймарер байтреge» содержит основные положения этого исследования. Внутри «литературы прощания» автор отделяет Радичкова и Петрова, которые, смеясь, расстаются со своим прошлым, от Хайтова и Попова, анализирующих ценное в унаследованном, корни человеческого бытия в прошлом. Подобную дифференциацию проводит и Д. Вичев. Он говорит о «ностальгии» по прошлому¹³ у Хайтова и Попова, выделяя при этом одну существенную проблему, о которой применительно к русской литературе говорила и Е. Старикова. В районе Родопских гор, где,

как отмечает Вичев, в связи с экономической отсталостью капиталистическая отчужденность проявлялась очень слабо, Хайтов нашел «естественные характеры, тесно связанные с природой, которые в некоторой степени соответствуют нашему идеалу гармонически развитой личности»¹⁴. При этом, пишет и Е. Лютер, Хайтов их не идеализирует. Кроме того, тонкая ирония, достигаемая, в частности, и при помощи сказовой формы, создает необходимую дистанцию между автором и героем¹⁵.

В своем сборнике «Корни» В. Попов ищет те ценности, которые, по его мнению, следует сохранить. Его художественный мир, однако, оставил у Е. Лютер «впечатление почти полной статичности»¹⁶. Повествовательная структура в сборнике определяется, пишет она, параллельным существованием двух временных пластов: «историческим социальным временем» реальной жизни и «уровнем субъективной безвременности», выдвигающимся явно на первый план миром мечтаний и воспоминаний героев¹⁷. Эти герои не в состоянии придать своей жизни в настоящем какой-либо смысл, так как ориентируются исключительно на прошлое. В этом для Е. Лютер заключается трагизм книги. И Д. Вичев замечает, что Попов кончает свои размышления там, где ему вообще следовало бы начать: «Вместо того, чтобы показать, как эти „корни“, т. е. весь комплекс национально-исторических фактов деревенской жизни и связанные с ними извечные черты „народной души“, срастаются с новыми формами и нормами жизни и какие необходимые модификации при этом с ними происходят, он избрал место действия и ситуации, способствующие обоснанию, мифизации проблемы»¹⁸. Этим критик, однако, ни в коей мере не хотел подвергнуть сомнению сам подход Попова к проблемам национальной идентичности. И Е. Лютер, и Д. Вичев постоянно подчеркивают продуктивность разных концепций при нередко сходных замыслах авторов.

В приложении к диссертации Е. Лютер приводятся ответы семи болгарских писателей на вопросы анкеты, касающейся общественных проблем современности, жизненного пути писателей, их эстетических воззрений. Эта анкета во многом расширяет рамки диссертации: определяются точки соприкосновения, а также различия в позициях писателей. Высказывания их о собственном творчестве становятся своеобразным контрапунктом по отношению к исследованию самой Е. Лютер. При этом читателю легче

отделить замысел писателя от художественных результатов и более критически отнестись к оценкам Е. Лютер.

Интервью дают представление о взглядах данных авторов и их писательских замыслах. В ответ на вопрос, почему они выбрали деревенскую тематику, все в первую очередь называют свое происхождение, тот факт, что они прожили первые 15—20 лет своей жизни в деревне, т. е. именно те годы, когда человек получает самые сильные впечатления. Н. Хайтов пишет, что детство навсегда определяет мироощущение и мировосприятие любого художника¹⁹. И. Радичков, Н. Хайтов, В. Попов и другие говорят и о пережитых ими самими сложностях при адаптации к городской жизни.

Всех их тревожат отрицательные последствия процессов урбанизации. В. Попов называет урбанизацию «необходимым злом»²⁰; «Она ассимилирует и поглощает, уравнивает и ведет к посредственности; она делает людей ленивыми, средне-общими и поэтому несколько абстрактными»²¹. Радичков видит в городе даже «не грустных, а лишь меланхоличных людей»²². Хайтов сетует на отсутствие физических (рукотворных) творческих радостей, так как труд стал более интеллектуальным, а там, где речь идет о физической работе, она сводится к механическим действиям. Это для Хайтова существенное последствие урбанизации, способствующее тяге к потребительству и праздности²³. Г. Мишев, в свою очередь, говорит о вакууме, возникшем в душах многих болгарских крестьян, в результате исчезновения их привычного мира чувств и понятий. Если эти люди теперь переезжают в город, утверждает Мишев, у них наблюдается «поиск компенсации духовной нестабильности в материальной стабильности»²⁴. Те же процессы ощутил и специфическим образом ввел в советскую литературу русский писатель Василий Шукшин. В его рассказах предметом художественного исследования становится проблема разрыва с унаследованными традициями и последствий его для отдельного человека. Герои рассказов — люди, непосредственно затронутые этим разрывом, а нередко и, может быть, не осознавая того, ставшие его жертвой, когда он проходит как бы через них самих. Если, наряду с Шукшиным, обратиться и к таким известным авторам, как Распутин или Белов, то, наверняка, найдутся многие другие точки соприкосновения с родственными явлениями в болгарской литературе. Советских писателей волнует проблема человеческой психологии в ее исторически обусловлен-

ленной изменчивости. Стабильность и изменчивость человеческой психологии, а также ее внутренняя противоречивость под влиянием крупных социальных сдвигов — так можно в общем определить круг проблем этих авторов. Однако каждый из них выбирает свой ракурс раскрытия этой темы: Шукшина (а ему по своей эстетической концепции близок Г. Мишев) волнует прежде всего история в настоящем, в человеке нашего времени. Тоску его литературных героев по «празднику души» можно понять как стремление к гармоническому единству унаследованного образа мышления и поведения человека, а также исконных нравственных ценностей народа и сегодняшнего образа жизни. Распутин изображает соотношение динамичного и статичного в жизни своих литературных героев совсем иначе. В отличие от Шукшина и Белова, он ставит в центр своих произведений цельные характеры людей старшего поколения и противопоставляет их всему тому, что изменяет привычный склад жизни, что пришло в движение. «Движение» большей частью не затронуло их психологии, они противостоят ему. У В. Белова, напротив, в центре — дифференцированный анализ патриархального, сформировавшегося в веках уклада деревенской жизни как относительно замкнутого в себе, со своим собственным мировосприятием и системой ценностей. Это, по его собственным словам, привело его к написанию «Очерков по народной эстетике» — «Лада». Вполне возможно, что более тщательное исследование может установить типологически сходные моменты между художественными замыслами и поэтическим мировоззрением Белова и В. Попова.

Сравнительное изучение сходных явлений двух национальных литератур может быть продуктивным только на основе детального изучения специфики каждой национальной литературы, ибо лишь при этом условии возможно определить общности и различия в них. Так, например, нам кажется интересным, почему советские писатели не смеются, прощаясь со старой деревней, как Петров или Радичков. Чтобы ответить на этот вопрос необходимо определить характер смеха у обоих болгарских писателей, что и делается в цитированных работах Д. Вичева и особенно Е. Лютер. Прощание Петрова в романе «„Прежде чем я родился, и после этого“», подчеркивает Е. Лютер, особенно радикально, так как писатель эмоционально был тесно связан с патриархальным миром своего детства и это одновременно было прощанием с собственным литературным прошлым»²⁵.

Удивительным, исключительным явлением в литературе (и не только Болгарии) является творчество Й. Радичкова. Мифическая деревня Черказки, в которой происходит действие многих его рассказов, становится точкой пересечения старого патриархального жизненного уклада, привычного мировоззрения людей, родственного «фольклорной системе мышления в образах»²⁶, с новой действительностью. Их столкновение приводит у Радичкова к возникновению фантастического, пестрого мира, в котором гротескным образом взаимосвязаны реальное и фантастическое, трагическое и комическое. Эта многозначность явлений, тот факт, что в мире нет ничего абсолютного, а все подчиняется постоянному внутреннему движению, заставило большинство болгарских критиков говорить о карнавальном начале в творчестве Радичкова. Так же воспринимает творчество Радичкова и критика ГДР. По мнению Е. Лютер, к нему применимо понятие Бахтина «гротесковый реализм», отвечающий «гротескно-карнавальному мироощущению народа» и определяющий у Радичкова идеино-эстетические позиции фиктивного народного рассказчика²⁷. Проблематичным, однако, кажется подчеркиваемая в этой связи идентификация писателя со своими героями, для чего он, по мнению Е. Лютер, использует и сказовую форму. И не только потому, что Радичков это сам решительно отрицает²⁸. Сказ как повествовательный принцип, образ рассказчика, от имени которого ведется повествование, служат скорее для того, чтобы создать определенную дистанцию между автором и героями. Безусловно, позиция рассказчика может совпадать с точкой зрения самого автора. Однако применительно к прозе Радичкова это категорически, на наш взгляд, утверждать нельзя, ибо гротесково-трагический мир его рассказов не мог бы возникнуть без многочисленных иронических ноток в передаче рассказа повествователя. Изучение карнавального смеха у Радичкова следует продолжить. Было бы ошибкой, например, понимать его упрощенно, как веселое и легкое прощание с абсолютно устаревшим прошлым. Можно согласиться в этой связи с рассуждением К. Куюмджиева: «Конечно, все начинается непривычной абстракцией, мы вначале смеемся над этой вереницей безобидных драконов и духов, однако вскоре мы ощущаем звуки национальной истории и трагизма. Мы догадываемся, что смех этот может мгновенно застыть»²⁹.

В заключение хочется сказать следующее. В последние

годы в литературной критике ГДР можно еще встретиться с мнениями, что подобное отношение к прошлому у писателей СССР и Болгарии, о которых шла речь выше, не продуктивно. Так, например, известный писатель ГДР Х. Заковский недавно в своем выступлении на заседании президиума Союза писателей ГДР сказал: «Думаю, что было бы неверно, если бы мы, писатели, хотели противостоять этому процессу (урбанизации — Ф. М.), сожалея о том, что должно уйти,— я имею в виду „Прощание с Матерой“. Будущее уже началось»³⁰. В 1978 г. Цвойдрак в рецензии с неслучайным названием «Сибирский рапорт Распутина» свел все значение повести «Живи и помни» этого писателя только к тому, что чтение ее полезно, ибо «теперь о стране и о людях знаешь больше, чем прежде»³¹. Позиция Х. Заковского и этнографическая интерпретация проблемы Цвойдраком вызвали решительный протест. Г. Шауманн в своем ответе Цвойдраку подчеркнул, что Распутин исследует индивидуальные судьбы, отражающие в себе общие социальные и нравственные изменения, которые ни в коей мере нельзя ограничить рамками деревни³². Эта позиция определяет основную тенденцию в восприятии так называемой деревенской прозы литературоведением и литературной критикой ГДР. В последние годы укрепилось убеждение, что мифологическая деревня Черказки Й. Радичкова или Матера В. Распутина являются ареной общечеловеческих исторических процессов, значение которых и для ГДР становится все более очевидным.

¹ Hirdina K. Abschied von Matjora.— Weimarer Beiträge, 1980, N 11, S. 137, 138.

² Thun N. Abschied von Matjora.— Ibid., S. 149.

³ Beitz W. Entwicklungstendenzen der sowjetischen Epik in den 60-er und 70-er Jahren.— Ibid., N 8, S. 50.

⁴ Hiersche A. Sowjetische Dorfprosa — ein literarisches Phänomen des entwickelten Sozialismus.— Ibid., N 4, S. 9.

⁵ Старикова Е. Социологический аспект современной «деревенской» прозы.— В кн.: Литература и современность. М., 1973, с. 157.

⁶ Там же, с. 162.

⁷ Luther E. Bulgarische Dorfprosa.— Weimarer Beiträge, 1980, N 4, S. 60.

⁸ Schlenstedt D. Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur. Berlin, 1979, S. 238.

⁹ Ibid., S. 240.

¹⁰ Klaus G. Die Kunst im Kampf für die sozialistische Gemeinschaft. Rede auf der 13. Sitzung des Staatsrates der DDR. Cit.: Schlenstedt D. Wirkungsästhetische Analysen, S. 240.

¹¹ Böhme I. Variationen auf Wlascho.— Theater der Zeit, 1973, N 12, S. 33.

¹² Luther E. Über einige Tendenzen in der gegenwärtigen bulgarischen Prosa mit dörflicher Thematik. Dissertation, masch., Berlin, 1975, S. 40

- ¹³ Witschew D. Einleitung zu Literatur Bulgariens, Einzeldarstellungen 1944 bis 1980. Berlin, 1981, S. 57.
- ¹⁴ Witschew D. Abschied von der bäuerlichen Vergangenheit der Nation. Zur bulgarischen Dorfprosa der 60er und 70er Jahre.— In: Die Literaturkonferenz des Bezirkes Erfurt 9. Mai 1979, S. 64.
- ¹⁵ Luther E. Bulgarische Dorfprosa, S. 68 f.
- ¹⁶ Ibid., S. 71.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Witschew D. Abschied von der bäuerlichen Vergangenheit..., S. 65.
- ¹⁹ Luther E. Über einige Tendenzen..., S. 203.
- ²⁰ Ibid., S. 218.
- ²¹ Ibid.
- ²² Ibid., S. 183.
- ²³ Ibid., S. 204.
- ²⁴ Ibid., S. 235.
- ²⁵ Luther E. Bulgarische Dorfprosa, S. 65.
- ²⁶ Ibid., S. 63.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Interview mit J. Raditschkow.— In: Luther E. Über einige Tendenzen, S. 185.
- ²⁹ Kujumdshiew K. Jordan Raditschkow.— In: Literatur Bulgariens. Einzeldarstellungen. Berlin, 1981, S. 443.
- ³⁰ Sakowski H. Von Sachsenkaisern. Robotern und dem Sinn für Realitäten. Rede vor dem Vorstand des Schriftstellerverbandes.— Neue deutsche Literatur, 1981, N 7, S. 14.
- ³¹ Cwojdrak G. Rasputins sibirischer Report.— Weltbühne, 1978, 17. Jan., S. 80.
- ³² Schaumann G. Antworten.— Weltbühne, 1978, 7. März, S. 315.

