ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

ТОМ ВТОРОЙ 1970–1980-е гг.

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

В ДВУХ ТОМАХ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

ТОМ ВТОРОЙ 1970–1980-е гг.

Редакционная коллегия:

С. А. Шерлаимова
В. А. Хорев (ответственный редактор)
Г. Я. Ильина

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 2001

ББК 83.34я43
И-90

Рецензенты:
д. ф. н. проф. *С. В. Никольский*
д. ф. н. проф. *Е. З. Цыбенко*

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (грант № 00-04-16210д)

История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В 2 т. Том второй. 1970-1980-е гг. / Отв. редактор В. А. Хорев. – М.: Издательство «Индрик», 2001. – 760 стр.
ISBN 5-85759-137-6

В этом томе рассматривается история литератур Болгарии, Польши, Чехословакии, Югославии, Венгрии, ГДР, Румынии и Албании с конца 1960-х до рубежа 1980-1990-х гг. Книга является продолжением первого тома «Истории литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. 1945-1960-е гг.» (1995). В течение двух рассматриваемых десятилетий социалистическая система, в которую входили все названные государства, все глубже погружалась в нарастающий глобальный кризис. Литература, ведя интенсивный поиск в области художественных форм, одновременно все очевиднее поддерживала растущие оппозиционные настроения, способствовала активизации национального самосознания, усилению общественного критицизма. Официально издававшаяся литературная продукция сосуществовала, прежде всего в Польше и Чехословакии, с диссидентской литературой самиздата и эмиграции. Предпринятая в этом труде попытка совокупного рассмотрения литератур целого региона в один из драматических периодов истории позволяет осветить особенности национальной специфики каждой из них и то общее, что было свойственно им в те годы. Специальная глава посвящена восприятию рассматриваемых литератур в СССР.

This volume is dedicated to the history of the literatures of Bulgaria, Poland, Czechoslovakia, Yugoslavia, Hungary, GDR, Romania and Albania from the end of the 60s and up to the border of the 80s and 90s and continues the first volume titled «History of the literatures of Eastern Europe after World war II. 1945-1960s» (1995). During the two decades of the examined period the socialist system, that included all the above mentioned states, kept sinking into the global crisis. The literature was in active search of stylistic forms and struggle for the aesthetic independence from the society and at the same time it evidently supported developing opposition trends, contributed to the growth of the national self-consciousness and social criticism. The officially published literature production coexisted (first of all in Poland and Czechoslovakia) with dissident literature that was published in emigration or by samizdat. Attempt to jointly analyze literatures of the entire region during one of the dramatic periods of its history undertaken in this volume made it possible to throw light on the national specifics of each literature along with the common features characteristic for the investigated period. A special chapter is dedicated to the reception of the East European literatures in the USSR.

ISBN 5-85759-137-6
© Коллектив авторов, 2001
© Оформление издательства «Индрик», 2001

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ 7

БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 9
Н. Н. Пономарева

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 71
В. А. Хорев

ЛИТЕРАТУРА ЧЕХОСЛОВАКИИ 154

ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 155
С. А. Шерлаимова

СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА 232
Ю. В. Богданов
(раздел драматургии *Л. Ф. Широкова*)

ЛИТЕРАТУРА ЮГОСЛАВИИ 288

СЕРБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 294
О. Л. Кириллова
(раздел драматургии *Н. М. Вагапова*)

ХОРВАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 338
Г. Я. Ильина

СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 388
Н. Н. Старикова

МАКЕДОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 432
А. Г. Шешкен

ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 463
Ю. П. Гусев, В. Т. Середа

ЛИТЕРАТУРА ГДР 532
А. А. Гугнин

СЕРБОЛУЖИЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА 609
А. А. Гугнин

РУМЫНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 628
М. В. Фридман

АЛБАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 688
Г. И. Эйнтрей

ЛИТЕРАТУРА СТРАН ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ В СССР 710
Т. П. Агапкина, И. Е. Адельгейм, О. В. Цыбенко, С. А. Шерлаимова

Указатель имен 734
сост. *Л. Ф. Широкова*

CONTENTS

FROM THE EDITORIAL BOARD 7

BULGARIAN LITERATURE 9
N. N. Ponomareva

POLISH LITERATURE 71
V. A. Khorev

LITERATURE OF CZECHOSLOVAKIA 154

CZECH LITERATURE 155
S. A. Sherlaimova

SLOVAK LITERATURE 232
Yu V. Bogdanov
(Part on Drama by *L. F. Shirokova*)

LITERATURE OF YUGOSLAVIA 288

SERBIAN LITERATURE 294
O. L. Kirillova
(Part on Drama by *N. M. Vagapova*)

CROATIAN LITERATURE 338
G. Ya. Ilyina

SLOVENE LITERATURE 388
N. N. Starikova

MACEDONIAN LITERATURE 432
A. I. Sheshken

HUNGARIAN LITERATURE 463
Yu. P. Gusev, V. T. Sereda

LITERATURE OF THE GDR 532
A. A. Gugnin

LITERATURE OF LUSATIAN SERBS 609
A. A. Gugnin

RUMANIAN LITERATURE 628
M. V. Fridman

LITERATURE OF ALBANIA 688
G. I. Eintrei

LITERATURE OF THE COUNTRIES OF EASTERN EUROPE IN THE USSR 710
T. P. Agapkina, I. Ye. Adelgeim, O. V. Czybenko, S. A. Sherlaimova

INDEX (*L. F. Shirokova*) 734

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Второй том истории литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы – Болгарии, Польши, Чехословакии, Югославии, Венгрии, ГДР, Румынии и Албании, обычно объединяемых условным понятием «Восточная Европа», продолжает книгу «История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Том первый. 1945-1960-е гг.» (Москва, 1995 г.). Второй том охватывает период с конца 1960-х до рубежа 1980-х –1990-х годов.

Ритм литературного процесса и литературных переломов в XX веке в этих странах, как правило, совпадал с ритмом политических событий. В августе 1968 г. в результате ввода войск стран Варшавского договора в Чехословакию были развеяны иллюзии по поводу демократизации социализма, обретения им «человеческого лица». На протяжении 70-80-х годов в обществе и соответственно во всех литературах стран региона нарастает сопротивление политическому и идеологическому диктату. Оно проявилось в различных акциях протеста, в активизации (прежде всего в Польше, Чехословакии, Венгрии) диссидентского движения, в литературных произведениях, выходивших в открытой печати, и в значительно большей степени в самиздате, в книгах писателей-эмигрантов.

В культурной жизни стран региона в эти годы временные «оттепели» сменялись волнами ужесточения культурной политики правящих коммунистических партий, цензурными запретами художественных произведений и театральных постановок. Литературный процесс рассматривается авторами данной книги в тесной связи с нараставшим кризисом социалистической системы, который особенно усиливается после начала процесса «перестройки» в СССР.

В центре внимания – реакция литературы на расхождения провозглашенных идеалов и реальной действительности, драматические философские и нравственные поиски писателей, одни из которых пытались сохранить веру в возможность демократизации существующего строя, другие уходили в оппозицию к нему, либо эмигрировали, третьи отстаивали автономность формально-художественных поисков. Авторы тома стремились избежать упрощенных оценок, показать художественные достижения и просчеты писателей разной идейной ориентации, осветить не только литературу, легально существовавшую в названных странах, но и литературу

самиздата и творчество писателей-эмигрантов, как составные части соответствующих национальных литератур.

Как и в первом томе «Истории литератур Восточной Европы...», во втором томе сохраняется принцип описания литературного процесса в каждой из национальных литератур, который теперь распространяется и на литературы Югославии. В 70-80-е годы в них усилились центробежные тенденции, они привели к отказу от общеюгославской идеи и ко все большему обособлению национальных культур. Подобные процессы в эти годы протекали и в другом многонациональном государстве – Чехословакии.

Объем труда и степень изученности вопроса не позволили авторам осветить развитие литератур национальных меньшинств, которые есть во всех странах региона и заслуживают специального внимания. Исключение, как и в первом томе, сделано для серболужицкой литературы, существующей только в границах немецкого государства.

В томе продолжено рассмотрение восприятия литератур названных стран в Советском Союзе. При всей сложности взаимоотношений между литературами европейских социалистических стран и советской литературой, воздействии идеологических догматов и политической конъюнктуры, переводы на языки народов СССР, особенно русский, и появление критической и научной литературы о художественном творчестве стран региона расширяло сферу распространения этого творчества, способствовало международному признанию многих достойных авторов.

С падением коммунистических режимов в странах Восточной Европы на рубеже 80-90-х годов завершился почти полувековой этап в истории литератур региона, явившийся предметом рассмотрения в двух томах этой книги.

БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Конец 60-х, 70-е и 80-е гг., по сравнению с предыдущим послевоенным периодом, были для болгарской литературы более благоприятными. В основе художественных тенденций этих лет преобладает нравственный аспект в исследовании конфликтов — пристальное внимание к внутреннему миру человека, к его сложным контактам с окружающей действительностью, к роли и месту личности в судьбах народа. Характер этих тенденций в литературе многообразный и постоянно меняющийся. Некоторые тематические, стилевые, жанровые признаки уходят или же ослабевают, отодвигаются на второй план, на смену им приходят другие. Однако неизменным на протяжении всего периода остается подчеркнутое стремление к обогащению изобразительных средств, расширению жанровых рамок, к творческому поиску, смелым экспериментам и отталкивание от догматических норм социалистического реализма. Эти годы были отмечены большими успехами в творчестве ряда крупнейших болгарских писателей (Э. Станева, П. Вежинова, Й. Радичкова, И. Петрова, И. Радоева, В. Петрова, Б. Димитровой и др.), произведения которых перешагнули национальные границы и приобрели заслуженную популярность за рубежом. Литература пополнилась и новыми именами молодых талантливых авторов.

Разумеется, очевидные качественные сдвиги в болгарской литературе наступили не внезапно. Они вызревали исподволь в предыдущие годы. Серьезным импульсом к их осуществлению послужили изменения в общественно-политической атмосфере страны, наступившие после Апрельского пленума Болгарской коммунистической партии в 1956 г. В то же время период политической «апрельской оттепели» оказался кратким и почти призрачным, он только приоткрыл дверь в свободный творческий мир. Но снова захлопнуть ее было уже нельзя. Никакие запреты и репрессивные меры не могли остановить процесс раскрепощения литературы. Она, в лице наиболее талантливых ее представителей, выламывалась из узких границ социалистического реализма, что ставило под угрозу само его существование на болгарской почве. Необходима была его скорейшая коррекция, по меньшей мере подверстывание к уровню литературы нового времени. Социалистический реализм в 70-80-е гг. провозглашался уже не только «единственно правильным» [1], но и победившим и просто единствен-

ным способом художественного изображения. Официальной критике и литературоведению предстоял выбор – либо вывести за рамки этого метода творчество целого ряда писателей, либо изменить его параметры.

В 70-е гг. усилия болгарской критики (Т. Павлов, В. Колевский, А. Лилов, Ч. Добрев и др.) были направлены на обоснование нового (антидогматического и творческого, как они считали) подхода к социалистическому реализму. Одна из статей Т. Павлова так и называется – «Социалистический реализм не догма, а творческий метод» (1975).

В Болгарии была поддержана концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы, наиболее подробно разработанная советским ученым Д. Ф. Марковым [2]. В этом же направлении активно работал болгарский литературовед Васил Колевский, автор целого ряда трудов, посвященных теоретическим проблемам метода и его функционирования на болгарской почве [3].

По инициативе В. Колевского в 1972–1974 гг. на страницах журнала «Пламак» развернулась дискуссия по широкому спектру назревших вопросов социалистического реализма. Начало обсуждению, в котором приняли участие более 20-ти критиков, писателей и ученых Болгарии, Советского Союза и других социалистических стран, положила опубликованная в журнале статья Д. Ф. Маркова «О формах художественного обобщения в социалистическом реализме». Все участники развернувшейся дискуссии были солидарны в том, что настало время отказа от узких рамок метода, ограничивающих творческие возможности писателей. Конструктивные результаты обсуждения сводились к следующей констатации: «Метод социалистического реализма не только и не просто продолжает реализм, хотя он и является магистральной линией в его традициях, а наследует и развивает также художественные достижения всех других методов и систем искусства» [4].

Очевидно, был сделан важный шаг к устранению некоторых преград, возводимых социалистическим реализмом на пути естественного движения литературы. В то же время, хотя все громче звучали голоса за дальнейшее преобразование метода, за право писателей на эксперимент, свободные творческие поиски [5], сам факт непременного функционирования социалистического реализма в литературе обсуждению не подлежал. Никто из болгарских критиков открыто не покушался на ревизию его основных принципов. Писателей по-прежнему продолжали упрекать в отступлениях от классово-партийного критерия и социалистической идейности, в отсутствии исторического оптимизма.

Эти требования и упреки заставляли писателей подчас идти на компромисс с собственными убеждениями, формировали и закрепляли у некоторых инерцию художественного мышления, которая удерживала их в рамках дозволенного. Однако постепенно сила этой инерции истоща-

лась, строгие указания следовать установленным канонам метода воспринимались формально или же просто игнорировались, несмотря на вполне реальную угрозу запретительных мер. Художественное противостояние болгарской литературы постулатам социалистического реализма становилось все более мощным и массовым. Наиболее талантливые ее представители (в том числе писатели новых поколений) добивались значительных успехов в русле основных художественных тенденций мировой литературы эпохи, не теряя в то же время яркой национальной самобытности. В 60-80-е гг. писатели проявляют стойкий интерес к использованию фольклорно-мифологических мотивов, к разработке «пограничных» ситуаций, к сказовому повествованию, фантастическим, гротесковым, пародийным средствам выражения, абсурдистским приемам, к региональным темам, открытым кардинальным национальным и общечеловеческим проблемам.

В этот период в Болгарии значительно расширились возможности ознакомления с литературой других народов (в том числе Европы, США, Латинской Америки, Японии). Увеличилось количество переводов зарубежных авторов на болгарский язык. Традиционно приоритет здесь сохранялся за русской и советской литературой. В стране была организована целая сеть специализированных магазинов, в которых предлагался огромный выбор книг на русском языке, как собственно советской, так и переводной иностранной литературы. Многим болгарским читателям, владеющим русским языком, это помогало ориентироваться в литературной ситуации за рубежом.

Реакция официальной критики на складывавшуюся в стране литературную атмосферу оказалась весьма неожиданной, и в то же время вынужденной. Продолжая декларировать набившие оскомину нормативные правила метода социалистического реализма и подвергая резкому осуждению отступления от них, она как бы «национализировала», записала в его актив почти все талантливое и значимое в современной болгарской литературе, превратив социалистический реализм в «склад художественных ценностей» [6], среди которых было немало произведений, не имеющих по сути к нему прямого отношения.

Союз болгарских писателей (СБП) строго придерживался линии, заданной партией. Ни один из сменяющих друг друга его руководителей не мог позволить себе гласно или негласно нарушить установленные правила. И, надо признать, редко кто из писателей осмеливался на открытый протест. А если это случалось, наказание следовало непременно и часто незамедлительно. Так, в 1971 г. четверо писателей, не пожелавших поддержать протест СБП в адрес Комитета по Нобелевским премиям, присудившего награду А. Солженицыну, были исключены из БКП, а один, не будучи членом партии, — из СБП. Эмигрировавший в 1969 г. из страны

болгарский писатель Георгий Марков (1929-1978) за свои смелые, критические по отношению к общественно-политической и культурной действительности в Болгарии, репортажи [7], которые он на протяжении двух лет передавал по западному радио, поплатился жизнью.

С другой стороны, наряду со скрытой, но жесткой цензурой (официально ее как бы не существовало), власть широко использовала такие меры «приручения» писателей, как разной формы поощрения (премии, ордена, известные материальные блага), назначения на государственные посты, неожиданные разрешения к публикации некоторых ранее запрещенных произведений (в «отредактированном» виде), допущение критики нравственных и социальных изъянов общества (разумеется, без анализа их истоков). Широко практиковались встречи Тодора Живкова и других партийных руководителей с болгарской интеллигенцией (в том числе и с писателями), на которых демонстрировались тревога и забота государства о развитии культуры.

Действительно, Союзу писателей, газетам, журналам, издательствам оказывалась значительная материальная поддержка. В эти годы регулярно выходили еженедельники «Литературен фронт», «Народна култура», «АБВ», «Пулс» и другие общественно-культурные и литературные газеты, «толстые» литературные журналы «Септември», «Пламак», «Современник», «Литературна мисл», «Факел», журнал «Театр» и др. Они во многом расширяли возможности публикаций для писателей как старшего, так и молодого поколений, являлись своего рода ядром литературной жизни страны. Зачастую именно на их страницах публиковались художественные и документальные произведения, статьи, рецензии, материалы дискуссий и конференций, которые в дальнейшем определяли новые вехи в литературе.

При всех издержках, связанных с надзором сверху, с нередко необъективной, тенденциозной позицией некоторых докладчиков, положительным фактором в литературной жизни страны были «Апрельские дискуссии», проводившиеся ежегодно с 1980 по 1989 гг. На этом форуме подводились итоги литературного года. Активное участие в нем писателей и критиков разных художественных пристрастий и общественных взглядов в известной мере нейтрализовывало или хотя бы уменьшало давление партийного официоза. Материалы «Апрельских дискуссий» наглядно представляют динамику болгарской литературы 80-х гг. – пик ее художественных достижений к началу и середине десятилетия и признаки надвигающегося застоя к его концу. Истоки этого явления, по-видимому, заложены в общественно-политическом развитии страны на пороге кардинальных перемен, а также в закономерностях самой литературы, которая постепенно исчерпывала накопленные художественные ресурсы и вступала в новую стадию поисков и экспериментов.

* * *

На судьбы болгарской литературы существенное воздействие оказала восторжествовавшая к середине 60-х гг. своеобразная «реабилитация» в ней человека. На протяжении последующих десятилетий внимание писателей во многом было направлено на художественное исследование нравственного аспекта жизненных явлений. В прозе этот аспект включал социальный, политический, психологический и философский срезы современного общества и исторических судеб народа, а также рассмотрение таких сущностных проблем, как наследование духовных ценностей, угроза утраты национальных корней, связей с окружающей природной средой, огромные и порой невосполнимые потери, которые подчас несет с собой технический прогресс, нарушение разумных пропорций между эмоциональной и рациональной сферами жизни человека.

Расширились жанровый и стилевой диапазоны прозы, которая во многом приобрела сугубо личностный облик. В то же время, наряду с ярким индивидуальным своеобразием творчества талантливых болгарских писателей, в ней можно отметить ряд общих тенденций. Одной из них, зародившейся еще в середине 60-х гг., является отчетливая и устойчивая склонность к лиризации, к малым прозаическим формам (рассказу, новелле, повести, небольшому по объему неэпическому роману), а также нередко к их циклизации, то есть объединению в одной книге на почве сквозной интриги, общих героев, рассказчика или крепкого сцепления отдельных рассказов, повестей важной мыслью, идеей. Зачастую такая циклизация ведет к созданию оригинальных по жанру произведений. Близкие художественные процессы прослеживаются в болгарской литературе прошлого – «Царапины и пятна» (1893–1895) Ивана Вазова, «Бай Ганю» (1895) Алеко Константинова, «Вечера на Антимовском постоялом дворе» (1928) и «Если бы они могли говорить» (1936) Йордана Йовкова, «Танго» (1948) Георгия Караславова.

В современном болгарском литературоведении принципы циклизации малых прозаических форм в литературе прошлого и нового времени трактуются по-разному. Литературовед и критик Боян Ничев находит в них существенные отличия. Он считает, что циклизация в период, предшествующий эпической романной волне 50-х гг. XX века, и в 60–70-е гг. представляет собой «два различных явления с различным значением в истории болгарской прозы». В первом случае – «это один из путей к крупным эпическим формам», во втором – «своеобразная и самобытная форма стилизованного современного короткого романа» с редуцированной эпичностью [8]. Некоторые другие критики и литературоведы (С. Игов, О. Сапарев) не видят существенных отличий в характере циклизации на двух этапах ее реализации в болгарской литературе.

С середины 60-х гг. проза в болгарской литературе занимает центральное место. В ней происходят важные художественные сдвиги, реализуются интенсивные поиски в области средств выражения, ей в большой степени удалось отразить основные тенденции времени национального и общечеловеческого масштаба.

В период, о котором идет речь, продолжали активную творческую работу прозаики старшего поколения (Георгий Караславов, Эмилиян Станев, Павел Вежинов, Камен Калчев, Ивайло Петров и др.) и среднего (Йордан Радичков, Генчо Стоев, Вера Мутафчиева, Васил Попов, Георгий Мишев, Антон Дончев, Дико Фучеджиев, и др.). Ярко и самобытно заявило о себе в 60-е гг. молодое поколение писателей, внесшее в литературу последующих десятилетий свежую струю и значительно обогатившее поэтику болгарской прозы. Прилив в литературу и особенно в прозу новых талантливых сил и в еще большей степени обретение «нового дыхания» писателями старшего поколения, которые постарались освободиться от давления догматической критики, внешних и внутренних «табу», пережили, по выражению болгарского критика и литературоведа Светлозара Игова, «осенний ренессанс», привели к серьезным художественным результатам.

Заметным фактом в литературной жизни Болгарии конца 60-х гг. было появление романа Павла Вежинова (1914-1983) на антифашистскую тему «Звезды над нами» (1966). К этой теме писатель обращался и в предыдущие годы (повести «На равнине», 1950; «Далеко от берегов», 1958 и др.), однако теперь он смотрит на нее как бы «в очках с другими диоптриями»[9]. В этом произведении гуманистический аспект исследования антифашистского движения выдвигается на первый план. В нем доминирует философско-аналитический подход к теме, в центре оказываются проблемы экзистенциального свойства — о цене человеческой жизни, о смысле человеческого существования.

Роман состоит из двух глав. В первой действие происходит в основном в тюрьме, в которой волею судьбы (иногда и по недоразумению) оказываются люди разного социального положения и разных позиций, не столько общественно-политических и идейных (все основные герои — антифашисты), сколько этических, философских. В жарких спорах о роли личности в общественных процессах, о значении познания и его границах, о вреде элементарно-прагматического подхода к решению важных вопросов, касающихся судеб борцов Сопротивления, которые ведутся в тюремной камере, не участвует старый крестьянин дед Штилян. Арестованный по ошибке, он был приговорен к смерти. И также по ошибке в хаосе тюремных порядков избежал расстрела — вместо него погиб тоже абсолютно невинный молодой крестьянский парень. Дед Штилян охвачен непреодолимым страхом, что истина все-таки выплывет наружу и его казнят. Но еще ужас-

нее для него сознание невольной вины. Искуплению ее, возвращению морального долга он посвящает остаток своей жизни.

Заключенные, которым удалось бежать из тюрьмы, организуют партизанский отряд, действия которого и составляют внешнюю сюжетную канву второй главы романа. Внутренний же смысл главы – в раскрытии высокой нравственности простого крестьянина, деда Штиляна. Он стремится прожить подаренную ему судьбой жизнь достойно, хотя, конечно, ясно, что необыкновенная доброта, сердечность, самоотверженность были присущи ему изначально. Смертельно раненый, он уходит из жизни спокойно – долг полностью оплачен. П. Вежинова нельзя назвать «летописцем» антифашистского Сопротивления в Болгарии. В нем он находит почву для размышлений о жизни и смерти, о поведении человека в исключительных обстоятельствах, требующих выбора и ярко высвечивающих его духовные возможности.

Идейно-философский подход к жизненным явлениям просматривается в большинстве произведений П. Вежинова. К ним относятся сборники рассказов «Мальчик со скрипкой» (1963), «Запах миндаля» (1966) и др., в которых предметом художественного осмысления становится моральный упадок современного общества – потеря органических связей между поколениями, бюрократизм, эгоизм и равнодушие, приводящие к общественным и личным драматическим конфликтам. В 70-е гг. писатель значительно расширяет границы нравственных претензий к обществу, вменяя ему в вину духовное обнищание человека, однобокое его развитие (рационального за счет эмоционального), что нередко служит причиной серьезных жизненных коллизий (повести «Барьер», 1976; «Белый ящер», 1977; «Озерный мальчик», 1978).

Повесть «Барьер» имела особенно большой успех у читателей не только Болгарии, но и других стран. Драма «здорового» разума [10] главного героя повести композитора Антония оказалась очень актуальной в эпоху технической революции, когда нередко нарушается естественная гармония между рациональным мышлением и эмоциональной сферой человеческого космоса. Жизнь сталкивает такого «здравомыслящего» человека с необыкновенной девушкой Доротеей, которая перенесла душевное заболевание, развившее в ней необыкновенные и даже «чудесные» способности. Она обладает феноменальной памятью, исключительным воображением и интуицией, «читает» мысли людей, способна к гипнотическму воздействию и даже может «летать». Умение «летать» – ее навязчивая идея или, как утверждает врач-психиатр, светлая мечта. Вместе с тем Доротея общительна, доверчива, добра и откровенна. Она не знает, что такое злоба и корысть, хитрость и обман. Антоний искренне привязывается к Доротее. Под ее влиянием во многом рушится «нормальный» строй его жизненных восприятий. И все же он не в силах преодолеть барьера укоренивших-

ся стереотипов поведения и взглядов, не может вырваться из «разумных» будней в мир вдохновения, мечты, красоты и любви, в который его зовет Доротея. Сближение героев заканчивается трагически. Не встретив понимания со стороны любимого человека, Доротея гибнет. Смерть ее загадочна. То ли она сама спрыгнула с крыши дома, то ли ее кто-то столкнул... Однако у Антония своя версия, настолько странная, что он не решается о ней никому сказать. Он уверен, что Доротея летала и упала, утомившись, а скорее нарочно сложив крылья. Это он погубил ее своим недоверием, бессилием разделить ее искренний порыв к звездам, к духовной свободе.

Несмотря на присутствие в повести эпизодов, которые можно посчитать фантастическими, ее вряд ли надо относить к жанру фантастики. «Полет» в повести – это прежде всего развернутая метафора: логика, мысль у гармонически развитого человека, особенно творческого, часто сочетаются с фантазией, верой в мечту, дерзновением, эмоциональными порывами. «Есть метафорические произведения, – говорит в одном из интервью П. Вежинов, – написанные в совершенно реалистическом ключе, в которых «фантастическое» имеет абсолютно условный характер и его следует понимать скорее как методологический прием в поисках художественной правды... Я глубоко убежден, что условно-метафорическая форма расширяет возможности и обогащает арсенал художественных средств..., делает художественное восприятие более многогранным» [11].

Если в повести «Барьер» раскрывается драма «здорового разума», то в повести «Белый ящер» мы встречаемся с трагедией «голого разума». На этот раз писатель прибегает к открыто фантастической конструкции. Герой этого произведения – своеобразный homo super, сверхъестественное развитие интеллекта которого за счет эмоциональной сферы превращает его в морального урода, чудовище, совершающее страшные и необъяснимые с точки зрения нормального человека преступления. Фантастическое допущение органически вписывается в эпизоды вполне реальной жизни современной Болгарии и усиливает тревожное предупреждение автора об угрозе духовного обеднения личности.

П. Вежинову принадлежит ряд интересных произведений в жанре чистой фантастики (новеллы «Синие бабочки», 1968, роман «Гибель Аякса», 1973 и др.). Проблемы нравственности в них решаются также в этико-психологическом и философском ключе.

Во многих произведениях 60-х гг. ясно проглядывает стремление оценить и переосмыслить близкое прошлое, периода первых послевоенных лет до апреля 1956 г. Видимо, для того, чтобы двинуться дальше, литературе необходимо было подвести черту под некоторыми негативными общественными явлениями того времени, все еще болезненно актуальными в сознании современников и, как это постепенно становилось ясно, далеко не преодоленными. «Двое в новом городе» (1964) К. Калчева, «Пути в ни-

куда» (1966) Б. Райнова, «Семь дней одной жизни» (1964) А. Гуляшки – все эти очень разные по жанрово-стилевому облику произведения посвящены одной проблеме, расчету с прошлым, художественному анализу былых заблуждений и ошибок. С этих произведений в сущности и началась та «исповедальная» линия в болгарской литературе, которая не иссякла в продолжение следующих десятилетий.

В 70-80-х гг. «исповедь» героя во многих произведениях направлена уже не только на расчет с временем культа личности, а на анализ и оценку всех прожитых лет. Герой, как правило, находится в конце жизненного пути. Пора подводить итоги, трезво посмотреть на бесконечную и пеструю цепь поступков, из которой надо вычленить основные звенья, определяющие доминанту жизни. Чаще всего такой самоанализ сопряжен со значительными или рядовыми общественными событиями, с осознанием их роли в судьбе и духовной эволюции самого героя. В любом случае это лирическое, субъективизированное осмысление общественных процессов, преломляющихся главным образом в области нравственности. Произведения такого рода, в общем очень разные по тематике, объединяет не только исповедальность тона, проникновенная и подчас жестокая искренность, философская умудренность, но и особая бескомпромиссная аналитичность как по отношению к герою, так и по отношению к действительности. «Исповедальное» начало выступает жанрообразующим фактором или же проявляется как одна из стилевых черт произведения.

Героя романа П. Вежинова «Ночью на белых лошадях» (1974) академика Урумова читатель застает именно в тот период, когда пришел срок обернуться мысленно к прошлому, здраво оценить свое настоящее и посмотреть в будущее – искать преемников своего дела. Роман богат событиями самого разного рода: это эпизоды молодости Урумова, странная история его женитьбы, красивая последняя и неосуществимая любовь, жизненные перипетии племянника героя Сашо, конфликтные ситуации в институте, в котором они оба работают. Однако более всего в романе привлекает духовный мир героя, его честность, высокие этические нормы, от которых он никогда не отступал и которые он хотел бы видеть у молодого поколения. Старый академик передает дело своей жизни племяннику, молодому и способному ученому. К сожалению, оказывается, что тот не во всем оправдывает его надежды – Урумов не может согласиться с нравственными компромиссами, на которые идет Сашо ради достижения, пусть даже и объективно благородной, цели.

К проблеме преемственности П. Вежинов обращается во многих своих произведениях. Своеобразно раскрывается она в повести писателя «Измерения» (1982). История (судьба бабушки героя – свидетельницы болгарского народного восстания 1876 г., влияние ее необыкновенной натуры на формирование личности внука), настоящее, в котором герой хоть

и добивается известных жизненных успехов, но не испытывает подлинного удовлетворения, и будущее (заложенные в человеческой личности, но лишь изредка проявляющиеся исключительные и часто пока необъяснимые наукой способности) выступают как необходимые этапы одного пути, пройти и осознать который предначертано герою и в конце которого он должен через страдание постичь главное – любовь и понимание близкого человека.

Осмыслению своей жизни и познанию себя как личности посвящен роман П. Вежинова «Весы» (1982). Герой произведения архитектор Симеон Балевский в результате несчастного случая теряет память, впадает в состояние амнезии. Этот, хотя и не новый в литературе, сюжетный ход предоставил П. Вежинову возможность вновь обратиться к ряду философских проблем, которые он в ином плане затрагивал и в других произведениях. В одном из интервью по поводу романа «Весы» писатель говорит: «Меня привлекла мысль Сократа «Познай себя». Главный герой произведения восстанавливает в памяти свое прошлое именно «в поисках себя и своей сущности. В конечном счете он обретает не столько свою память, сколько смысл своего самосознания» [12].

Духовный мир человека и его неразрывная связь со средой обитания – основная тема прозы Дико Фучеджиева (р. 1928). Писатель проявляет выраженную склонность к лиризованному повествованию, ассоциативным связям, ретроспекции, внутренним монологам и моноповествованию. Все перечисленные тенденции свойственны в разных вариантах болгарской прозе 70-80 гг. в целом. Границы экологической тематики неизмеримо расширяются за счет проблем исторической и духовной преемственности, сохранения национальных «корней», экзистенциальных вопросов, связанных с ответственностью человека перед окружающими и самим собой, с неизбежностью конца жизни.

Роман Д. Фучеджиева «Река» (1974) посвящен, по определению болгарского критика и ученого Т. Жечева, «болезням цивилизации и их лечению» [13]. Центральное событие романа – возведение на берегу прекрасной чистой Реки обогатительной фабрики, которая не только приводит к гибели Реку, но и несет реальную угрозу психологии, нравственности людей, живущих на этой Реке, Селу. Река – это метафора вечного движения и изменения жизни, связи с историческим и культурным прошлым. Село олицетворяет собой оплот национальных традиций и духовных ценностей, который рушится под напором цивилизации. Композиция романа усложнена вставными эпизодами, историческими ретроспекциями, но все в нем соотносится с главным героем, руководителем края Славом Грашевым, который в свое время согласился на строительство фабрики, а впоследствии осознает свою вину в гибели Реки. Такое сопряжение всех проблем с личностью одного героя сближает роман, по справедливому заключению

российского литературоведа З. Карцевой, с жанровой разновидностью, определяемой как «субъективная» или «личностная» эпопея [14].

К этой же категории романов следует отнести и другое произведение писателя «Зеленая трава пустыни» (1978). Сосредоточение сложного узла проблем в личности одного центрального героя (художника Нованского) здесь еще явственнее. Все остальные персонажи достаточно эпизодичны, хотя и не случайны — они способствуют раскрытию эмоционального и интеллектуального мира героя, его взглядов на место человека в жизни, долга перед людьми и своей совестью. Значительное место в романе занимает тема творчества, искусства, вечного поиска «зеленой травы пустыни». Художник Нованский знает, что он смертельно болен, дни его сочтены, но продолжает свою работу — расписывает потолок оперного театра. Его работе сопутствуют романтические воспоминания детства, красоты природы родных мест, близких. Концентрация внимания на главном герое, его внутренние монологи придают своеобразие художественной форме романа, не снижая его эпического пафоса. «Ведь, по сути, философско-нравственные вопросы о месте человека в жизни, о его стойкости и вере — это вопросы подлинно эпические по своему значению» [15].

Герои многих произведений Ивана Давидкова (1926-1990) тоже принадлежат к миру искусства, литературы. Это своеобразные двойники автора, которые проводят читателя по извилистым путям духовной жизни писателя. Лирическая проза И. Давидкова (повести «Далекие броды», 1967; «Ломоть хлеба для путника», 1971; романы «Вечерний разговор с дождем», 1973; «Белый конь под окном», 1974; «Прощай, Акрополь», 1976; «Билет в Бретань», 1977; «Зимние сны львов», 1982 и др.) это своего рода путешествия, но не столько по земным дорогам, сколько в нравственно-философский космос героя. Отсюда исповедально-эссеистский характер его произведений, ассоциативно-фрагментарное повествование, ослабленная событийность, «пунктирная» линия сюжета, изобилующая отступлениями и ретроспекциями. Очень выражено в повестях и романах И. Давидкова автобиографическое начало — воспоминания о прошлом, детстве, родных местах, окружавших его людях. И все это пронизывается лирико-философскими раздумьями о сущности жизни, добре и зле, предназначении человека к вечному поиску совершенства и противостоянии темным сторонам современного общества. Специфика художественного облика прозы писателя соотносится с его поэтическим творчеством; можно сказать, что он родом из поэзии.

Автобиографическая проза Богомила Райнова (р. 1919) — «Это странное ремесло» (1976), «Элегия о мертвых днях» (1976, цикл, объединяющий три произведения, написанные в разные годы — «Табачный человек», «Путь на Санта Круз», «Элегия о мертвых днях») и «Третий путь» (1977) — многими болгарскими критиками, несмотря на ее документально-биогра-

фический и эссеистский характер, причисляется к жанру романа. Так, автор монографии о творчестве Б. Райнова Светлозар Игов утверждает, что она не является ни «чисто» документальной, ни «чисто» художественной и в жанровом отношении может быть определена как автобиографический роман, «синтез „документального" и „художественного" начал у Б. Райнова» [16]. Соблюденный писателем принцип циклизации критик считает дополнительным доводом, подтверждающим его заключение. Многие художественные приемы в этих книгах (отсутствие линейно-хронологического повествования, фрагментарность, ассоциативность) напоминают прозу И. Давидкова, однако их тональность, сугубо индивидуальный подход к материалу совсем иные. В произведениях Б. Райнова не слышны лирические интонации, даже там, где он вспоминает годы детства, своего отца Николая Райнова, видного болгарского писателя и ученого-искусствоведа. Это, условно говоря, интеллектуальная проза, философско-аналитическая, включающая огромный материал — не только автобиографический, но и пропущенный через личностное восприятие исторический, общественный и культурный. Так, книга «Это странное ремесло» посвящена жизни писателя в Париже, где он провел ряд лет в должности атташе по культуре Болгарского посольства. Страстный коллекционер и профессиональный искусствовед, он собирает картины. Но вместе с тем мы узнаем и многое другое — о людях, обычаях, культуре Франции. По мнению С. Игова, «странное ремесло» больше писательское, чем коллекционерское: «через страсть к коллекционированию Богомил Райнов раскрывает нам духовную жажду к накоплению впечатлений как сущность писательского ремесла» [17]. В других книгах автор рассказывает об отце, о детских годах и «богемной» молодости, но и о софийской общественной и культурной атмосфере, о многих писателях и художниках тех лет. Таким образом он достигает гармонического сочетания личного исповедального начала и объективно-изобразительного.

У массового болгарского читателя популярны многочисленные детективно-приключенческие произведения Б. Райнова («Три встречи с инспектором», 1970, цикл, объединяющий повести с героем полицейским инспектором Антоновым; большая серия романов с главным героем контрразведчиком Эмилом Боевым — «Господин Никто», 1967; «Большая скука», 1971; «День не узнаешь по утру», 1981 и др.). При всей «несерьезности» жанра писатель сумел ввести в свои произведения социально-психологический контекст, сделать главных героев живыми и запоминающимися, интригу — увлекательной. Многие на первый взгляд шаблонные ситуации «спасает» иронический подтекст. Но не эти произведения представляют лицо писателя. Сам он так оценивает их: «Для меня детективные романы отдых от более серьезной творческой работы, человек не может непрерывно заниматься высокими темами. А кроме того детективные романы слу-

жат для привлечения внимания публики к книгам, которые она иначе вряд ли бы раскрыла» [18].

Вероятно, в данном случае писатель имел в виду свои автобиографические романы, нелегкие для восприятия неподготовленным читателем. Другая его проза привлекает, как правило, интерес более широкого круга читателей. К таким произведениям относятся социально-психологический роман на тему современности «Только для мужчин» (1979) и повесть «Черные лебеди» (1977), получившая в Болгарии безусловное признание. В центре этой небольшой повести судьба балерины провинциального театра. Б. Райнов раскрывает драму не лишенной дарования и отдавшей всю свою жизнь искусству актрисы Виолеты. Она солистка, но второго плана. Несмотря на отточенную технику, приобретенную тяжкими и упорными тренировками, ей не хватает таланта, чтобы стать примой. Б. Райнов отказался от трактовки проблемы в социально-бытовом плане (внешняя сюжетная канва вполне это позволяет) и перенес акцент на творческий жребий каждого истинного художника – бескорыстное и преданное служение искусству.

Современная тема в болгарской прозе рассматриваемого периода занимает одно из приоритетных мест. В центре внимания писателей, в том или ином ракурсе, оказывается нравственно-этическая проблематика.

Проза Атанаса Наковского (р. 1925) отражает динамику современного болгарского общества. Писатель считает, что «Художник должен целиком принадлежать своему „веку"... Малейший отрыв от действительности может выбить из ритма жизни» [19]. И он очень чувствителен к этому «ритму», к актуальным жизненным реалиям. Духовный мир современника подвергается жестоким испытаниям: технократизм несет с собой относительное повышение материального уровня жизни, но одновременно нивелирует моральные ценности. Чувство долга, чистота помыслов отходят на второй план (романы «Мир вечером, мир утром», 1973; «Дойти до конца», 1979; сборник новелл «Верхушка айсберга», 1987). Писатель не выявляет глубинных причин возникновения нравственных срывов, которые выражаются в неразборчивости выбора средств для достижения цели, эгоизме, равнодушии к людям. Разумеется, дело не только в однобоком технократизме. Он, если использовать название одной из книг писателя, только «верхушка айсберга».

Популярному и плодовитому прозаику Камену Калчеву (1914-1988), наряду с произведениями автобиографического и документального характера, в которых он обращается к событиям недавней истории страны, принадлежит и ряд произведений о послевоенной Болгарии. Лучшие из них были созданы автором в 60-е гг.

Вспоминая первые годы после 9-го сентября 1944 г., писатель выбирает довольно необычный для произведений об этом времени ракурс – он обращает свой взгляд не на героя-антифашиста или даже просто сторонника

нового режима, а на «маленького человека», обывателя, который принужден приспосабливаться к новой и абсолютно чуждой его консервативной мещанской психологии жизни («Софийские рассказы», 1967). Рассказы (объединенные в сборнике по принципу циклизации) написаны с искренним сочувствием автора к героям, не по своей воле выпавшим из устоявшегося застойного мирка, но и с иронической насмешкой или добродушным юмором над их порой жалкими и нелепыми потугами приобщиться к новой действительности.

Герой романа К. Калчева «Двое в новом городе» (1964) тоже простой человек – шофер. Но на его долю выпала участь совсем иного рода. Беззаветно преданный коммунистической партии, он в период культа личности был оклеветан, арестован и заключен в тюрьму. После оправдания герой возвращается в город своей молодости – Димитровград. Но он уже не прежний восторженный юноша, да и в городе, в его атмосфере многое изменилось. Повествование в романе ведется от лица героя. Это полная драматизма и внутреннего напряжения история человека, пытающегося преодолеть отчаяние, скептицизм, разочарование, апатию и найти в себе и окружающем мире надежные нравственные опоры.

В 70-80 гг. К. Калчев продолжает активную разработку современной тематики (романы «Маски», 1971; «Зеркало», 1977; «Мирные времена». Трилогия, 1986). Время вносит в нравственно-этическую проблематику этих произведений новые акценты.

Острое чувство современности, ее актуальных социальных и нравственных проблем присуще творчеству Андрея Гуляшки (1914-1995). Многие его герои в вечном стремлении осуществить свои романтические мечты о правде и справедливости зачастую непредсказуемы в своих действиях, что приводит к драматическим и даже трагическим коллизиям («Семь дней нашей жизни», 1964). Ощутима склонность автора к неординарным, неоднозначным, иногда и исключительным характерам (роман «Чудак», 1988). Однако этот несколько романтический налет почти исчезает при обращении писателя к общественно опасной тенденции – разрушающему воздействию на нравственность современника засилия технократизма (повесть «Возвращение инженера Надина», 1972; роман «Три жизни Йосифа Димова», 1977 и др.). Наибольшую известность среди произведений этого проблемного круга получил роман «Дом с лестницей красного дерева. Семейная хроника» (1975). Это ярко выраженный социальный роман, «роман-предупреждение», по выражению Тончо Жечева [20], об опасности однобокого развития общества. Хотя в романе рассказывается история одной семьи, он дает представление и о социально-нравственной типологии современного общества в целом.

Свой подход к отображению проблем современной жизни обнаружила большая группа прозаиков, входивших в литературу со второй полови-

ны 60-х гг. (Г. Величков, Л. Петков, Д. Ярымов, Э. Кузманов, Г. Марковский, С. Стратиев, Р. Сугарев, Д. Коруджиев, Я. Станоев, А. Томов, Б. Томов, Б. Билочев, Д. Кирков, В. Пасков и др.). При всей разнородности художественных пристрастий этих писателей в значительной части их дебютных произведений (в основном рассказов, повестей и небольших романов) можно увидеть общие черты. Это прежде всего лирико-романтическая атмосфера, взгляд на мир честного и мечтательного молодого героя, «парня в джинсах», болезненно реагирующего на действительность, не соответствующую его идеалам, героя, которому присуща детская душевная чистота и юношеский нравственный максимализм и который чутко распознает фальшь и ложь — сборники рассказов «Билет для отъезда» (1972) Янко Станоева (р. 1944),«Вперед по росе» (1973) Росена Босева (1946-1988), «Одинокие ветряные мельницы» (1972) Станислава Стратиева (1941-2000), его же повесть «Дикая утка между деревьями» (1972), повесть Димитра Коруджиева (р. 1941) «Коридоры в дожде» (1974) и др. Проза этого плана в болгарской критике получила определение «инфантильной». Оно, впрочем, довольно условное и лишь указывает на специфику молодежной проблематики. Симптоматично, что рассказы в сборниках — в соответствии с одной из характерных художественных тенденций в болгарской прозе тех лет — нередко объединены по принципу циклизации.

Писательские судьбы поколения, о котором идет речь (в том числе и представителей «инфантильной» прозы), сложились по-разному. В то же время, несмотря на яркую художественную индивидуальность, в произведениях этих писателей на современную тему явственно ощущается общая неудовлетворенность нравственной атмосферой в стране, положением человека, расхождением между декларациями властей и делом. Отсюда частый мотив одиночества, неустроенности, отчуждения, поиски выхода — в любви (сборник рассказов «Одинокий ездок», 1985, Божидара Томова, р. 1944), в гармонии духовного и материального (роман «Дом Альмы», 1986, Д. Коруджиева), в духовных традициях прошлого (новеллы «Даром данное», 1977, Димитра Ярымова, р. 1942), в анализе действительности и самоанализе, самообретении (повести «Зеленые кресты», 1968, и «Дверь со львенком», 1977, Любена Петкова, р. 1939).

Проза нового поколения занимает видное место в современном литературном процессе Болгарии. Она не стоит особняком. Связи ее с предшествующими поколениями писателей очевидны. Она активно использует и развивает все богатство художественных средств болгарской литературы в прошлом и сегодня. Было бы трудно определить ее приоритетные направления, поскольку творчество авторов находится в постоянном движении и обновлении. Все чаще она обращается к роману новеллистическому, и реже — к масштабному (романы Владимира Зарева, р. 1947, «Бытие», 1978, и «Выход», 1981; Димитра Киркова, р. 1945, «Холм», 1986). Для этой про-

зы характерно образно-пластическое повествование с последовательной фабулой и мозаичное, фрагментарно-ассоциативное, нередко без четкой сюжетной нити. Писатели широко используют воспоминания, исповедальное начало, внутренние монологи, а также такие приемы, как ирония, самоирония, пародия, гротеск. Роман Эвгения Кузманова (р. 1941) «Чайки далеко от берега» (1983) С. Игов определил как «роман-гротеск» [21]. Писатель собрал в замкнутом пространстве (на корабле) людей, олицетворяющих разные типы характеров, мышления, поведения и показал, до какой опасной грани нравственного падения может довести патологическая страсть к власти и насилию.

Георгий Марковский (1941-1999) в романе «Хитрый Петр» (1978) заставляет героя повторить этапы жизни Христа, описанные в Библии. Таким образом, популярный герой болгарского фольклора Хитрый Петр становится как бы болгарским Христом. Но именно болгарским, поскольку этот образ воплощает в себе национальную духовность, народный характер и тип мышления. Внешняя канва библейских притч накладывается на изобильный материал болгарского фольклора, житий, исторических летописей, апокрифов. Такой своеобразный художественный прием позволил писателю создать произведение концептуально-философского характера, в нем запечатлены духовные ценности народа, давшие ему возможность выстоять в самые трагические для него периоды.

Со временем творчество бывших молодых прозаиков становится более зрелым. Не изменяя своим первоначальным идейным и художественным пристрастиям, они глубже проникают в сущность проблем. Герои двух повестей С. Стратиева («Недолгое солнце», 1977, и «Дикие пчелы», 1977; в 1978 г. обе повести вышли в одной книге под ироническим названием «Подробности пейзажа») тоже молодые люди, как и герои предыдущих его произведений. События также не исключительны, подробности обычного жизненного «пейзажа». В первой повести студент Сашко летом подрабатывает на дачном участке, подрядившись рыть колодец, а в центре второй — на первый взгляд банальный «треугольник». Но это только внешние контуры произведений. Писателю удается вскрыть угрожающие симптомы морального падения общества, засилия мещанской философии, вирусом которой заражены целые слои населения. Сашко не соглашается промолчать о своей страшной находке (на дачном участке обнаружены кости человека, видимо, жертвы фашистских погромов), и погибает от руки озверевшего собственника, который боится отчуждения участка под строительство памятника. Погибает и героиня второй повести, сраженная изменой мужа, его цинизмом и безучастием окружающих. Писатель обличает не только прямых виновников трагедий, но и тех, кто из-за инерции, равнодушия, эгоизма и страха предпочел не вмешиваться в конфликты, обличает социально и нравственно деформированное общество.

Известную эволюцию претерпело и творчество прозаика Д. Коруджиева. Уже раннюю его повесть «Коридоры в дожде» отличала яркая художественная самобытность. В ткань повествования включаются размышления-эссе о прошлом, настоящем и будущем, призванные помочь герою разобраться в самом себе и найти контакт с внешним миром. В следующих его произведениях эта манера повествования доминирует. В повести «Сад с дроздами» (1984) своеобразно сочетаются автобиографические воспоминания, публицистика, философские и литературные эссе. Таким образом, рассказ о службе героя в армии является только сюжетным стержнем, организующим весь этот разнородный материал. Две новеллы, помещенные в одной книге с повестью («Миг перед сумерками» и «Готовьтесь»), носят несколько абстрактный и даже умозрительный характер. Их содержание напрямую связано с тезисом автора об опасности потери человеком контактов с окружающими, необходимости исполнения простого человеческого долга — сострадания, помощи близким. Повесть Д. Коруджиева «Подозрение» (1978) можно назвать психологическим исследованием. Герой, врач-психиатр, в сущности, производит эксперимент на себе самом. Страдая от излишней, как ему кажется, чувствительности, он усилием воли меняет свой характер, свое отношение к окружающим, к внешнему миру. Он выполняет свой врачебный долг, но больные для него становятся не более чем просто «случаями». Он лечит, но не сострадает. Эксперимент, разумеется, не приносит желаемых плодов.

В романе Д. Коруджева «Дом Альмы» и повести «Дом в наем» (1988) нет такой жесткой конструкции в художественном обосновании основной идеи автора о необходимости нравственного обогащения человека современного мира, его совершенствования, достижения им внутренней свободы и независимости. Герои романа живут и лечатся в шведском санатории-пансионе Альмы Ниссен. Методы лечения в нем нетрадиционны. В сущности, здесь пытаются исцелить не столько болезни тела, сколько духа. Одиночество, отчаяние, личные и общественные проблемы пациенты оставляют за порогом санатория. В доме царит атмосфера взаимопомощи, внимания, дружбы. Все идет хорошо, пока у Альмы не обнаруживаются диктаторские замашки, ограничивающие индивидуальность и свободу ее подопечных. Дом рушится — обитатели покидают его. Покой в стенах санатория иллюзорен. Отгородиться от жизни невозможно, но возможно и нужно встать на путь духовного обновления. Прежде чем заниматься миром, считает писатель, надо заняться собой. Это первостепенная задача человека [22].

Отход от традиционно-пластического повествования, экспериментаторство в области формы и содержания, включение элементов поэтики постмодернизма характерно для произведений части самой молодой в этот период генерации болгарских прозаиков — роман «Идентификация» (1987)

Ивайло Дичева (р. 1955), рассказы и новеллы «Невинные чудовища» (1982) Златомира Златанова (р. 1953).

Тенденция к активному (и во многих случаях талантливому) постижению новаторского почерка свойственна болгарской литературе периода в целом. Ярким подтверждением этого является творчество видной поэтессы, прозаика и драматурга старшего поколения Благи Димитровой (р. 1922). Три ипостаси ее писательского дела настолько взаимосвязаны (на уровне идей, содержания и художественных подходов), что наиболее плодотворным, возможно, было бы их совместное рассмотрение. Поэтическое восприятие мира существенно повлияло на прозу (роман «Лавина», 1971), сюжет пьесы «Неожиданная встреча» (1973) нашел новую реализацию в романе «Лицо» (1981).

Имя Б. Димитровой прочно вошло в болгарскую прозу с середины 60-х гг. (роман «Путешествие к себе», 1965), в период, когда в мировоззрении писательницы произошли значительные изменения. Творчество Б. Димитровой отражает внутреннюю трансформацию самого автора, поиск и утверждение нравственных и идейных координат. «Можно сказать, – полагает С. Игов, – что основной проблемой, которая занимает Благу Димитрову на новом этапе (имеется в виду период после апреля 1956 г. – *Н. П.*), является проблема Времени и Памяти, сознания человека в неумолимом ходе истории, в мире и среди других, всматривающегося в самого себя, чтобы ощутить в себе гордое самосознание человеческой личности, отстаивающей основные гуманитарные ценности»[23]. Действительно, прозу Б. Димитровой на этом основании можно назвать философско-психологической. Причем большую роль в ней играют интроспекции и ретроспекции, воспоминания, но не как ностальгия по прошлому и простое повторение, а как путь к постижению истины. Важными компонентами поэтики прозы Б. Димитровой являются иррациональные мотивы, например, сны героев, в которых высвобождается подсознание, человек обретает независимость от исторического времени и тем самым приближается к истине, а также метафоры и символы, заключающие в себе во многом смысловое и философское содержание произведений. Это содержание раскрывается уже в самих названиях романов. «Путь к себе» – формирование личности молодой героини. «Отклонение» (1967) – сворачивание в сторону от начального пути, как это произошло с героями («отклонение» по-болгарски значит и «ответвление дороги»). «Лавина» символизирует трагическую судьбу, жизнь каждого героя; «у каждого своя лавина», «каждому – лавина по темпераменту», «человек сам себе создает лавины». «Лицо» – облик времени и обретение героиней своего лица. Конечно, это только частичная расшифровка символов, они гораздо более многозначны.

Догматическая болгарская критика сдержанно приняла новаторский характер прозы Б. Димитровой. Первые два романа не вызвали у нее рез-

кого неприятия, однако «Лавина» и особенно «Лицо» были встречены в штыки. И дело здесь не в формальных художественных приемах, во всяком случае не только в них. Роман «Лавина» повествует о трагической судьбе шестнадцати болгарских альпинистов, большинство которых нашло свою смерть под обрушившейся на них снежной лавиной. Фрагментарно-мозаичный принцип изложения, а также наличие списка действующих лиц, пролога и эпилога напоминают пьесу или киносценарий. В пограничной ситуации, в последние мгновения до трагедии перед глазами альпинистов проходит их жизнь. Это шестнадцать исповедей, подведений итогов. В них и еще более в стихотворных фрагментах, вкрапленных в текст, заключается многогранное философское содержание, в том числе концепция «трагического стоицизма» (по выражению С. Игова). Группа альпинистов состоит из личностей со своими судьбами, но вместе они составляют «новое существо МЫ». Вторая часть романа под названием «Лавина» кончается словами: «Последнее космическое чувство успокоения от того, что мы вели борьбу до конца, что не сдались, что кое-что взяли от скал этой планеты, что мы вместе, что каждый, умирая в одиночку в своей снежной ячейке, сливается с другими, со стихией, с вселенной...». Критику раздражала некоторая близость философских концепций автора к экзистенциалистской философии А. Камю (не случайно одним из эпиграфов к роману служат строчки из философского эссе А. Камю «Миф о Сизифе»). И еще в большей степени такие слова героев, как «искусство переходит на красный свет», «Но ты, поэт, знаешь, самое тормозящее опекунство, внутреннее. Опекунство над самим собой», или: «если ты стоишь с высоко поднятой головой, то становишься мишенью». Болгарский литературовед и критик С. Хаджикосев прямо заявил, что идейно-философская основа романа несовместима «с нашей идеологией и этикой». А суть заключалась в том, что в эти годы путь Б. Димитровой к себе уже определился, и разрыв с официальной идеологией и этикой стал фактом.

Роман «Лицо» постигла гораздо более жесткая кара. Он был опубликован, но вскоре запрещен. Сюжетное действие романа происходит в 1957 г. Однако путем ретроспекций, воспоминаний героев оно уходит в более отдаленное прошлое, в годы антифашистского Сопротивления. Преподавательница Софийского университета Бора Найденова не может забыть и пережить гибель от рук фашистов своего любимого, коммуниста Андрея. По приказу свыше он был расстрелян взводом солдат, которым до того командовал. В числе тех солдат был и Кирил, ныне исключенный студент. Его временно приютила Бора, не зная о произошедшем. В итоге они расстаются, но до этого разговоры и острые споры с Кирилом, мысленное возвращение к прожитому в годы фашизма, переоценка своих собственных убеждений помогают героине на многое посмотреть иначе, избавиться от свойственных ей догматических закостенелых взглядов как на прошлое, так и на на-

стоящее. В отличие от «Лавины» этот роман наполнен не только нравственно-философским, но и нравственно-социальным содержанием. В нем явственно звучит критика общественных деформаций в стране, отнюдь не преодоленных после событий 1956 г. Именно это послужило главной причиной запрещения романа. Б. Димитрову обвиняли в «очернительстве» действительности, искажении правды, в том, что она не показала людей труда, преувеличила отдельные недуги и ошибки и вообще создала ошибочное представление о жизни в Болгарии [25]. Много нареканий было по поводу необычной, во многом экспериментальной формы романа. Действительно, он читается нелегко из-за известной перегруженности внутренними монологами, образами-символами (например, есть в нем некий постоянно возникающий странный фикус, объясняющийся «фикусизмами»). Повествованию присущи иронический подтекст, парадоксальные ситуации, игра словами. Роман получил широкую читательскую аудиторию, которую привлекал смелый для того времени подход к проблематике, глубокое философское осмысление и нетрадиционная форма.

Представление о прозе Б. Димитровой было бы неполным без ее документальных автобиографических произведений о Вьетнаме (роман-путевые заметки «Страшный суд», 1968, и «Подземное небо. Вьетнамский дневник», 1972), которые проникнуты истинным гуманизмом и имеют яркий антивоенный характер.

Значительный пласт в современной болгарской прозе составляют произведения, условно определяемые как «деревенские». Крестьянская тема для болгарской литературы традиционна. Естественно, что с движением времени проблематика ее видоизменяется, но неизменным остается обращение к ней большого круга авторов разных поколений, а также интерес читателей. С коренной перестройкой сельского хозяйства страны (кооперирование, прошедшее во многом насильственным путем, затем образование агропромышленных и промышленно-аграрных комплексов, которое привело к фактической гибели традиционного села) связаны серьезнейшие нравственно-этические и социальные проблемы целого слоя населения, мимо которых литература пройти не могла и не прошла. Каждый из писателей нашел свой ракурс воплощения темы, свой стиль и жанр. Однако основная коллизия их произведений сходная. Она вытекает прежде всего из разнообразных последствий, часто драматических и даже трагических по существу, новых норм жизни, столкновения цивилизации с устоявшимися стереотипами мышления и традиционными жизненными устоями старого села.

Быт и психология болгарского крестьянина после кооперирования сельского хозяйства — тема многочисленных произведений Димитра Вылева (р. 1929), в которых герои — обычно сильные и целеустремленные личности — отстаивают свои гражданские и нравственные принципы (новеллы «Ярость», 1976, «Южане», 1979, романы «Зной», 1974, «Брод», 1975 и др.).

С добродушной иронией и вместе с тем искренней сердечностью изображает жизнь болгарской деревни в сборниках рассказов 60-х гг. Георгий Мишев (р. 1935). Это пестрая мозаичная цепь отдельных эпизодов, напоминающих подчас фельетоны или анекдоты с довольно сильным критическим зарядом («Осамские рассказы», 1963; «Адамиты», 1966; «Хорошо одетые мужчины», 1967 и др.). Иронические интонации слышатся и в повести писателя «Матриархат», 1967 (уже в самом названии), однако гораздо явственнее в ней звучат боль и страдание автора, наблюдающего смерть села. «Здесь отдельный эпизод, – пишет болгарский литературовед и критик К. Куюмджиев, – отдельная человеческая судьба, есть частное выражение исторической закономерности...» [26]. В повести нет ясной сюжетной линии. Это эпизоды из будней крестьянок – последних «могикан» уходящей в прошлое деревни. Женщины, при всей своей стойкости в неприятии нового, не смогут ее удержать. Писатель осознает этот факт без излишнего драматизма – с горьким примирением и грустным сочувствием.

Может быть, наиболее явственно чувствуется обреченность старого патриархального мира в произведениях Васила Попова (1930-1980). Писатель объединил два сборника рассказов («Корни», 1967, и «Вечные времена», 1973) в книгу «Корни. Хроника одного села» (1975), открытая структура которой тяготеет к жанру новеллистического романа. Отдельные рассказы циклически группируются по принципу единой образной системы, общей нравственной, социально-психологической и философской тематики. Книга В. Попова проникнута тревогой об утрате современником своих корней – традиций, родовой памяти, вековых духовных связей, нравственных ценностей, формировавшихся на протяжении всей истории народа. Эта проблема поиска и сохранения своих корней (болг. «коренотърсачество») присуща не только «деревенской» прозе. Она нашла свое отражение в произведениях многих писателей и стала одной из центральных в литературе 70-80-х гг.

С миграцией, переселением крестьян из умирающих, обезлюдевших сел в города и на стройки связаны серьезнейшие нравственно-этические проблемы большого слоя населения страны. 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, порождает множество самых разнообразных конфликтов. Перебравшись в город, крестьянин далеко не сразу становится настоящим горожанином. Он еще долго не хочет или не может отказаться от многих привычек и представлений, которые в новых условиях проявляются порой в искаженных или даже уродливых формах. Так, скажем, бережливость часто оборачивается скупостью и накопительством, крестьянская хозяйственная сметка – склонностью к незаконным сделкам и махинациям. Конечно, подобные проявления встречаются и в других

слоях населения, но, может быть, именно новые горожане наиболее легко им поддаются.

Характерный образ крестьянина на перепутье, покинувшего село, но не сумевшего адаптироваться в городе, создал в повести «Удаление» (1973) Г. Мишев. Душевная нестабильность, раздвоенность самым пагубным образом влияют на нравственность героя, его мироощущение и поступки. Писатель рисует своего героя холодными красками, подчеркивая его духовную опустошенность, унылость и бесцельность существования. Он как бы отстраняется от него, не сопереживая его жизненные перипетии, отказывая ему в авторском сочувствии.

Драматические судьбы крестьян, оторвавшихся от своих корней, прослеживает в своем романе «Низина» (1977) В. Попов. Гигантская стройка химического комбината перемалывает людей, заставляет подчиняться ее ритму, не только строительному, но и жизненному. Не все могут быстро обрести почву под ногами, отрешиться от прошлого. Книга состоит из связанных между собой, но имеющих известную законченность и самостоятельность частей, как бы отдельных новелл, каждая из которых предоставляет читателю историю одного или нескольких героев. Однако такая дробная структура романа не исключает эпического характера процесса – нравственно-психологической переплавки человека, утратившего свои корни.

Все наиболее крупные произведения Ивайло Петрова (р. 1923) – повести «Нонкина любовь» (1956), «Прежде чем я родился и после этого» (1968), романы «Мертвая зыбь» (1961-1975) и «Облава на волков» (1986) – с известными оговорками можно отнести к «деревенской» прозе. Правда, взгляд писателя (особенно в романе «Облава на волков») охватывает гораздо более широкую проблематику, выходящую за пределы судеб болгарского крестьянства, затрагивает проблемы современного болгарского общества в целом. И все же основная тема названных произведений – жизнь болгарской деревни, ее патриархальное прошлое, разрушение этой патриархальности и гибель в результате социально-политических перемен в стране и социальных процессов в мире старой деревни, постепенное исчезновение (или по крайне мере ослабление) ее традиций и вместе с ними – их носителей. Современник и свидетель трудных процессов в болгарской деревне, И. Петров старается понять правоту и заблуждения своих героев, их драматические, а подчас и истинно трагические коллизии не как сторонний наблюдатель или всезнающий судия, а как человек, сопереживающий тяжкий для народа период расставания с прошлым и примирения с новыми социальными реалиями. От произведения к произведению, меняя художественный подход, писатель все глубже проникает в суть общественных процессов и психологию затронутых ими людей. В романах и повестях И. Петрова все герои, независимо от их индивидуальной роли в конфликте, в той или иной мере жертвы исторически переломного времени.

Читателям и критике понравился искренний, задушевный тон повести «Нонкина любовь», несмотря на некоторую облегченность конфликтов и идеализацию атмосферы в селе того времени. Привлекали обаятельный образ героини, молодой крестьянки, узнаваемые эпизоды сельской жизни, лиризм. В раскрытии проблемы права женщины на выбор жизненной судьбы, ее активной роли в обществе автору удалось избежать шаблонности ситуаций (частых в произведениях на эту тему в 50-е гг.), фальшивого финала, выпрямления по существовавшим канонам характеров главных героев.

В романе И. Петрова «Мертвая зыбь» преобладают мрачные и суровые краски, резко контрастирующие с нарочито-оптимистическим пафосом многих произведений 50-х гг. о коллективизации сельского хозяйства в Болгарии. По сути это было первое произведение, правдиво и честно отразившее подлинную картину драматических событий в болгарской деревне. Не случайно поэтому оно и вызвало на первых порах отрицательный отклик критики, обвинявшей писателя, как было принято тогда, в искажении действительности. В центре повествования — противостояние крепкой и все еще патриархальной крестьянской семьи Догановых и секретаря партийной организации, узколобого фанатика учителя Бойчанского. В этом противостоянии не на жизнь, а на смерть нет победителей. Под колесом истории оказываются все — и насильники, и их жертвы.

Участь болгарского крестьянства занимает помыслы И. Петрова на всем протяжении его творчества. Симптоматично, что после двух изданий романа «Мертвая зыбь» в 60-е гг., он возвращается к нему и публикует в 70-е и 80-е годы. В то же время диапазон художественного исследования темы писателем существенно расширяется и видоизменяется. В 1968-1971 гг. выходит его весьма оригинальная по замыслу и форме повесть «Прежде чем я родился и после этого». В известной мере это была своеобразная реакция на появившуюся в те годы тенденцию в болгарской «деревенской» прозе к избыточной идеализации уходящего в прошлое патриархального села. Стихия повести «Прежде чем я родился и после этого» — всеохватная ирония. Как по отношению к прошлому, так и к настоящему. Насмешка (местами добродушная, а местами злая, едкая) служит средством развенчания романтической легенды о патриархальной идиллии старого села, обратной стороной которой была бедность, отупляющий труд, невежество, грязь. Но столь же беспощаден автор и к нравственным изъянам современной жизни.

Своеобразна форма книги. Это две повести («Прежде» и «После»), каждая из которых состоит из отдельных рассказов, объединенных общим лирическим героем-рассказчиком и общей идейной направленностью. А сами повести, в свою очередь, так спаяны общей темой, героями, авторским присутствием, что тоже не воспринимаются изолированно, а состав-

ляют известное композиционное, идейно-эмоциональное и содержательное целое. Уже в самом названии книги заключено иронически-насмешливое начало, игра с читателем, которому предлагается принять ее правила – «поверить», что автор может «помнить» и рассказать то, что было до его рождения. Однако этот «несерьезный» прием не мешает непредубежденному читателю увидеть крепкую связь писателя с истоками его жизненного опыта, трезвую оценку, а также восхищение и боль, любовь и отрицание – многообразие чувств современного художника, оглянувшегося на свое прошлое и прошлое своего народа.

Произведением, подводящим итог многолетним художественным исследованиям И. Петрова судеб болгарского крестьянства, стал масштабный (многопроблемный и многофигурный) роман «Облава на волков», вызвавший бурную и острую полемику в печати. На страницах периодических изданий выступили известные литературные критики, литературоведы, писатели (П. Зарев, Т. Жечев, Ч. Добрев, В. Колевский и др.). Острота полемики отражала напряженную атмосферу литературной ситуации Болгарии середины 80-х гг., принципиальное различие идейных и художественных взглядов.

И. Петров в своем романе с позиций раскрепощенного сознания, не обремененного старыми догмами и запретами, дал художественный срез целой эпохи в жизни болгарского села с начала Второй мировой войны до конца 60-х гг. Эпическое содержание писатель облекает в форму новеллистического романа. Каждая из его пяти глав, несмотря на сюжетное сцепление, переплетение судеб героев, имеет известное право на самостоятельное существование и может восприниматься как новелла или повесть. На богатом и очень ярком материале автор стремится раскрыть соотношение «личность-история», точнее – отражение истории в судьбах людей. И. Петров не ставил перед собой цель дать исчерпывающую картину социальных процессов в болгарской деревне описываемого периода. Главная его задача – показать, как они отразились в индивидуальных судьбах людей. Он исследует разные модели жизненного поведения в зависимости от своеобразия личности героя и его социального положения, но основа их одна – лишение крестьянина его собственности – земли и как следствие – серьезные жизненные коллизии, деформация психологии, личности.

В названиях глав романа используются имя и прозвище героев. Прозвище раскрывает сущность человека, определяет его общественный и личностный статус. Так, одному крестьянину дали прозвище Соленый (как-то ему здорово «насолил» сосед) и еще – Троцкий (за пристрастие к военной форме и оружию). Другой герой, Кралев – секретарь партийной организации в селе – подражал в манерах и одежде Сталину и за это был наречен Кралешвили. Таким образом, уже в самих заголовках просматривается склонность писателя к сочетанию драматического и даже трагического в

повествовании с комическим, а подчас — с фарсовым и гротесковым началами. Крах старых моральных и социальных устоев и трудное рождение новых противоречивым образом, иногда причудливым, трагедийно-гротесковым, отражается в индивидуальных судьбах персонажей романа. Живописные лирические, подчас с романтическим налетом, описания природы, крестьянского быта, труда следуют традициям болгарской классически-реалистической прозы. Одновременно писатель использует приемы публицистики, включает в ткань повествования монологи-исповеди, дневниковые записи героев.

Роман «Облава на волков» вступает в своеобразную полемику с «черно-белыми» произведениями на ту же тему первого послевоенного десятилетия, но также и с той «деревенской» прозой 70-х гг., в которой ностальгия по старой деревне приводила к идеализации патриархального уклада. В то же время И. Петров вместе с прозой 70-х гг. с болью говорит о ненужной трагической гибели сел, в которых остаются одни старики, о забвении добрых народных обычаев и традиций и, главное, о расшатывании нравственных устоев, особенно среди крестьян, мигрировавших в города и на стройки.

Судьба болгарского села далеко не последнее место занимает и в творчестве болгарского прозаика и драматурга Йордана Радичкова (р. 1929). Необычность, сложность и порой причудливость поэтики его прозы вызвана во многом (наряду с личными художественными предпочтениями) и сложностью самих преобразовательных процессов, когда в мире, по выражению самого писателя, все меняется, встает с ног на голову. Этическую, нравственную и социальную нестабильность положения человека нашего времени он передает средствами гротеска, пародии, иронии и сарказма. В его произведениях взаимодействуют примитивно-бытовой и возвышенный, подчеркнуто обыкновенный и фантастический, комический и трагический планы. Человек у Й. Радичкова органически слит с окружающей средой, предметный и животный мир «живет» и «действует» с ним подчас на равных. Так, мирно сожительствует с людьми фантастический «тенец» (умерший человек, незримо оставшийся среди живых), и совсем не мирно — «невежество», а рассерженная овца поменялась ролями со своим хозяином (остригла его, а потом и съела). Это все «игра пера» писателя (сборники рассказов «Свирепое настроение», 1965, и «Водолей», 1967), с ироническим многозначным подтекстом, высвечивающим многие стороны «расшатанного» мира. Здесь легко просматривается близость болгарского прозаика Н. В. Гоголю.

В одном из своих рассказов Й. Радичков называет себя «хронистом» своего родного села и его обитателей, но, как справедливо замечает К. Куюмджиев, он «в то же время пишет и хронику мирового исторического процесса» [27]. Самым благотворным источником творчества писателя явля-

ется материал его деревенского детства и юности. К нему он обращается во многих произведениях и в разных ракурсах. Так, в новелле «Заяц» (сборник новелл «Наскальные рисунки», 1970) Й. Радичков с добрым юмором, любовно описывает детали быта своего родного села. Он намеренно лишь косвенно останавливается на приметах конкретного социально-политического времени, безраздельно отдавая все свое внимание картинам крестьянской повседневности, национальным типам характера, психики, укладу жизни, нравам, поверьям. Это одна из самых «радичковских» новелл, в которой писатель заставляет читателя с одинаковым интересом следить как за нехитрой канвой жизни героя по прозвищу Заяц, за разнообразными перипетиями комбинезона, полученного Зайцем в подарок от родственника-эмигранта из Америки, так и за действиями крестьянина Перуники, ставшего после смерти мифическим «тенцом» и доставляющего людям массу хлопот, за живущей в ветвях шелковицы большой семьей дятлов, хитростями сорок и, наконец, за созданием наковальни цыгана Тико, которому помогает все село.

Документально-автобиографический характер имеет новелла «Воспоминания о лошадях» (сборник новелл «Воспоминания о лошадях, 1975). В ней переплетаются лирико-ностальгические мотивы и пародийно-гротесковые. Автор-повествователь строит свой рассказ, используя ассоциации в разных временны́х пластах, не придерживаясь принципа последовательности: «Как ни стараюсь я установить какую-то последовательность событий того времени, ... все сбивается в одну кучу, события наступают друг другу на пятки и так плотно прилегают одно к другому, будто все произошло в один день». Воспоминания детства, современность, мифологическое время – все связывается в один тугой узел жизни.

Чудесные, волшебные видения детства соседствуют с реальными картинами жизни в новелле «Дурман-трава» (болг. «Луда трева» в сборнике «Шесть маленьких матрешек и одна большая», 1977). Воспоминания, наблюдения, размышления – в центре рассказов сборника «Нежная спираль» (1983), которые можно было бы назвать своеобразной исповедью автора.

Неумолимое наступление цивилизации зачастую несет с собой трагические коллизии, ломает судьбы людей. Родное село Й. Радичкова в новое время «закрыли», оно ушло в воды построенного на его месте водохранилища. Перестало существовать и село героя одного из самых сильных произведений писателя – новеллы «Последнее лето» (1965). На берегу водохранилища уцелел лишь один дом крестьянина Ефрейторова, который упорно отказывается переселяться на новое место и не отпускает в город к родственникам подростка-сына. Новелла проникнута пронзительной болью, состраданием к трагической участи героя, в которой отражается судьба и многих других крестьян. Время действия – один неполный летний день, однако воспоминания героя расширяют временны́е рамки повество-

вания, прочерчивают тяжкий, нерадостный жизненный путь Ефрейторова, на котором он пережил много невзгод – насилие, страх, потери. В этой новелле, в отличие от предыдущих произведений Й. Радичкова и известной части последующих, герой не «суммарный тип» [28], а богатый индивидуализированный характер, наделенный чертами человека драматической переломной эпохи.

В новелле «Последнее лето» почти не чувствуется Й. Радичкова – пародиста, ирониста. В ней нет и улыбки, даже горькой. Однако многие другие произведения писателя, независимо от формы и содержания, проникнуты «амбивалентно-ироническим началом» [29]. Оно может быть разным по концентрации и роли в повествовании, но всегда несет в себе определенный философско-исторический или социально-нравственный смысл. Иногда ирония сочетается с пародированием фантастического жанра в литературе («Циркулярка», сб. «Наскальные рисунки», 1970), приключенческо-детективного (роман «Все и никто», 1975).

В болгарской литературе всегда были сильны традиции народного творчества. У Й. Радичкова они отражаются весьма своеобразно. Прекрасный знаток сказок, легенд, поверий своего родного края, писатель часто переосмысливает их или, заимствуя их структуру, создает новые ситуации, новые притчи, опять же нередко прибегая к пародии.

Сильным воздействием на Й. Радичкова устного народного творчества можно во многом объяснить и его предпочтение сказовой формы повествования или пародийно-сказовой. Автор зачастую вступает в своеобразный диалог с читателем и комментирует происходящее. С другой стороны, рассказ может прерываться и разными голосами героев. Удачно используется писателем прием, связанный с множественностью точек зрения героев на одно и то же событие. Так, в составляющих цикл рассказах сборника «Пороховой букварь»(1969) крестьяне, жители «глубокой провинции», маленького, затерянного в горах села, по очереди рассказывают, в сущности, об одних и тех же событиях, происшедших с ними или на их глазах. Из множественности характеристик и суммы индивидуальных взглядов вырисовывается полная, красочная, богатая деталями картина участия простых, часто примитивных и невежественных, вовсе не героических крестьян в антифашистском сопротивлении. Один крестьянин, пересилив страх, дает голодному и больному партизану еду и теплую папаху, а другой, заметив партизана в лесу, просто не выдает его. Но и гораздо более серьезные действия крестьян и их гибель от рук жандармов описываются без патетики. В самые критические моменты действия трагическое напряжение снижают иронические или комические отступления. В сознании простого человека часто сосуществуют противоположности – трезвое, практическое отношение к себе и окружающему миру и романтическая мечта о чем-то ярком, красивом, необычном. От столкновения этих разноречивых плас-

тов рождается юмористически-иронический стиль размышлений героев, в которых сочетаются стремление к необычному и самоирония.

Множественность точек зрения присутствует и в небольшом по объему романе Й. Радичкова «Праща» (1977). В этом сложном по конструкции (состоящем по меньшей мере из трех повествовательных пластов) и содержанию произведении ярко проявилась склонность автора к использованию мифологии, созданию мифологем, переосмыслению существующих мифов (о лисице и волке) и созданию новых («о быстрой рыжей лисице, перепрыгивающей через ленивую собаку» — код безопасности между США и СССР). Вместе с тем в истории взросления героя романа, крестьянского мальчика-сироты Левшонка, его поисков места и смысла жизни мифологическое, аллегорическое соседствует с лирическим и обыденным.

В книге Й. Радичкова «Ноев ковчег» (1989) библейская легенда играет роль лишь начального символа, помогающего писателю проникнуть в глобальные нравственные проблемы современности, в судьбы человека и человечества на пороге нового тысячелетия. Видный болгарский литературовед академик П. Динеков (1910-1992) так определяет смысл этого произведения: «Микрокосм и макрокосм соприкасаются между собой. Каждый человек несет в себе Ноев ковчег как микрокосм, но в нем отражается макрокосм. Потому что человечество не есть отвлеченная величина, фикция, а реально существующее общество из отдельных людей, человеческих индивидуальностей, и в каждой индивидуальной судьбе преломляется судьба мира» [30]. Автор назвал «Ноев ковчег» романом. Действительно, активное присутствие в произведении писателя объединяет отдельные его части в единое целое, но все же не романа, а цикла рассказов.

Отдельные болгарские критики были склонны причислять Й. Радичкова к так называемым региональным писателям на том основании, что его творчество черпает свои соки из истории, быта, народного творчества, мифов и легенд его родного края северо-западной Болгарии. Однако, как справедливо подчеркивает Т. Жечев, на этом региональном материале «зиждется целая вселенная, многозначная символика общечеловеческих проблем, рожденных в условиях миграции и модернизации жизни вообще...» [31].

Проблема соотношения в литературе регионального, национального и общечеловеческого широко обсуждалась в болгарской критике 60-х гг. Ее отголоски были слышны еще и в 70-е. Такой интерес к проблеме проистекал из опасений под влиянием грандиозных перемен в современном мире утраты болгарской литературой национальных завоеваний и традиций. Не отрицая существования иных путей к общезначимой проблематике (например, в творчестве П. Вежинова, Б. Райнова, С. Минкова), Т. Жечев утверждает важность и значение «регионального» и внешне старомодного пути, возможности которого , по его мнению, далеко не исчерпаны.

По-своему подходит к художественным обобщениям глобального характера прозаик Георгий Алексиев (р. 1927). В трилогии романов «Перекресток облаков» (1973), «Духи Цибрици» (1976) и «Знойные дни» (болг. «Горещници», 1978) он повествует о жизни одного болгарского села Драговец и крестьянского рода Толовых на протяжении многих десятилетий, начиная с периода обретения Болгарией независимости в 1878 г. Художественная структура романов, сочетающая конкретные исторические и бытовые эпизоды из жизни обитателей села с мифами, притчами, народными языческими поверьями, укрупняет замысел писателя. Реальные образы перерастают в образы-символы, отражающие черты народной памяти и психологии; жизнь села Драговец воспринимается как модель национального бытия.

Выводы Т. Жечева красноречиво подтверждаются и творчеством болгарского прозаика, драматурга, публициста и эссеиста Николая Хайтова (р. 1919). Герои рассказов писателя (сборники «Листья граба», 1965, и «Дикие рассказы», 1967) – жители Родоп, небольшого и довольно обособленного в силу исторических и географических причин горного района Болгарии. Их мир непрост и суров. В нем не всегда легко разобраться, но такие черты характера, как стойкость, жизненность, терпеливость, позволяют героям противостоять превратностям жизни. «Мутная вода рано или поздно уйдет и придет опять прозрачная», – говорит один из них в рассказе «Запутанный мир». Писатель передает драматизм неизбежного перехода от природного, во многом примитивного, «дикого» образа жизни и мышления к современному, «цивилизованному». Форма, стиль, язык рассказов Н. Хайтова очень близки к фольклорным, причем в родопском варианте. Повествование ведется от лица простого родопчанина, в жизненных эпизодах и переживаниях которого отражается уходящее навсегда прошлое – патриархальное, с сильными личностями и страстями, нравственными ценностями, во многом ослабленными в современном мире.

Прошлое народа, его история, в том числе и недавняя, всегда занимали в болгарской литературе значительное место. Тема антифашистского Сопротивления получила отражение, начиная со второй половины 40-х гг., в творчестве многих, если не сказать большинства, писателей. Разумеется, и на ее воплощении сказались изменения общественно-политической обстановки в стране, историческая дистанция от времени борьбы против фашизма, а также интенсивное обогащение поэтики прозы в целом. В конце 60-х – 80-е гг. авторы таких произведений отказываются от описательности, былой и часто излишней пафосности, делают акцент на действительных трудностях борьбы, ее драматизме, неоднозначности, психологии героизма и малодушия. В то же время это не снижает их искреннего преклонения перед мужеством и самоотверженностью участников Сопротивления. Несмотря на недвусмысленное неодобрение и зачастую прямое противо-

действие верхов, писатели стремятся как можно полнее и правдивее передать сложные перипетии борьбы партизан и подпольщиков – без умолчаний и выборочного освещения событий. Это не всегда и не всех устраивало. «Не потому, что то или иное неверно, – пишет один из авторов таких произведений Давид Овадия (1923-1995), – а потому, что не стоит, мол, все выносить на белый свет» [32].

Во многих произведениях о болгарском сопротивлении фашизму в этот период просматривается своеобразное сочетание документального и художественного начал, что позволяет их отнести к жанру художественно-документальной прозы – «Они умирали бессмертными. Партизанский эпос» (1973) Веселина Андреева (1918-1991); «Август, август... Мемуары» (1965), «Менахем или террорист. Повесть о Менахеме Менахемове» (1970), «Леваневский. Документальная повесть о Запряне Георгиеве Фазлове» (1978) Давида Овадия. Писатели, сами бывшие активными участниками антифашистского сопротивления, не прибегают в них к художественному вымыслу, оставаясь строго в рамках фактов. В то же время пластичность изображения, мастерство психологического анализа, лирическая приподнятость повествования (может быть, обусловленная тем, что оба автора – талантливые поэты), личностное отношение к раскрытию конфликтов дают известное основание критикам, да и самим авторам называть некоторые из этих произведений повестями, а «Партизанский эпос» В. Андреева даже романом [33].

Повествование в документальной прозе ведется от лица автора. Цель писателя – не эмпирическое перечисление событий, а осознание их сообразно современному ощущению (несмотря на живость личных воспоминаний и опыта). Именно поэтому в произведениях этого жанра часто большую роль играют элементы эссе. Возможно, в 90-е гг. после переломных общественно-политических событий в стране, а также обнародования многих ранее недоступных документов писатели могли бы иначе посмотреть на некоторые факты эпохи Сопротивления и внести известные коррективы в освещение событий.

Несколько особняком в ряду названных произведений стоит документальная повесть Д. Овадия «Леваневский». Писатель поставил себе задачу реабилитировать оклеветанного после 9-го сентября 1944 г. партизана, взявшего псевдоним Леваневский. Расследование, проведенное автором, вылилось в чрезвычайно своеобразное по форме произведение, которое представляет собой мозаику аутентичных показаний свидетелей жизни, борьбы и гибели героя. Писатель в нем – лишь объединяющее звено. Используя приемы такой «чистой» документалистики, Д. Овадия выстраивает эволюцию простого крестьянского парня – от проявлений необузданных страстей к осознанному участию в Сопротивлении.

Личные впечатления участника борьбы против фашизма лежат в основе сборника рассказов прозаика, поэта и драматурга Добри Жотева (1921-

1998) «Пережитые рассказы» (1973). Эпоху Сопротивления писатель действительно не только прожил, но и пережил, выстрадал. Отсюда известная экспрессивность и эмоциональность лаконичных, но выразительных и емких зарисовок отдельных эпизодов, а также особая интимная интонация сопричастности описываемым событиям. Писатель — своеобразный «лирический герой» всех рассказов. Его мысли, рассуждения, комментарии разрушают временны́е границы повествования. Пережитое им не остается в прошлом. В одном из рассказов он пишет: «В памяти сердца воспоминание — это не остывший очаг, это неугасимый костер, и ветры времени, вместо того чтобы разносить мертвый пепел, раздувают его пламя».

В отличие от Д. Жотева, который использует подлинные факты эпохи Сопротивления, в романах Костадина Кюлюмова (1925-1998) «Парень и горы» (1974) и «Закат» (1975) можно заметить только «подтекстовое ощущение документальности» [34]. В семи новеллах первого романа писатель прослеживает формирование психологии молодого партизана в экстремальных условиях, требующих предельного напряжения всех его нравственных и физических сил. При этом акцент ставится на человечности героя даже в самых жестоких перипетиях борьбы, на близости его к родному краю, природе. К. Кюлюмов умело сочетает традиционный рассказ с легендарно-романтическим повествованием и символикой. Во втором романе писатель говорит об опасности крайне индивидуалистических, анархических тенденций, когда мщение и насилие становятся единственным средством достижения свободы и справедливости.

Собственно историческая проза, в которой авторы обращаются к более ранним событиям болгарской истории, тоже не стоит в стороне от художественных поисков в литературе этих лет. В средневековой истории Болгарии, в эпохе национального Возрождения, периодах борьбы против иноземного гнета и освобождения от османского ига писатели открывают истоки национального самосознания, национального характера, находят пути к сопоставлениям с современностью. Исчезает иллюстративно-описательный подход в разработке темы, центр тяжести перемещается с событий на человека в истории, усиливается философско-экзистенциальная насыщенность повествования. Эти и другие черты нового литературного этапа прослеживаются в исторических романах Стефана Дичева (1920-1996) — «Путь к Софии» (1962), «Эскадрон» (1968), «Крепости» (1980); Димитра Мантова (р. 1930) — «Каменное гнездо» (1966), «Гайдуцкая кровь» (1969), «Хан Крум» (1973), «Князь Борис I» (1978), «Царь Симеон» (1979); Петра Константинова (р. 1928) — «Синий аметист» (1968); Андрея Гуляшки (1914-1995) — «Золотой век» (1970-1972); Слава Христова Караславова (р. 1932) — «Житие Капитана деда Николы» (1971), «И возвысились Асеновцы» (1976), «Солунские братья. Трилогия» (1978-1979) и др.

Роман Антона Дончева (р. 1930) «Час выбора» (1964, болг. «Време разделно») повествует о трагическом событии в истории Болгарии XVII века – насильственном обращении в магометанство родопских болгар. О страшной судьбе, постигшей героев произведения, рассказывают два свидетеля – болгарин поп Алигорко и плененный и принявший ислам французский аристократ по прозвищу Венецианец. Поп Алигорко видит и оценивает события изнутри, а Венецианец – отстраненно, демонстрируя свою к ним непричастность. В то же время читателю ясно, что точка зрения первого совпадает с позицией самого автора, а второй свидетель тоже принужден сделать свой нравственный выбор и отказаться от мнимого нейтралитета. Таким образом, точки зрения повествователей сближаются. Да и нечеловеческая жестокость фанатика-янычара Караибрахима вряд ли допускает равнодушный взгляд на происходящие события. Судьба героев романа трагична. Только некоторым из них удается сохранить жизнь и веру. Остальные же должны принять магометанство или мученическую смерть от озверевших турок. Отрекается от своей веры и поп Алигорко, чтобы спасти от полного уничтожения родопчан, чтобы было кому чтить память погибших и рассказывать об их героической смерти. Это был непростой выбор, продиктованный человеколюбием и уверенностью, что отступники, несмотря на смену вероисповедания, останутся болгарами, не забудут свой язык и своих предков.

Весь роман – его композиционное построение, характеры героев, развитие сюжета – проникнут духом романтики. Так, образ Манола воплощает в себе идеал борца за справедливость, напоминающий героев фольклора типа Крали Марко. Караибрахим, напротив, – олицетворение зла и насилия. Элица – это нежность, доброта, красота и обаяние, но в то же время и стойкость, непреклонность, сила характера, свойственные народному идеалу болгарской женщины. Писатель строит свое произведение на основе летописных свидетельств и болгарских народных песен, преданий и легенд. Строки из народных родопских песен служат эпиграфами ко многим из главок романа, в концентрированном виде передавая суть их содержания. Выбранная художественная манера повествования призвана высветить лучшие черты болгарского характера на трагических страницах национальной истории.

Совсем иной художественный облик имеют исторические романы Веры Мутафчиевой (р. 1929). Здесь нет и намека на романтический подход к описанию событий. Автор придерживается трезво-реалистического и в известной мере научно-документального взгляда. В. Мутафчиева – по специальности и роду деятельности историк-османист с широкими научными интересами. Увлечение ученого эпохой Средневековья и болгарского Возрождения своеобразно отразилось на художественном творчестве писателя. Исторические романы В. Мутафчиевой, разные по тематике, пробле-

мам и манере повествования («Летопись смутного времени», 1965-1966; «Дело султана Джема», 1967; «Последние Шишмановцы», 1969; «Алкивиад Великий», 1976; «Книга о Софронии», 1978; «Предсказание Паганэ», 1980; «Я, Анна Комнина», 1991), объединяют скрупулезная верность фактам и философско-аналитическая мысль, оценивающая их в контексте описываемой эпохи и с точки зрения значения для современности. Болгарский литературовед и критик Сабина Беляева определяет роль в этих произведениях автора как «активное соучастие», а в самих произведениях верно отмечает «синтез художественной пластики с эстетически-публицистическими размышлениями, конкретных жизненных форм с прямыми социально-историческими обобщениями, касающимися человека, истории и общества» [35].

Для более полного, объективного и глубокого анализа описываемых событий В. Мутафчиева прибегает к множественности взглядов свидетелей этих событий («Дело султана Джема», «Я, Анна Комнина»). В отличие от романа «Час выбора» А. Дончева здесь этот повествовательный прием используется в более усложненной форме: точек зрения не две, а много, и они существенно различны; одни и те же события могут описываться разными лицами и по-разному; впечатление о героях складывается из высказываний порой нескольких повествователей.

Трагическая история султана Джема (XV век), волею судьбы ставшего заложником западных сил в их отношениях с Османской империей и 14 лет проведшего в изгнании, через многие годы в XVII веке послужила мотивом множества стихотворений, песен, легенд. В. Мутафчиева решила восстановить, насколько это возможно, истинную картину событий, отбросить мифологически-легендарный флер, рассказать о постепенной духовной и физической деградации человека, попавшего в паутину политических интриг, оторванного от родины и близких. Условное судебное расследование дела султана Джема призвано вынести приговор внешним политическим силам, уничтожившим человека, личность. Автор преследует и другую цель, о которой в романе не говорится прямо, но о которой читатель может легко догадаться, — осуждение Западных держав, позволивших Османской империи поработить балканские народы, поставивших свои эгоистические интересы выше общечеловеческих.

Для исторической прозы В. Мутафчиевой характерна смена от произведения к произведению повествовательных форм. Так, в романе «Летопись смутного времени» она объективно-эпическая, в романе «Дело султана Джема» — субъективно-психологическая. В романе «Рыцарь» (1970) широко используются ирония, сарказм, пародия и гротеск. Наиболее открытое совмещение автора-ученого и автора-художника происходит в произведении «Книга о Софронии», жанр которого определить нелегко. Основу «Книги» составляет научно-художественное толкование (текстологи-

ческое, литературоведческое, историческое, философское) известного произведения видного деятеля болгарского Возрождения Софрония Врачанского «Житие и страдания грешного Софрония». Цель В. Мутафчиевой — проникнуть за пределы текста, реконструировать истинный облик Софрония, очистить от вымысла и искажений события, в которых он участвовал или свидетелем которых был.

Во многом обогатили художественную палитру болгарской исторической прозы повести (которые можно назвать и микророманами) Генчо Стоева (р. 1925) «Цена золота» (1965) и «Возвращение» (1976). Это два самостоятельных произведения, но объединение их в одном томе (1977) значительно укрупняет идейный замысел писателя. В первой книге повествуется о трагической судьбе в ходе Апрельского восстания 1876 г. жителей села Перуштица. Основной акцент в ней ставится не на изображении конкретных эпизодов восстания, хотя они и присутствуют в повести, а на проблеме роли человека в истории, его духовного потенциала, что обуславливает многогранность образов, неоднозначность характеристик, выводит произведение «за рамки размышлений о национальной судьбе болгар и превращает его в размышление о человеческой истории вообще» [36]. Страшный кровавый финал попытки восставших болгар сбросить с себя узы иноземного гнета предрешен. Восстание плохо подготовлено, и силы сторон несоизмеримы. Это хорошо понимает учитель П. Бонев, который стоит во главе повстанцев. Он сознательно обрекает их на верную смерть, считая, что для завоевания свободы надо пролить много крови. Но имеет ли он на это право? Г. Стоев не судит своих героев, предоставляя читателю самому делать выводы. Сквозной темой повести является тема национального достоинства болгар, пробужденного самосознания народа, нравственных критериев человека, которые выковывались веками в противостоянии иноземному владычеству. На грани жизни и смерти герои повести должны сделать выбор. И они не колеблясь его делают, каким бы трагичным он ни был. Так, окруженные в церкви повстанцы убивают своих жен и детей, а затем и себя, не желая сдаваться на милость башибузукам. Одна из центральных героинь, бабушка Гюрга, предпочитает спрятаться вместе со своей единственной оставшейся в живых внучкой среди тифозных больных и там погибнуть, но не отдать девочку местному турецкому землевладельцу, хотя тот искренно желает им помочь. Это жестокий, но нравственно предопределенный поступок.

Вторая книга дилогии «Возвращение» — о периоде безвременья в болгарской истории первых лет после освобождения от османского ига в 1878 г. Болгария не стала «святой и чистой республикой», как об этом мечтал Васил Левский. В ней нет места республиканцу Павлу Хадживраневу, чудом оставшемуся в живых сыну Гюрги из «Цены золота». В новой социально-политической обстановке в стране, где возрожденческие идеалы за-

быты, его поединок с царствующим князем обречен на поражение. «Возвращение» героя оборачивается его морально-психологическим опустошением и деградацией. Общий тон произведения не высоко трагический, как в «Цене золота», а безнадежно-пессимистический. Однако и здесь автор остается верен своей художественной манере: лаконичность повествования, метафоричность, ассоциативная насыщенность, известная приподнятость образов.

Г. Стоев достиг успеха и в разработке современной тематики (роман «Плохой день», 1965; сборник новелл «Как ласточки», 1970; роман «Циклоп», 1973), однако в современной болгарской прозе он занимает место прежде всего как автор исторических произведений.

Конец 60-х — 70-е гг. в творчестве крупнейшего болгарского прозаика Эмилияна Станева (1907-1979) были очень плодотворными. Произведения, написанные им в этот период, разнообразны как по тематике, так и по художественной манере. В повести «Тырновская царица» (1973) ярко проявляется уже доказанное ранее писателем мастерство психологического повествования, пластических описаний быта, природы, неторопливого рассказа. В ней писатель воссоздает знакомую ему с детства атмосферу Тырнова начала века. Центральный герой, получивший образование на Западе, тщетно пытается найти свое место в болгарской действительности, преодолеть рутину провинциального общества. Печальная судьба героини сближает это произведение с повестью писателя «Похититель персиков» (1948).

В рассказах с современной тематикой «Волк (1970), «Скотт Рейндолс и непостижимое» (1973) и «Барсук» (1975) акцент переносится на размышления автора о важнейших проблемах современности: об опасности неосмотрительных решений в науке, отчуждении человека от природы и ее гибели, нравственности творчества. Соответственно меняется и стиль повествования.

Историческая тема в прозе Э. Станева этого периода выходит на первый план. Прежде всего обращает на себя внимание нетрадиционность в подходе к ее воплощению. «Он не создает типично исторические произведения, — замечает болгарский критик и литературовед Ч. Добрев. — Он использует историю скорее как плацдарм для выражения современных взглядов» [37]. Повести писателя «Легенда о Сибине, преславском князе» (1968) и «Тихик и Назарий» (1977), которые в болгарском литературоведении часто называют романами, и роман «Антихрист» (1970) относятся к философско-исторической прозе. На материале средневековой Болгарии в переломные, кризисные годы ее истории автор рассматривает такие сущностные вопросы, как роль и место личности в истории, ее самоценность, поиски духовной гармонии в человеке.

Князь Сибин, герой первой повести Э. Станева — трагический образ человека неспокойного духа. В его сознании, потомка знатного протобол-

гарского рода, еще живы языческие верования – единение человека с природой, мирозданием, поклонение богу Тангре. Вместе с тем в поисках ответа на мучающие его вопросы о добре и зле, плотском и духовном в человеке, властью и подчинением, Боге и Сатане он мечется между христианскими нормами и богомильской ересью. Духовные искания героя проецируются на конкретные события болгарской истории XIII в. в период правления царя Борила, который вел решительную борьбу против богомильства (Тырновский церковный собор 1211 г.). Спасаясь от царских преследований и в надежде на обретение душевного равновесия, Сибин уходит в богомильскую общину. Многое в еретическом учении привлекает преславского князя, но и оно не освобождает его от сомнений и душевных терзаний, не открывает ему искомой истины, пути к самопознанию и прозрению. Любовь к прекрасной богомилке Каломеле тоже только на время приносит ему утешение и не приближает к «истинному Богу». Избранная писателем форма «легенды» наложила отпечаток как на характеристики героев, так и на язык, который в меру стилизован в соответствии с особенностями литературы эпохи Средневековья.

Повесть «Тихик и Назарий» является продолжением «Легенды». В ней рассказывается о дальнейшей истории богомильской общины, во главе которой после гибели Сибина, Каломелы и основателя общины Сильвестра оказывается Тихик, раб и плебей, бывший слуга Сибина. Этому фанатичному и в сущности невежественному человеку, который убежден, что именно «хлебом единым» жив человек, противостоит художник Назарий. Писателя интересуют такие проблемы, как место искусства в жизни, его функциональность, антитеза «художник и власть», ответственность искусства перед обществом. Они затрагиваются и в ряде других его произведений («Барсук», «Скотт Рейнолдс и непостижимое»). В повести «Тихик и Назарий» автор говорит также об иллюзорности и временности любой власти, ограничивающей свободу индивидуума, ведущей к обнищанию тела и духа или же к падению морали.

Наивысшим достижением в исторической прозе Э. Станева по праву считается его роман «Антихрист». Роман представляет собой «житие», исповедь сына царского изографа (иконописца) Энё в монашестве Теофила. Это полные трагизма жизненные приключения героя, но более всего (по определению Б. Ничева) – «приключения духа» [38] человека Средневековья. И в то же время – отражение духовных исканий самого автора, который прямо указывает на своеобразную автобиографичность романа: «Это мои душевные этапы, – утверждает Э. Станев, – через которые я прошел, но спроектированные и перенесенные в другой мир» [39]. В повествовании присутствуют пластические описания, живописные картины быта, природы, но в общем поэтика этого произведения отлична от психологической прозы писателя более раннего периода, насыщена

размышлениями героя над сложными вопросами бытия, религии, предназначения человека, его ответственности и долга перед Богом и людьми, преданности Родине и своему народу. Писатель очень удачно использует стиль и язык средневековых памятников и в то же время избегает излишней архаизации.

Роман посвящен одному из наиболее трагических периодов национальной истории Болгарии – последним десятилетиям XIV в., разрушению и падению под натиском Османской империи болгарского государства. Э. Станев создает образы исторических личностей – царей Ивана-Александра, Ивана Шишмана, а также представителей христианской религии Теодосия Тырновского и патриарха Евтимия, в столкновение с которыми вступает Энё-Теофил. Мировоззрение героя выходит за пределы средневекового уровня и несет в себе черты Ренессанса. Подтверждением этого служат непрестанные поиски героем истины, его сомнения и разочарования в христианских догмах, а также и в ереси, осуждение земной тирании царской власти. Энё-Теофил проходит долгий путь познания и самопознания. Он уходит из семьи, чтобы стать монахом и приблизиться к таинствам исихазма, увидеть Фаворский свет, но вскоре разочаровывается, обнаружив противоречия между высоким евангельским текстом и действительностью. Богоборчество приводит его в стан субботников. Однако их метания между добром и злом, Богом и Сатаной, аморализм их ересей и поведения в быту отвращает Энё-Теофила, и он пытается найти успокоение в обычной жизни, труде, близости к природе, уединении. Но и этот путь оказывается тупиковым, поскольку не утоляет муки духа, не дает ответа на вопрос об истинном предназначении человека, не ведет к обретению «истинного» Бога. Царский и церковный суд над еретиками, который карает и Энё-Теофила (ему каленым железом обезображивают лицо, и красивый молодой мужчина превращается в жалкого и смешного шута), а затем падение Тырновского царства указывают герою ту стезю, на которую ему должно ступить – быть народным защитником, бороться за национальное освобождение.

Идеи, заложенные в исторической прозе Э. Станева не утрачивают своей актуальности. Ч. Добрев справедливо констатирует: «Э. Станев посмотрел на историю болгарского народа как современник, которого интересуют страдания человеческого духа, кризисы и подъемы нравственности и сознания, конфликты между личностью и обществом, между человеком и природой. Так он защищает человека как самоцель общественного развития, как высшую меру действительности» [40].

* * *

Развитие болгарской поэзии конца 60-х, 70-х и 80-х гг. шло в основном русле общелитературных тенденций, таких, как идентификация человека

в окружающем мире, осознание им своих неразрывных связей с природой, мирозданием, внимание к широкому спектру экзистенциальных проблем. Кроме того, при всем многообразии творческих индивидуальностей, художественных, тематических и проблемных предпочтений авторов в поэзии этих лет отмечается и некая общая направленность. Ощутимо усиление интеллектуальной насыщенности произведений, стремление через конкретные проблемы времени выйти к важнейшим вопросам философского свойства. Явно или в подтексте проявляется все возрастающий драматизм в столкновении идеала и действительности, личности и общества, а также отказ от прежних иллюзий и как следствие — все большее погружение во внутренний мир человека в поисках духовного пространства, не подвластного развращающему влиянию негативных сторон современного общества. Заметно увеличение интереса к свободному стиху, к использованию пародии, гротеска, иронического подтекста, метафоричности. Значительную роль для поэзии этого периода сыграло ее окончательное освобождение от изоляции в общем мировом литературном процессе. Не менее важным для нее была и частичная переоценка собственного литературного наследства, например, по отношению к поэзии А. Далчева, Э. Багряны, Н. Лилиева, Н. Фурнаджиева, болгарских поэтов-символистов и экспрессионистов. Высокой активностью отмечено творчество большинства болгарских поэтов всех поколений. Несмотря на разочарование от несбывшихся надежд на существенные изменения в культурной политике страны, процесс духовного раскрепощения, начавшийся после апреля 1956 г., не прерывался и продолжал приносить свои плоды.

Старейшие представители болгарской современной поэзии Элисавета Багряна (1893-1991), Дора Габе (1886-1983), Христо Радевский (1903-1996) на своем долгом почти вековом жизненном пути перенесли немало творческих трудностей. Тяжелыми и сравнительно неплодотворными для них, как, по сути, и для всей болгарской литературы, были первые послевоенные годы. Однако с 60-х гг. они снова как бы обретают себя, раскрывая новые горизонты своего таланта.

Звездный час Э. Багряны пришелся на самый первый этап ее литературной деятельности. Поэтический сборник «Вечная и святая» (1927) определил художественный облик всего последующего творчества поэтессы, принес ей широкую известность и выдвинул в первые ряды болгарской поэзии. В стихотворениях Багряны раскрывается душевный и эмоциональный мир женщины, не боящейся чувствовать, радоваться жизни, презревшей ограничения мещанской морали. Корни стоицизма и оптимистического мировосприятия лирической героини Багряны уходят в недра народной душевности, болгарского национального характера. С годами поэтесса не утрачивает витальности, веры в жизнь, в будущее. «В сущности, вся поэтическая жизнь Багряны это поиск романтики», — пишет болгарский литературовед М. Ца-

нева[41]. В более поздних ее произведениях (сборники «Контрапункты», 1972; «Светотени», 1973-1977; «На берегу времени», 1983) появляется умудренный взгляд на окружающую действительность, звучат мотивы глубокой тревоги за современника в мире войн и социальных катаклизмов. Большое место в них занимают раздумья о смысле человеческой жизни, о пройденном жизненном пути, красоте и богатстве родной земли, о любви и благодарности к ней.

«Близок день твоего равноденствия,
а чем я тебя одарю?
Я не сею, не жну, не пряду
и не строю дома –
не обучена этой науке.
Хлеб, который я ем,
и мой дом,
и одежду мою –
это все для меня
сотворили другие благословенные руки.

Я могу только сердцем
тебя до последнего вздоха любить,
вместе с птицами петь тебе песни
зарею лесною,
неизменно с тобой говорить,
на весь мир о тебе говорить,
дорогая земля моя,
обновленная новой весною»

(«Моя земля», сб. «Контрапункты». Перевод М. Алигер)

Довольно неожиданно и интересно выступила в поэзии в эти годы Дора Габе, до того воспринимавшаяся в основном только как детская писательница. В лирико-философских циклах стихотворений «Помедли, солнце» (1967), «Глубины. Разговор с морем» (1976), «Плотная тишина» (болг. «Сгъстена тишина», 1978), «Мир – это тайна»(1983) и др. нашел выражение весь накопленный автором художественный и жизненный опыт. Поэтический язык Доры Габе лаконичен, но выразителен и точен. Лирическая героиня раскрывает свой интимный мир любви и одиночества, надежд и разочарований, нерастраченных жизненных сил. Этот мир не изолирован и от трудностей сегодняшнего дня, нравственных проблем.

«Помедли, солнце,
я не готова

ко встрече ночи –
еще не завершен мой день
и с совестью не кончен спор,
ей права не дано на отдых.
Я только-только научилась говорить
с деревьями, камнями,
еще я не наполнила свой день
их мудростью.
.....
Помедли, дай мне время
понять, как можно засыпать
в тревожном этом мире,
когда бессонница, что совесть,
а совесть – это день?

Помедли, солнце!»

(«Помедли, солнце». Перевод Л. Озерова)

Поэтический мир Христо Радевского, поэта-гражданина, верного социалистическим идеям на протяжении всей своей жизни, в последние десятилетия значительно расширился. Он вмещает в себя открытую публицистичность и лиризм, общественные вопросы времени и интимные переживания, нравственно-этическую проблематику, любовь к Болгарии и родной природе (сборники стихотворений «Раскованная страна», 1966; «Люди», 1970; «Премудрая книга», 1971). Как и в произведениях предыдущих лет, лирический герой Х. Радевского продолжает числить себя борцом, воином, обязанным защищать революционные завоевания и готовым к новым битвам («Не забывай...», «Твой верный солдат»). Страна сбросила с себя оковы («Раскованная страна»), и поэт полон оптимизма, веры в то, что «счастье возможно» («Аркадия», «Апрель», «Возможно...»). В этих стихотворениях высвечивается и образ самого автора – умного и обаятельного человека, искреннего в чувствах, сильного, не отступающего от своих жизненных принципов («я не флюгер, меняющий направления!»; «никому я не продавал свое перо и совесть») и протестующего против наступающей старости и неизбежного расставания с жизнью («К старости»). Герой, прошедший через острые политические схватки, войну, беззащитен только перед силой любви («Баллада о влюбленном»), которая способна одолеть даже старость.

«Говорят, старость
нерадостна и тяжела.
Говорят, что она коварный иней

в людском саду.
Что он побивает там все...
Но это в сущности обман.
Из опыта нашей любви, я знаю,
старости нет.

(«Говорят, старость...»)*

Тема Родины, болгарской природы всегда присутствовала в поэзии Х. Радевского. В последних стихотворных сборниках она занимает еще большее место, а в сборнике «Премудрая книга» доминирует. М. Цанева обращает внимание на своеобразный подход поэта к этой теме: «...в художественном ви́дении автора, который всегда стремился быть прежде всего гражданином, – пишет она, – природа связана тысячью нитями с миром общества, то есть с основным идейно-этическим пафосом его гражданской лирики» [42]. И действительно, например, в стихотворении «Меня восхищают деревья» деревья бескорыстно служат людям до последнего вздоха. В ряде других стихотворений («Лес», «Зимний лес», «Самоотверженная», «И ты, красивая и могучая») также легко просматриваются параллели с нравственными проблемами времени.

Поэтическая судьба Валерия Петрова (р. 1920) с самого начала складывалась нелегко. Но после длительного неприятия официальной критикой своеобразного стиля поэта наступил относительно спокойный период в его творчестве, когда он смог отказаться от многих царивших в болгарской литературе 50-х гг. тематических и художественных норм. Поэма В. Петрова «Погожей осенью» (1960) стала, по сути, символом, приметой нового времени в литературе, освободившейся от многих пут, мешающих ее свободному развитию. Это лирическая исповедь автора – осмысление прожитых им и его поколением лет, ностальгические воспоминания и размышления в осенние дни года и жизни о революционных идеалах молодости и сохранении их чистоты; выражение тревоги за настоящее и будущее современника, его нравственность. Стихотворная форма поэмы – свободная, раскованная, эмоциональная, богатая ассоциациями, метафорами. Воспоминания порождают известную элегичность, заставляют звучать грустные ноты. Эта же тональность характерна и для большинства коротких лирических стихотворений в сборнике «Дождь идет – солнце светит» (1967). В них поэт подводит жизненные итоги, снова говорит о прошлом, но и о современности. При этом, как верно отметил С. Игов, короткие стихотворения В. Петрова являются «образцом лирической концентрации, способности через мелкую на первый взгляд житейскую деталь (будничный эпизод, пред-

* Здесь и далее, если не указан переводчик, стихи даются в подстрочном переводе автора раздела.

мет быта, случайную встречу или внезапное воспоминание) раскрыть насыщенное богатыми мыслями содержание, сделать обнажающий сущность лирический разрез видимого» [43]. Удивительной теплотой, нежностью, шемящей любовью наполнено стихотворение-зарисовка «Родители». Несколько стихотворений обращены к современной молодежи. В. Петрова тревожит обеднение духовного мира нового поколения («Японский фильм», «Одна статья»). И в то же время он уверен, что «порывы молодых» дороже «мудрости» стариков («Молодежь»). Поэт пытается противостоять неизбежным мыслям о приближающейся старости. Ведь хоть «дождь идет — солнце светит» и «желтые листья смешиваются с золотым солнцем».

«Порой только кажется людям,
что света во тьме не найти.
Грустить понапрасну не будем:
ведь добрые вести — в пути!»

(«Добрые вести». Перевод Л. Озерова)

Острая критика социальных недугов действительности содержится в сатирических поэмах В. Петрова (сборники «В шутку», болг. «На смях», 1970; «Сатирические поэмы», 1988). В них в полную силу проявляется присущая изначально склонность поэта к юмору и иронии, остроумным и комическим сюжетным построениям, словесной игре, пародированию, ассоциациям. И все это — ненавязчиво, легко, весело.

В 1971 году за «проявленную идейно-политическую беспринципность» (отказ поддержать выступление Союза болгарских писателей против присуждения Солженицыну Нобелевской премии) он был исключен из БКП (возвращен — в 1984 г.). В период вынужденного относительного «простоя» В. Петров обращается к переводам Шекспира («Комедии» и «Трагедии») и произведениям для детей («Белая сказка», 1977; «Пуговичка сна», 1978; «Мягко говоря», 1980; «В лунной комнате», 1982 и др.).

Поэтов, родившихся в 20-е гг. (Димитр Методиев, 1922-1995; Давид Овадия, 1923-1995; Невена Стефанова, 1923; Блага Димитрова, 1922; Павел Матев, 1924; Иван Радоев, 1927-1994; Владимир Голев, 1922; Добри Жотев, 1921-1998, Георгий Джагаров, 1925-1995 и др.), на первых порах объединяла в основном общность тематики. В своем большинстве, пройдя через испытания антифашистского сопротивления, в первых своих произведениях они отразили радость победы над старым миром, веру в счастливое будущее страны, энтузиазм «бригадирского» движения, отдали дань погибшим героям и прославили вождей эпохи. В дальнейшем жизнь развела их в разные стороны.

По-прежнему сильными остались в творчестве Димитра Методиева 70-80-х гг. политическая ангажированность и публицистичность, верность

революционным коммунистическим идеалам. В то же время в стихотворные сборники этого периода все увереннее входят не чуждые ему и в прошлом лирические мотивы – любви, красоты, размышления о скоротечности жизни («И все повторится снова», 1975; «В час осенней ясности», 1977; «Реки, из которых я пил воду», 1985). Существенно расширился творческий диапазон поэта-партизана Давида Овадия. Нравственный и гражданский пафос у него все чаще сочетается с искренней сердечностью, исповедальностью («Стихотворения», 1967; «Белый снежный ковер», 1975). В последние годы поэт проявляет видимую склонность к интимной лирике («Я верю в молчаливую любовь», 1987).

Формирование новой богатой поэтики в произведениях Павла Матева ведет свое начало со второй половины 50-х гг., когда поэт постепенно освобождается от прямой декларации идей, одноплановости образов, сухости поэтического рисунка. Прозрения апреля 1956 г. и для него не прошли бесследно, заставив переосмыслить многое в себе и собственном творчестве. В последующие годы его поэзия приобретает смысловую насыщенность, исповедальность, лирическую глубину (сборники стихотворений «Неоскорбленные миры», 1969; «Накопленные молчания» болг. «Натрупани мълчания», 1973). Мотив смерти в ней приобретает новые измерения. «Смерть (у П. Матева. – *Н. П.*) спускается с пьедестала исторических памятников, – отмечает болгарский критик и литературовед И. Сарандев, – и оказывается рядом с лирическим героем» [44]. Поэт во многом иначе, чем прежде, подходит и к проблемам бытия – отказывается от иллюзий, осознает ошибки и заблуждения прежних лет, подчеркивает относительность земных благ, старается проникнуть в сердцевину сложных и драматических человеческих отношений. Особое место в поэзии П. Матева занимает любовная лирика. Стихотворения этого ряда привлекают силой и неподдельной искренностью чувств лирического героя. Многие из них положены на музыку и стали популярными песнями («И когда стихнут сильные страсти», «Ты сон?»).

В поэзии П. Матева конца 70-х–80-х гг. становится более ощутимым философский подтекст. Сквозным в ней является мотив «осени» – в природе и в жизни человека, когда «птицы летят медленнее» (сборник стихотворений «Когда птицы летят медленнее», 1979; «Сердечные затишия», 1985; «В час, когда рождаются тени», 1987), Этот сезон поэт «принимает молчаливо», с грустью и пониманием.

«Улетели перелетные птицы.
Светят сухие осенние звезды.
Пожелтел лес в испуге
от внезапных мыслей о беде.
.....

Ждут меня осенние исповеди.
Я как-то неожиданно постарел.
Мимо перрона промчался поезд,
в котором я когда-то веселился.

(«Осенние исповеди»)

И все же поэт готов и в «беспутице найти верный путь», видеть «рассвет во мраке», не ждать признаний и наград и в недобрые дни испытаний писать «добрые песни» (стихи «Поэт», «Молитва», «Предопределение», «Надежда»). Проникновенные стихи П. Матев посвящает своим близким, Фракии, где он родился, Родине («Любовь»).

После 15-летней паузы в поэзию вновь возвращается Иван Радоев (сборник стихотворений «Белый лист», 1975). Причины столь долгого перерыва лежат как в сфере объективной, так и субъективной. Поэт подвергся клеветническим нападкам, был вынужден временно покинуть Софию. В то же время для него самого настала пора переоценки раннего творчества, осмысления новых общественных и духовных реалий, поиска новых тем, проблематики, художественных форм. «Молчание — это потенциальное творчество», — свидетельствует И. Радоев [45]. По сути это молчание было и весьма относительным. Все эти годы поэт активно работал в области драматургии, а многие включенные в сборник «Белый лист» стихотворения также писались задолго до их опубликования. Однако это уже совсем другая поэзия, мало похожая на прежнюю. Нежный лиризм интимных переживаний уступает место философски углубленному, скептически-ироническому взгляду на окружающий мир. Для новой поэтической манеры И. Радоева характерны подтекст, зашифрованность отдельных образов и идей, метафоричность, иносказательность, элементы гротеска. В поэме «Феникс» (1986), которую автор называет «социальной», очень сильна сатирическая направленность. Поэт ведет диалог с собой и своим временем, раскрывая парадоксы в разных областях жизни. Многие строки поэмы звучат актуально и в наше время.

«Если начнется война, значит, нам не хватило
героизма, чтобы ее не объявить.
Мы не воскреснем из пепла.
Любая метафора — ложь.
Прежде чем дать дорогу смерти,
лучше повеситься на семафоре.
.....
Первыми встают под новое знамя
все те же.
Падает идол,

но они – назначенные наследственно,
всегда там – несменяемые,
чтобы убедительно объяснить случившееся.

Яркой индивидуальностью отмечено в 70-80-е годы творчество Благи Димитровой. Бесспорный общественный темперамент, причастность к важным событиям эпохи и страны сочетаются в ее стихотворных произведениях с глубоким проникновением в проблематику экзистенциального плана. В них всегда присутствует масштабность поэтического мышления, диалог не только с собой, но и с миром. «Редко, когда женское перо одновременно так мысляще и так чувственно, – подчеркивает известный ученый Ю. Кристева. – Несомненно, что этот сплав возникает так же, как рождаются прозрения, от боли личной и национальной» [46].

Бескомпромиссный отход Б. Димитровой от официальной линии в болгарской поэзии, начавшийся в предыдущие годы, а также ее общественные позиции, не совпадающие с существовавшими нормами, стали поводом для резких выпадов против нее в печати. Так, тенденциозной критике подверглись литературно-критические и историко-библиографические исследования Б. Димитровой о Э. Багряне, созданные в соавторстве с Й. Василевым («Молодость Багряны и ее спутники», 1975; «Дни черные и белые», 1975). Не была допущена к опубликованию последняя книга этих исследований, не увидели свет ряд художественных (в том числе и поэтических) произведений.

Проводников официальной культурной политики в стране не устраивали не только идейные и общественные взгляды Б. Димитровой, но и ее склонность к художественным экспериментам, интеллектуальная насыщенность произведений, отвержение шаблонов и принципов поэтики социалистического реализма («Импульсы», 1972; «Как», 1974; «Гонг», 1976; «Запретное море», 1976; «Пространства», 1980; «Голос», 1985; «Лабиринт», 1987). «Ее стихи, – пишет о творчестве Б. Димитровой болгарский литературовед Р. Ликова, – являются выражением концентрации интеллектуально-психологической энергии напряженной действительности, бунта против умственной энтропии, одиночного бега в полях духовной свободы, отталкивания от принятых понятий и норм» [47]. Поэтесса предпочитает нерифмованный стих. Она смотрит на своего лирического героя, на свое «я» несколько со стороны. Свои мысли она выражает емко и лаконично, часто афористично. Описательство и бытовизм чужды ее поэтике. В стихах часто присутствует природа, но не как пейзаж, а как выражение единения с человеком, целостности бытия. Мотивы любви, смерти не абстрактны – переплетены с конкретными жизненными ситуациями, которые в свою очередь лежат в основе обобщений. Так, в философской по сути поэме «Запретное море» экзистенциальные обобщения

выводятся из действительных драматических событий в жизни автора, являются их перевоплощенным отзвуком. Время сегодня и вчера, страх и надежда, любовь и смерть, потери и обретения... Для поэта все это отражается в «слове». В нем – спасение.

«Слово –
мое открытое море.
Бросаюсь в него
со словом в горле
как с камнем на шее –
погружаюсь, тону –
запечатанная пробкой бутылка –
чтобы выплыть в слове.
.....
Глотаю соленую горечь слова:
СОЛЬ, СЛЕЗА, СИЛА, СЛОВО.
Если и слово мне запретят,
я приму смерть,
чтобы освободить слово
для своего перерождения.

Значительные достижения болгарских поэтов старшего поколения в рассматриваемый период очевидны. В то же время в пору зрелости, обретения сформировавшегося индивидуального творческого пути, выбора и утверждения идейных и общественных позиций и завоевания художественных высот вступило и следующее поколение (их поэтические дебюты пришлись в основном на вторую половину 60-х гг.). Таким образом, облик болгарской поэзии 70-80-х гг. во многом определяется успехами и целой плеяды более молодых талантливых авторов, среди которых: Владимир Башев (1935-1967), Андрей Германов (1931-1981), Дамян Дамянов (1935-1999), Любомир Левчев (р. 1935), Парван Стефанов (р. 1931), Благой Димитров (р. 1931), Петр Караангов (р. 1931), Колё Севов (р. 1933), Константин Павлов (р. 1933), Стефан Цанев (р. 1936), Марко Ганчев (р. 1932), Николай Кынчев (р. 1936), Бинё Иванов (1939-1998). За ней вплотную идет следующая: Недялко Йорданов (р. 1940), Иван Цанев (р. 1941), Екатерина Йосифова (р. 1941), Ваня Петкова (р. 1944), Миряна Башева (р. 1947), Борис Христов (р. 1945), Валентина Радинская (р. 1951), Златомир Златанов (р. 1953), Румен Леонидов (р. 1953).

Жизненные и творческие судьбы этих поэтов складывались по-разному. К одним критика относилась более или менее благосклонно, и у них не было серьезных проблем с публикацией, другие же были принуждены с трудом пробивать произведения в печать, отстаивая свои общественные,

нравственные и художественные приоритеты, преодолевая сопротивление догматического официоза, за что иным пришлось заплатить долгими годами молчания (К. Павлов, Н. Кынчев и др.). Некоторые выбрали путь компромисса с властью, что зачастую наносило непоправимый вред их творчеству.

Постепенно набирающий силу нравственный и общественно-политический кризис болгарского общества сказался на всех ветвях литературы. Поэты чутко реагировали на очевидную потерю современниками веры в идеалы, расхождение их с действительностью, углубление конфликта между личностью и обществом. И как следствие происходит все большее погружение во внутренний мир личности, в котором поэты стараются найти и сохранить ту нравственную доминанту, которой не находят вовне. Разумеется, это не значит, что поэзия ушла от гражданственности, актуальных проблем жизни сугубо в свой микрокосм. Многие стихотворные строки Л. Левчева, С. Цанева, Д. Дамянова, А. Германова и других содержат в себе мысли и чувства, передающие сопричастность реальностям жизни страны, планеты. Конечно, у каждого из них свой взгляд на процессы, происходящие в обществе, на их оценку и перспективы.

В творчестве Л. Левчева актуальная проблематика, затрагивающая конкретные события в Болгарии и мире, занимает весомое место. Ощутимы в нем и ностальгические мотивы прошедшей комсомольской молодости, идеалам которой поэт остался верен, искренни выражения любви к родной стране, восхищение ее природой и тревога за нее перед наступлением технического прогресса («Заклинания», 1981; «Медленный марш», 1984). Поэзии Л. Левчева присуща яркая метафорическая образность, а также экспрессивность стиля, которому соответствует приверженность поэта к свободному стиху.

Тема современности в подчеркнуто критическом плане звучит в стихотворениях Б. Димитрова («Пространство. Подробные стихи», 1985; «Между двух сезонов», 1989).

Весьма характерным моментом в передаче поэтами конкретных жизненных процессов и ситуаций является их обобщение, более углубленное, нередко на философском уровне, осмысление. Так, в стихотворениях рано ушедших из жизни В. Башева («Часовой магазин», 1964; «Возраст», 1966; «Ателье», 1967; «Избранные стихотворения», 1969, 1979) и А. Германова («Преображения», 1968; «Парнас около нас», 1974; «Самоубийственно живем», 1979) проблемы времени, их актуальность становятся отправной точкой к более глобальным и сущностным суждениям.

Поэтический мир яркого представителя так называемой «тихой лирики» И. Цанева подчеркнуто индивидуален, предметен и осязаем и в то же время гармонически слит с мирозданием, природой («Неделя», 1968; «Воскресное землетрясение», 1973; «Седьмоднев», 1987). Вмещая будничные

явления, детали окружающего мира в общий круг земного и небесного существования, И. Цанев утверждает ценность жизни человека, ее непобедимость. Даже смерть для поэта — это не трагический конец, а только часть самой жизни.

«Вкусить и это: пусть от купола ветвей
миг золотой сорвется и попадет в меня.
Потом... потом пусть дерево небесное
своими яблоками зрелыми меня засыплет»

(«Сказка о жизни»)

Совсем иной поэтический мир, гротескно-абсурдный в стихотворениях Константина Павлова. Он сатирически отражает деформацию человеческих отношений, насилие над личностью в условиях тоталитарной системы общества. При всей условности художественных приемов активность и целенаправленность авторской позиции очевидны и безусловны. Начало творческой биографии К. Павлова относится к 60-м гг. Однако (как и в случае с рядом других болгарских поэтов) вскоре в его творчестве наступает вынужденная, длиной в два десятка лет, пауза, когда он был лишен возможности печататься.

Сатира поэта многообразна. Она включает в себя резкий сарказм, едкую иронию и самоиронию, пародию, приемы абсурда. Вместе с тем в стихах слышны и лирические тона. Создавая образы-символы, образы-метафоры, прибегая к своеобразным ассоциациям, К. Павлов восстает против стереотипов художественного мышления, вскрывает иллюзорность видимых фактов действительности, заслоняющих ее сущность, разоблачает лживость политических догм («Сатира», 1960; «Стихотворения», 1965; «Появление», 1989; «Агония сладкая», 1991; «Убийство спящего человека», 1992). Т. Жечев считает поэзию К. Павлова значительным явлением в болгарской культуре. «Его чувство абсурдности в жизни, — пишет он, — его злые парадоксы и пугающие метафоры постепенно, боюсь, могут оказаться единственным достойным в наше время реализмом...». А его абсурдизм, считает ученый, отнюдь не подражателен, напротив, он оригинален, «потому что не является плодом интеллектуальной пресыщенности или перегруженности культурными и историческими ассоциациями, он спонтанный, первичный, иногда по-детски непосредственный и путаный» [48].

В поэзии последних десятилетий все большее пространство занимает философско-психологический контекст. Он обусловлен стремлением писателей выйти за рамки хаоса современной действительности, поисками ими слаженности, согласия в единстве природы и человека. Так, в стихотворениях Николая Кынчева, творчество которого критика воспринимала как «неясное» (в результате чего ряд лет поэт писал только для детей или

выступал как переводчик), человек и природа слиты в единое целостное бытие. Широко используя метафорическую образность, ассоциативность, мифологичность, притчевость, фольклорные традиции, поэт наделяет природу человеческими качествами. Р. Ликова в своем исследовании современной болгарской поэзии указывает и на другую отличительную черту творчества Н. Кынчева – трансформацию лирического «я», его деперсонализацию путем особой универсализации конкретного явления. При этом «время и пространство меняют свой смысл, выражают одновременно конкретное и космическое» [49]. («Величиной с горчичное зернышко», 1968; «Волны вероятности», 1985; «В лесу кто-то есть», 1990).

«Стихотворение нельзя
написать, если не вернуться

обратно собрать слезы,
пролившиеся точно там, где

мои глаза – песочные часы
вечности.

Я,
такой одинокий,

что еще немного и я стану вселенной.

(сб. «В лесу кто-то есть»)

Художественное и философское восприятие мира поэтом Бинё Ивановым также проистекает из установления неразрывных связей между человеком и природой (гармонии и противоречий). Характерными признаками в известной степени экспериментальной поэтики писателя являются сочетание реального с воображаемым и просто невероятным, представление о целостности и многообразии мироздания посредством ассоциативной образности, абстрактных сравнений, условных пространственно-временны́х категорий, фрагментарности, алогизмов (сборники стихотворений «Над полем, в небесах», 1979; «Природа», 1985; «Стихотворения», 1989).

При обращении к современной проблематике поэтов молодого (для 70-80-х гг.) поколения ирония, сатирическое начало зачастую играют защитную роль от идеологического давления, художественных штампов. Сатирически остро, гневно, временами даже эпатируя читателя вскрывает деформации в социальной и нравственной сферах жизни современника Румен Леонидов («И костер вспомнил об искре», 1982).

«Неудачники-актеры
становятся дикторами,

неудачники-невежды
– диктаторами»

(«На центральном вокзале»)

Категорический протест против пошлости, фальши, засилия потребительства звучит в стихотворениях Миряны Башевой «Тяжелый характер», 1976; «Тихая зимняя музыка», 1979 (болг. «Малка зимна музика»). Бросает вызов лицемерию и официальной благопристойности Ваня Петкова («Грешница», 1968; «Обет молчания», 1979; «Землетрясение», 1988).

Современная проблематика у большинства молодых поэтов наполняется философским содержанием. При этом происходит переплетение будничного и мифологического, подчас широко используется библейская символика, метафорическая образность: Борис Христов – «Вечерняя труба» (1977), «Честный крест» (1982), Златомир Златанов – «Ночные пляжи» (1983), «Палинодии» (1989). Одновременно в произведениях ряда поэтов происходит и процесс демифологизации, пародирование мифов, обращение к игровому началу. Все чаще авторы прибегают к языковой игре, игре словом. Однако эта игра не самоцельна, она отражает абсурдные явления окружающей действительности, чувство духовного дискомфорта, неуверенности, потерянности человека в современном мире.

«Я теряю чувство ориентации,
теряюсь, все чаще теряю
эту потерю
и нахожусь
и нахожусь потерянным
и нахожусь все более потерянным»

(Р. Леонидов. «Теряю чувство»)

Вместе с тем не исчезает из болгарской поэзии вечная тема любви (Недялко Йорданов – «Любовная лирика», 1987; «Стареем медленно», 1990; «Не старей, любовь», 1991; Ваня Петкова – «Черная голубка», 1972; «Каштановая любовь», 1973), автобиографические и исповедальные мотивы. Но в центре поэтических произведений оказывается личность, отстаивающая свое право на духовную свободу и независимость, нравственное противостояние лирического героя догматизму на всех уровнях – общественном, философском и художественном.

* * *

Болгарская драматургия, которая в предыдущий период пережила ощутимый подъем и функционировала на равных (а в чем-то даже несколь-

ко опережая) с прозой и поэзией, в конце 60-х – 80-е годы продолжала свое естественное движение по пути освоения и воплощения новых тем и проблематики, художественных форм и жанров. В ней своеобразно (с учетом родовой специфики) отразились все основные признаки литературы этого периода в целом.

Историческая тематика получила, пожалуй, относительно большее место, чем в предыдущие годы. Стимулом к этому послужили важные для истории народа даты (столетие Апрельского восстания 1876 г., столетие освобождения Болгарии от османского владычества в 1878 г., 1300-летие Болгарского государства, основанного в 681 г.), которые широко отмечались в стране. Конечно, немаловажную роль здесь сыграло и подчеркнутое внимание в болгарской литературе к историческим личностям, а также к таким вопросам, как формирование национального характера, психологии болгарина под влиянием исторических судеб народа. Авторы пьес во многом отходят от традиционной интерпретации исторической тематики в болгарской драматургии прошлого. Они, если так можно выразиться, «очеловечивают» историческую личность. В то же время акцент в исторической драме смещается в сторону глубинно-философского анализа событий, а также исследования истоков не только героизма и преданности (хотя и они, конечно, не исчезают со сцены), но и предательства, малодушия, эгоизма. Одновременно расширяется и диапазон изобразительных средств, например, за счет частого использования сатирических приемов, гротеска, пародии. Усиливается полемичность – прямая (между персонажами) и подтекстовая (по отношению к истории). Нередко просматривается выход на современность, актуальные процессы сегодняшнего дня.

Круг авторов, разрабатывавших в рассматриваемый период историческую тематику, довольно широк. Продолжают пользоваться популярностью пьесы драматурга старшего поколения Камена Зидарова (1902-1987), окрашенные в романтико-патриотические тона («Калоян», 1969; «Боян Чародей», 1971; болг. «Боян Магьосникът»). Активны драматурги следующих поколений – Рангел Игнатов (р. 1927), Милко Милков (р. 1929), Надежда Драгова (р. 1931) и Парван Стефанов (р. 1931), Никола Русев (1932-1990), Стефан Цанев (р. 1936), Маргарит Минков (1947-1997) и др. Во многих случаях героями пьес выступают подлинные исторические личности. Так, Р. Игнатов в пьесе «Законодатель» (1978) создает образ болгарского хана Крума (IX в.), раскрывая внутреннюю драму человека, обреченного на одиночество, непонимание окружающих, вынужденного жертвовать личным ради долга. Монодрама Константина Илиева (р. 1937) «Пасхальное вино» (1980) основывается на историческом факте предательства Васила Левского попом Крыстё Никифоровым. Это драма о нравственном падении человека, об эгоизме, трусости, малодушии. Монолог героя (им, по сути, исчерпывается «действие» в пьесе) представляет собой

исповедь-оправдание-покаяние попа Крыстё, в которой вскрываются самые глубокие истоки предательства и вместе с тем возникает светлый образ настоящего героя – Васила Левского.

Подлинное историческое событие лежит в основе пьесы Николы Русева «От земли до неба» (1976) – Апрельское восстание 1876 г. в Копривштице. Это произведение можно с правом назвать народной драмой, в которой действуют разные социальные группы горожан, представлена череда характеров, позиций, настроений по отношению к предстоящему судьбоносному событию. Жаркие споры ведутся внутри каждой из групп и между ними – решается не только вопрос об участии в самом восстании, о личной судьбе каждого, но и о судьбе и достоинстве нации. Поэтому вопреки сложной и противоречивой атмосфере кануна восстания стремление народа к свободе как духовной сущности оказывается неодолимым.

Совсем иной художественный подход в разработке исторической тематики использован в более ранней пьесе Н. Русева «Старичок и стрела» (1968). В ней говорится о далекой исторической эпохе VIII века, о болгарском хане Телериге, сохранившиеся сведения о котором крайне скудны и противоречивы. Драматург и не претендует на историческую достоверность представленных им событий. Главное для него – утверждение этико-философского тезиса о долге человека, облеченного властью. Телериг в пьесе – трагический образ. Для спасения молодого и еще неокрепшего болгарского государства он приносит в жертву не только свою жизнь, но и доброе имя. Пьеса написана в жанре сатирического гротеска в его трагическом аспекте. Такая нетипичная (во всяком случае в прошлом) форма исторической драмы получает продолжение в творчестве более молодых авторов («Книга царей», 1981, и «Вавилонская башня», 1982, М. Минкова).

О новых подходах к историческим сюжетам свидетельствуют и другие пьесы болгарских драматургов. Одна из них пьеса Ивана Радоева (1927-1994) «Садал и Орфей» (1977). Она о фракийском царе Садале и человеке из народа – бондаре, певце и музыканте Орфее. Их противостояние основывается не столько на разной социальной принадлежности, сколько на разном понимании соотношения личности и общества, власти и искусства, внутренней свободы и зависимости от реалий жизни. Рассуждая о драмах такого рода, болгарский театровед П. Филчев пишет: «История все больше превращается в повод, используется как почва для постановки современных идейно-философских проблем. Хронология истории перестает быть для авторов догмой, а присутствие исторических лиц не является уже обязательным условием, чтобы драматургическое произведение выглядело «историческим» [50].

Осмысление исторических событий с позиций современника характерно для С. Цанева. Включив в пьесу «Процесс против богомилов» (1969) современного героя – Адвоката, он более всего обращает внимание не на

социальную и религиозную сущность богомилов, а на их противостояние верховной власти, на их борьбу против тирана-царя Борила.

Антифашистская тема – одна из «вечных» в болгарской драматургии. Разумеется, в художественном плане она модифицируется в зависимости от общей линии литературного развития и индивидуальных склонностей авторов. Что же касается идейной направленности, в интерпретации этой темы в лучших произведениях осязаем отход от стандартной для того времени постановки проблем. Большим успехом у зрителей пользовались постановки пьес К. Илиева «Музыка Шатровца» (1974); И. Радоева «Красное и коричневое» (1972); Н. Йорданова «Любовь необъяснимая» (1974) и «Мата Хари» (1983); Георгия Маркова «Покушение в тупике» (1968).

Пьеса Г. Маркова «Коммунисты» (1969) была запрещена после закрытого просмотра спектакля. Освещение в ней событий очевидно противоречило принятым в те годы нормам. Приуроченная к 25-летию свержения в Болгарии монархо-фашизма, она была создана автором целиком на подлинных документах из архива Министерства внутренних дел. В полном соответствии с ними и вопреки устоявшимся представлениям, герои-коммунисты в пьесе перед расстрелом не провозглашают партийные лозунги. Их последние слова обращены чаще всего к матери, родным, близким. Г. Марков отошел и от принятого стереотипа образа одного из фашистских главарей Н. Гешева. Драматург увидел в нем не только жестокого и коварного изверга, но и личность, сильного и умного противника.

Антифашистская тема широко представлена драматургическим творчеством Колё Георгиева (р. 1926) – «Исключительный шанс» (1971), «Возвращение в будущее» (1976), «Сине-белый иней» (1981). В героизме, подвиге, преданности идее автор, сам прошедший через горнило борьбы, фашистскую тюрьму, подчеркивает нравственное начало. В пьесе «Сине-белый иней», которая по жанру близка трагедии, действие происходит в первые дни после победы 9-го сентября 1944 г. Центральный герой, коммунист Веселин, чудом спасшийся от смерти, встречается со своими товарищами по борьбе. Но его ожидает и другая встреча – с братом Радославом, царским офицером, причастным к расстрелу коммунистов, в том числе и любимой героя. Раскол в семье – ситуация в болгарской литературе не новая. Однако ядро конфликта в этой пьесе лежит в другой плоскости. Веселин, не оправдывая брата и считая, что он заслуживает законного возмездия, восстает против готовящейся над ним расправы без суда и следствия (в первые послевоенные годы такие случаи были отнюдь не единичны, в результате чего погибали и невинные люди).

Основной чертой драматургии конца 60-х – 80-х гг. на современную тему была критическая направленность (иногда очень резкая) по отношению к действительности. Критике подвергались в основном нравственные пороки общества, проявляющиеся в самых разных областях жизни.

Так, проблема экологии (крепко спаянная с нормами морали) разрабатывается в одноактных пьесах Николая Хайтова «Тропы», «Лодка в лесу», «Собаки» (1966) и драме «Эта маленькая земля» (1974) Георгия Джагарова. Н. Хайтов высвечивает гуманистическое начало, нравственную красоту и чистоту героя из народа. Позитивные черты персонажей выявляются в конфликтных и часто весьма драматических ситуациях, в столкновениях с людьми, более всего пекущимися о своем благе и спокойствии («Собаки»). Лаконичные сценические зарисовки автора проникнуты лиричностью, верой в добро и одновременно критически бескомпромиссны.

Во многих болгарских пьесах рассматриваемого периода о современности формирование героя происходит преимущественно в его конфликте с миром мещанства, с порождаемым этим миром многочисленными социальными и нравственными пороками. Воздействие его оказывается опасным не только для вступающей в жизнь молодежи, но и для старшего поколения, даже для тех, кто своими руками возводил основы нового общества. Зачастую действие в таких пьесах не выходит за пределы или далеко за пределы семьи. Такая камерность «семейных» пьес не препятствует силе критического обличения. Драматурги нащупывают болевые точки в повседневной жизни, когда эрозия потребительской стихии, карьеризма, бюрократизма разъедает естественные гуманные отношения между людьми, подрывает их взаимное доверие, рушит дружеские связи, любовь, заставляет подчас забывать о доброте, великодушии, сострадании. Герои, противостоящие злу, в этих пьесах редко побеждают. Авторы часто оставляют финал открытым, указывая этим на незавершенность процессов в самой жизни.

Бороться с мещанской философией трудно. Не только потому, что многие нестойкие души поддаются разного рода соблазнам, купленным ценой компромиссов, нечестных поступков и отказа от идеалов, но и потому, что эта философия весьма ловко рядится в самые разнообразные одежды и ее нелегко обнаружить в пестроте жизни. В пьесах «Четвертая-пятая степень по шкале Рихтера» (1981) К. Георгиева, «Шаровая молния» (1985) и «Еж» (1988) И. Радоева, «Ночные разговоры» (1986, болг. «Нощно съжителство») М. Минкова, «Нервы за любовь» (1985) и «Спасатель» (1986) К. Топалова (р. 1943), «Обещай мне светлое прошлое» (1984) П. Атанасова (р. 1942), «Предпоследнее прощай» (1984) К. Донкова (р. 1941), «Финал за вами» (1975, болг. «Краят остава за вас»), «Осень следователя» (1979) Г. Данаилова (р. 1936), «Одиссей на пути в Итаку» (1985) К. Илиева и др. драматурги создали целый ряд героев, отчаянно, зачастую довольно безуспешно старающихся выбраться из засасывающего болота быта, из лжи и уступок, в которых они запутались, преодолеть отчуждение и одиночество.

Нельзя отказать перечисленным и многим другим авторам в умении увидеть в современной жизни характерные коллизии, создавать реалисти-

ческие образы узнаваемых героев, выстраивать точный и выразительный диалог. Однако трудно не заметить также и некоторую односторонность и однотипность героев.

Проблема поколений — одна из наиболее актуальных в драматургии на современную тему. При всем разнообразии позиций и обстоятельств авторы чаще всего принимают сторону старших, осуждая молодых за легкомыслие, эгоизм, безответственность, отсутствие идеалов («Сами себе судьи», 1974, К. Георгиева; «Обещай мне светлое прошлое», «Размером с яблоко», 1986, П. Атанасова; «Ночные разговоры» М. Минкова и др.). И все же отношение к проблеме «отцов и детей» в болгарской драматургии нельзя назвать однозначным. В ряде пьес заметно стремление показать обратный процесс — благотворное и, отчасти, даже «воспитательное» влияние молодых на старшее поколение («Нервы за любовь» К. Топалова; «Еж», 1986, И. Радоева и др.).

Проблема взаимоотношения поколений в драматургическом творчестве И. Радоева появилась в конце 60-х гг. (драматические миниатюры «Ромео и Джульетта», «Бензоколонка», «Моцарт». «Нервная система») и отразила романтический «бунт» молодежи против застоя, инерции и лицемерия в обществе. Однако если в миниатюрах И. Радоев целиком на стороне своих молодых героев, то в последующих его пьесах акценты меняются. Драматург видит, что молодежь стала несколько иной — прагматичной, легко соглашающейся на компромиссы ради достижения материальных благ. Хотя многие из них и остаются максималистами, бунтарями против неправды, конформизма и равнодушия («Буйвол», 1981, «Еж»).

Современная тематика находит свое воплощение и в камерных пьесах. Камерных по форме, а не по заложенным в них идеям. В таких пьесах существенно сокращается дистанция между героем и зрителем, внимание концентрируется на личности героя, его духовном мире: «Театр — любовь моя» (1988) Валерия Петрова (р. 1920), «Шаровая молния» И. Радоева, «Жизнь, хотя это только ее эпизоды» (1982, болг. «Животът, макар и кратък») Станислава Стратиева (1941-2000), «Бегство» (1977), «Иногда большие синие крылья...» (1978) и др. Михаила Величкова (1917-1993).

Этот жанр наиболее характерен для драматургического творчества М. Величкова. Сатирическая направленность многих его пьес сочетается с подчеркнутым лиризмом. Интрига в них, как правило, не играет значительной роли, уступая место нравственно-психологическим конфликтам.

Особую группу камерных пьес составляют монодрамы («Лазарица», 1977, Йордана Радичкова; «Пасхальное вино» К. Илиева), произведения, наполненные глубоким философско-этическим содержанием. В пьесе «Лазарица» герой хотел застрелить свою собаку, заподозрив ее в бешенстве, но промахнулся и перебил привязную цепь. Спасаясь от разъяренной собаки, он влез на дерево, да так и просидел на нем в продолжении четырех

времен года. Его монолог нельзя пересказать – так много там размышлений о жизни, человеке, его судьбе и одиночестве, о природе, о «вечных» вопросах, которые касаются каждого. Это разговор с самим собой, если не считать немногих безответных обращений к собаке, сороке. Речь Лазара безыскусна по форме, но глубока по смыслу и провоцирует воображение зрителя, вызывает ассоциации. Магия слова делает монолог самодостаточным, чтобы организовать внутреннее действие.

Архитектоника пьесы Й. Радичкова «Корзины» (1982) также основывается, главным образом, на монологах. В пьесе нет сюжетной интриги, между героями трудно установить причинно-следственные связи. Герои приходят на берег реки каждый со своей корзиной, готовой или такой, которую надо доплести. Река – символ жизни, ее бесконечности, вечного обновления. Корзина – судьба человека. У каждого своя. Жизнь человека коротка и не зависит только от него самого. «То, что каждый здесь плетет или доплетает, – говорит один из героев, – время расплетает одним махом». Тем не менее человечество бессмертно. Расплетенная временем корзина плетется снова и снова. Река – спутница человека в его движении от прошлого к настоящему и будущему. В пьесе она имеет и космические измерения, сливается с небом, вбирает в себя звезды. «„Корзины“, – считает академик П. Динеков, – это пьеса о человеческом бытии – каждодневном и вечном» [51].

В 70-80-е годы в Болгарии происходит заметное оживление комедиографии. В этой области успешно работают маститые, опытные и более молодые драматурги (И. Радоев, Й. Радичков, К. Георгиев, С. Стратиев, Г. Данаилов, Н. Йорданов, Х. Бойчев и др.). Им удалось создать пьесы, которые подняли болгарскую комедиографию на новый художественный уровень, обогатили ее интересными и оригинальными приемами.

Станислав Стратиев – одно из наиболее ярких открытий в болгарской комедиографии этих лет. Его пьесы «Римская купальня» (1974), «Замшевый пиджак» (1976), «Автобус» (1980), «Максималист» (1983), «Мамонт» (1990) и другие могут быть отнесены к типу сатирических, хотя сила сатиры в них и разная. Комические ситуации в них содержат в себе нечто, заставляющее читателя и зрителя за частным случаем видеть вызывающую активное неприятие отрицательную тенденцию и выходить к обобщениям нравственно-социального характера. В то же время комедии С. Стратиева остаются смешными, остроумными, занимательными.

Как правило, в основу драматургического конфликта в пьесах С. Стратиева заложена довольно реальная ситуация, которая в дальнейшем, в результате заострения, становится нелепой, абсурдной и обнажает нравственные изъяны современного общества. Так, фабула «Римской купальни» строится на анекдотическом, но вполне возможном случае: при ремонте полов в доме героя обнаружена античная римская купальня – уни-

кальный мраморный бассейн. Этот факт попадает в поле зрения всякого рода махинаторов и бюрократов, которые норовят на этом нагреть руки. Нет ничего особенного и в начальном эпизоде комедии «Замшевый пиджак». Герою не повезло – купил бракованный лохматый замшевый пиджак. В сельской овчарне пиджак привели в порядок – постригли, но деньги по квитанции взяли как за стрижку овцы. С этого момента всего лишь смешная ситуация превращается в тупиковую, безвыходную – герой не может доказать, что у него нет и никогда не было овцы и принужден платить налог. В пьесе «Автобус» раскрытию теневых черт характеров внешне вполне добропорядочных героев служит, может, и нечастый, но допустимый случай: шофер рейсового автобуса вечером, не обнаружив в Софии ни одной открытой булочной, отклоняется от маршрута и на огромной скорости мчится в сторону родного города, а пассажиры оказываются его пленниками. Комедия «Максималист» начинается совсем уж обыденно. Молодые супруги, скопив немного денег, покупают гардероб. Далее автор прибегает не только к гротескным, но и прямо фантастическим приемам. Гардероб из вещи, призванной лишь облегчить быт семьи, превращается в узурпатора, пытающегося подчинить себе не только поведение, но и образ мышления хозяев.

Зло в пьесах С. Стратиева многолико. Против него автор выступает с оружием иронии и сарказма, сатирического гротеска и гиперболической метафоры, соотносимых по форме с абсурдизмом в западной драматургии. В пьесе «Замшевый пиджак» С. Стратиев создает образ полуфантастического Учреждения с лабиринтом коридоров и массой кабинетов, в которых невозможно разобраться из-за постоянной реорганизации отделов. И как здесь не запутаться, если на двери кабинета, где герою надо решить вопрос о несуществующей овце, написано: «Водоплавающие собаки с ограниченным надоем молока»! Гротескный мир Учреждения смешон, но и страшен. Гардероб («Максималист») – метафорическое олицетворение вещизма – говорит, что он есть «Способ мышления. Способ существования. Идея». Это гораздо серьезнее, опаснее, чем просто чрезмерное стремление к материальному благополучию. Это следующая стадия, когда «гардеробное» грозит победить человеческое в человеке.

В ряде эпизодов пьес С. Стратиева смех (если он вообще звучит) невесел. Автор прибегает к средствам драматического и порой даже трагического изображения. Так, почти все персонажи пьесы «Автобус» в создавшейся экстремальной ситуации, перед реальной возможностью катастрофы, оказываются не на высоте. Под влиянием страха и эгоистических резонов «ломается» и предает любимую девушку Юноша. Драматизм положения провоцирует и остальных пассажиров на неблаговидные поступки, каких они, возможно, не совершили бы в ситуации обычной. Они не выдерживают экзамена на доброту, верность ради общих интересов. Вме-

сте с тем в самой ситуации (безрезультатные поиски в вечерней Софии открытой булочной) нетрудно распознать аллегорию – общий хаос в стране.

К жанру комедии, точнее – трагикомедии обратился и Иван Радоев. В пьесе «Людоедка» (1978) он в своеобразной форме, сочетающей острую сатиру и свойственный его художественной манере непринужденный и всепроникающий лиризм, выступает против равнодушия и эгоизма, лицемерия и догматизма. Эти и другие нравственные пороки находятся в эти годы под прицелом многих болгарских драматургов. Но картина, созданная И. Радоевым в «Людоедке», особенно впечатляюща. Герои пьесы – обитатели дома для престарелых, где существует коллектив, микромир с проблемами, родственными проблемам большого мира. Хоть и слабы силы стариков на жизненном финише, они пытаются противостоять злу и несправедливости, глупости и безразличию и отстаивать свое человеческое достоинство. Все, что в той активной жизни, оставшейся за стенами дома для престарелых, достойно осуждения, но в то же время сложно, почти всегда неоднозначно, здесь в силу специфических обстоятельств выступает более отчетливо, выпукло и порой приобретает болезненные и даже уродливые формы.

Топузов, главный герой пьесы, за свою жизнь совершил немало злого и несправедливого, он был причиной горя и трагедии другого человека, в чем якобы раскаялся. Но все свои прежние привычки он сохранил и принес в дом для престарелых. Он любит властвовать и требует подчинения. Как и в «той» жизни, заботится, по сути, не о людях, хотя и пытается это декларировать, а о впечатлении, которые должны произвести вводимые им новшества. Он заставляет стариков активно участвовать в самодеятельности, заводит для них визитные карточки – а их никто не посещает, даже родственники, устраивает теннисный корт, на котором никто, разумеется, не играет и играть не может, понуждает одного из стариков стать донором. Большинство обитателей подчиняются активному психическому напору, моральному гнету Топузова, принимают его сторону, но не все. Несколько человек находят в себе силы выйти из повиновения. В финале Топузов умирает, но как-то незаметно на его месте оказывается другой только что прибывший в дом престарелых старик, как две капли воды похожий на прежнего. Круг замыкается. Аллюзии с «большим» миром, просматривающиеся в пьесе, однако не бьют в глаза, не проводятся впрямую. Они возникают подспудно. Может, более явственно стремление драматурга высветить общие нравственные координаты – преодоление инерции подчинения, противостояние насилию, злу в любом его обличии, сострадание, чувство собственного достоинства.

Комедии Йордана Радичкова («Январь», 1974, «Попытка полета», 1979, «Образ и подобие», 1986) отмечены все теми же художественными признаками, которые свойственны другим его драматургическим произведениям и творчеству в целом (естественно, с поправкой на специфику жанра).

В пьесе «Январь» действие ограничено занесенной снегом сельской корчмой, где крестьяне, попивая ракию (водку), проводят время — мирно беседуют о новостях, читают газеты. Некоторое оживление вносит дятел, который, оказывается, тоже пьет ракию. Один из героев поднимает разговор о тенце (фантастическом существе), который будто бы помогает ему в домашней работе, а другой показывает «анонимное» письмо тенца. Этот эпизод развивается в комедийном и, одновременно, лирико-философском плане. В сознании героев-крестьян страшный образ вампира, вурдалака трансформируется в близкое им и доброжелательное существо, которое радуется продолжению «жизни» среди людей и даже хотело бы поехать на экскурсию в Цариград. Вместе с тенцом в пьесу входит мотив жизни и смерти, таинственных сил, вечности. Другой сюжетный узел связан со странным и труднообъяснимым происшествием — к корчме возвращаются лошади, запряженные в сани, в которых герои находят убитого волка и ружье исчезнувшего крестьянина. Затем герои по одному уезжают в лес, чтобы понять, что случилось, и ситуация повторяется — опять и опять в санях оказывается только очередной волк и ружье. Й. Радичков не расшифровывает смысл этой притчи. Можно только строить догадки. Например, сделать вывод из реплики одного из персонажей: «Совсем другое дело, когда идешь не один, а с дружиной».

В драматургических произведениях Й. Радичкова, как правило, отсутствует деление героев на центральных и второстепенных, а сами пьесы представляют собой, по определению болгарского театроведа Снежины Пановой, «систему рассказов, сказок, притчей и преданий» [52]. В пьесе «Попытка полета» Й. Радичков впервые обращается к конкретно-историческому времени. Действие в пьесе происходит в годы Второй мировой войны. Тем не менее, это философская притча с большим зарядом комического и остродраматического. В ней сочетаются жизненная конкретность и фольклорная условность, примитивный и интеллектуальный пласты. Крестьяне ловят аэростат, неизвестно какими воздушными течениями занесенный в их места с театра военных действий. Первая мысль героев сугубо практическая — пустить шелк аэростата на одежду. Ведь за военные годы они все здорово пообносились. Они уже готовы осуществить задуманное, как порыв ветра неожиданно уносит шар ввысь вместе с повисшими на его стропах крестьянами. После первых минут страха герои постепенно начинают привыкать к высоте и испытывать наслаждение от полета. Еще недавно целиком погруженные в будни, в мелкие повседневные заботы, они воспаряют над земной суетой, открывают для себя широкий мир, красоту родной земли, мечтают о чем-то новом и необычном в их жизни. Между тем действительность очень скоро напоминает о себе — пули полицейских с земли пронизывают шар, и он спускается вниз. А вместе с ним и крестьяне, которых ждет наказание, по десять плетей каждому. Однако уже ника-

кими плетьми не выбить из них пережитое, не убить стремления ввысь, жажды полета.

Несколько особняком стоит комедия Й. Радичкова «Образ и подобие». Сказочность в ней, притчевость, аллегоричность и ассоциативность служат для выражения конкретного политического тезиса и даже, в известной мере, конкретной политической ситуации. В пьесе обыгрывается парадоксальный случай, когда власть неожиданно попадает в руки невежественного и нравственно неразборчивого человека (дровосек получает «царство за коня»). Сатирическое обличение насилия, коррумпированности, силы власти над разумом выходит не только на реалии недавней болгарской действительности, но и приобретает общечеловеческие параметры. По силе и точности критической направленности, а также значимости проблем, не ограниченных рамками конкретного времени и места, эту комедию Й. Радичкова можно сравнить с «Драконом» Е. Шварца.

* * *

В конце 1989 г. в Болгарии произошли серьезные социально-политические события — смена прежнего общественного строя, недовольство которым давно зрело и проявлялось в разных формах. Противостояние ему писателей выражалось в их конкретной творческой деятельности. Повороты в истории трудно предсказуемы. но приближение их угадывается по новым тенденциям, которые появляются в жизни общества, особенно в ее духовной, нравственной сфере. Эти тенденции воплотились во многих талантливых произведениях болгарских писателей.

Демократический путь, на который вступила страна, открыл перед литературой и культурой в целом широкие перспективы свободного развития. Правда, 90-е годы еще не принесли крупных художественных открытий. Однако бесспорно ценный опыт, накопленный болгарской литературой в предшествующий период, приток в нее новых творческих сил, интенсивные поиски писателями разных поколений адекватных новому времени средств художественного выражения позволяют надеяться на появление в ближайшем будущем значительных произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Резолюция V съезда БКП (1948) // Партията и литературата. София, 1961, с. 113.

2 *Д. Ф. Марков.* Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978.

3 *В. Колевски.* Социалистический реализм. Теория и творчество. София, 1985.

4 Пламък, 1974, кн. 23, с. 17.

5 *Ч. Добрев.* Време и творци. София, 1976, с. 283.

6 *Б. Ничев.* Към нов прочит на съвременната българска литература // Литературна мисъл, 1991, кн. 1, с. 7.

7 *Г. Марков.* Задочни репортажи за България. София, 1990.

8 *Б. Ничев.* Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. София, 1978.

9 *К. Куюмджиев.* Мащабно художествено мислене // Литературен фронт, 1982, 15.VII.

10 *К. Куюмджиев.* «Бариерата» или драмата на «здравия разум» // Литературен фронт, 1976, 8.VII.

11 *П. Вежинов.* После «Барьера» // Литературная газета, 1979, 5.IX.

12 Биография на една книга. Разговор с Павел Вежинов // Пламък, 1983, кн. 3, с. 104 и 108.

13 *Т. Жечев.* Съвременен роман // Литературен фронт, 1975, 24.VII.

14 *З. И. Карцева.* Жанровое своеобразие болгарского романа 70-х гг. // Литература западных и южных славян XX в. Проза 1960-1970 гг. М., 1994.

15 Там же, с. 18.

16 *С. Игов.* Богомил Райнов. София, 1986, с. 271-272.

17 Там же, с. 275-276.

18 Там же, с. 215-216.

19 *А. Наковски.* Трябва да се усеща пулсът на нашето време // Народна култура, 1974, 18.V.

20 *Т. Жечев.* Нови проблеми – нови романи // Литературен фронт, 1975, 16.X.

21 *С. Игов.* Роман-гротеска (Евгени Кузманов) // *С. Игов.* Грозните патета. София, 1989, с. 237.

22 Човек не спира да търси изход // Пулс, 1986, 2.XII.

23 *С. Игов.* Прозата на Блага Димитрова // *С. Игов.* Грозните патета. София, 1989, с. 181.

24 *С. Хаджикосев.* Талантът в безвремието на експеримента // Литературен фронт, 1972, 20.I.

25 *Г. Пенчев.* Като в криво огледало // Пулс, 1982, 13.VII, 20.VII; За истината в нашия живот и за един роман // Литературен фронт, 1982, 24.VI.

26 *К. Куюмджиев.* Разтворена книга. София, 1983, с. 111.

27 Там же, с. 95.

28 *Е. Мутафов.* Време и художествено единство. София, 1978, с. 77.

29 Там же, с. 74.

30 *П. Динеков.* Неспокойните размисли на Йордан Радичков // Литературен фронт, 1989, 19.X.

31 *Т. Жечев.* От регионального к национальному и общечеловеческому в развитии литературы (на материале болгарской литературы) // Современная болгарская проза. М., 1985, с. 34.

32 *Б. Димитров.* Давид Овадия. Литературни анкети. София, 1983, с. 33.

33 *К. Горанов.* Безсмъртните и живите // Септември, 1974, кн. 1, с. 228.

34 *Х. Стефанов.* Погледи към съвременната проза и поезия. София, 1979, с. 53.

35 *С. Беляева.* Преображенията на героя. София, 1977, с. 89.

36 *К. Куюмджиев.* Разтворена книга. София, 1983, с. 146-147.

37 *Ч. Добрев.* Забранените плодове на познанието. Емилиян Станев. Пловдив, 1982, с. 165-166.

38 *Б. Ничев.* Художникът и мислителят // Литературен фронт, 1974, 18.VII.

39 *И. Сарандев.* Емилиян Станев. Литературни анкети. София, 1977, с. 63.

40 *Ч. Добрев.* Забранените плодове..., с. 253.

41 *М. Цанева.* Петима поети. София, 1974, с. 53.

42 Там же, с. 147.

43 *С. Игов.* Грозните патета. София, 1989, с. 177.

44 *И. Сарандев.* Павел Матев. Литературно-критически очерк. София, 1974, с. 59.

45 Цит. по: *М. Гарева.* Иван Радоев. Литературни анкети. София, 1987, с. 114.

46 Цит. по: *Б. Димитрова.* И пак отначало. София, 1994.

47 *Р. Ликова.* Поезия на седемдесетте и осемдесетте години. София, 1994, с. 96.

48 *Т. Жечев.* Болки от текущото. София, 1995, с. 97-98.

49 *Р. Ликова.* Поезия на..., с. 46.

50 *П. Филчев.* Историческата драма и съвременността. София, 1977, с. 107-108.

51 Пред премиерата на «Кошници» // Народна култура, 1982, 26.VI.

52 *С. Панова.* Смях и присъда. София, 1977, с. 197.

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

На протяжении 60-х годов культурная политика руководства страной во главе с первым секретарем ЦК ПОРП Вл. Гомулкой становилась все более репрессивной, что порождало новые столкновения между властью и творческой интеллигенцией. Острый конфликт вспыхнул в марте 1968 г. в связи с запретом властями постановки драмы А. Мицкевича «Дзяды» в Национальном театре в Варшаве (режиссер Казимеж Деймек) ввиду якобы антирусского и антисоветского звучания спектакля. Союз польских писателей поддержал массовые студенческие демонстрации протеста, разогнанные милицией. В результате гонений ряд писателей, а также ученых-гуманитариев вынужден был эмигрировать: Леопольд Тырманд (1920-1985), Арнольд Слуцкий (1920-1972), Станислав Выгодский (1907-1992), Ян Котт (р. 1914), Роман Карст (1911-1988), Кристина Живульская (1918-1992), Витольд Вирпша (1918-1985), Хенрик Гринберг (р. 1936), Кшиштоф Грушчиньский (1926-1992), философ и публицист Лешек Колаковский (р. 1927) и многие другие. Многих перестали печатать — Ежи Анджеевского (1909-1983), Антония Слонимского (1895-1976), Павла Ясеницу (1909-1970) и других; некоторые публиковали свои произведения за границей под псевдонимами — Стефан Киселевский (1911-1991), Станислав Цат-Мацкевич (1896-1966) и др. Часть писателей была наказана за протест против ввода войск Варшавского договора в Чехословакию в августе 1968 г. Например, был наложен запрет (действовал до 1974 г.) на публикацию произведений и постановку пьес Славомира Мрожека (р. 1930), который резко осудил введение войск Варшавского договора в ЧССР. К тому времени Мрожек уже был политэмигрантом.

Бунт писателей, философов, молодой интеллигенции был подавлен, в том числе с помощью лозунгов ксенофобии, национализма и антисемитизма. Главным своим врагом польские коммунисты по-прежнему считали «ревизионистов», которые, как отмечалось на V Съезде ПОРП в ноябре 1968 г., «в области культуры и литературы стремятся ориентировать художников на образцы современной буржуазной литературы и культуры и таким путем насаждать угодничество по отношению к Западу» [1].

Однако вскоре недовольство политикой правящих кругов проявилось не только среди интеллигенции, с выступлением которой в 1968 г. удалось совладать, но и в более широких слоях общества. В декабре 1970 г. вспыхнула забастовка рабочих в Гданьске, а затем и в других промышленных центрах. При разгоне рабочей демонстрации в Гданьске было применено оружие, пролилась кровь. В итоге прежнее руководство страной вынуждено было уйти, пост первого секретаря ЦК ПОРП занял Эдвард Герек.

В первые годы правления Герека общество надеялось на перемены к лучшему, в том числе и в области культуры. Политика партии в этой области в начале 70-х годов была противоречивой. В результате глубоких изменений в общественном сознании, в культуре и литературе после 1956 г. невозможен был идеологический диктат образца конца 40-х — начала 50-х гг. При множестве цензурных запретов допускались послабления в репертуаре театров (спектакли «Мать» Станислава Игнация Виткевича в постановке Ежи Яроцкого, 1972, и «Дзяды» А. Мицкевича в постановке Конрада Свинарского в Старом театре в Кракове, 1973; «Венчание» Витольда Гомбровича в Драматическом театре Варшавы, 1974, и др.), предпринимались попытки создания литературно-художественного журнала с широкой мировоззренческой платформой. В 1972 г. стал выходить такой журнал — «Литература» (1972-1981). Однако в 1975 г. многие члены редколлегии этого журнала, показавшиеся властям слишком строптивыми, были заменены на более покладистых. В 1971 г. был создан журнал «Литература на свете» («Мировая литература»), до сих пор играющий важную роль в знакомстве польского читателя с новинками мировой литературы.

С 1972 по 1981 г. выходил журнал «Тексты» с подзаголовком «Теория литературы. Критика. Интерпретация», привлекший лучшие литературоведческие и литературно-критические силы страны. Закрытый в 1981 г., он возобновил свою деятельность лишь в 1990 году под названием «Тексты другие» («Вторые тексты»).

В 1972 г. появился новый литературный еженедельник молодых писателей «Новы выраз», выходивший до 1981 г. В том же году главным редактором журнала «Поэзия» (выходит с 1965 г.) ЦК ПОРП назначило Богдана Дроздовского, против чего безрезультатно протестовали многие поэты (Зб. Херберт, М. Яструн, А. Каменьская, Е. Загурский, С. Полляк и др.), в дальнейшем бойкотировавшие это издание, считая его редактора проводником официальной линии в культуре. В 1975 г. был снят с должности главного редактора вроцлавского журнала «Одра» Збигнев Кубиковский за либерализм в редакционной политике. Он опубликовал, в частности, в своем журнале такие значительные документальные произведения, как «Беседы с палачом» Казимежа Мочарского (1907-1975) — о палаче восстания в Варшавском гетто немецком генерале Штроопе, диалог Ханны Кралль с последним оставшимся в живых руководителем этого восстания Мареком

Эдельманом — «Успеть перед Господом Богом». Позднее, в 1977 г. обе книги вышли отдельными изданиями. Как заметил в 1990 г. известный критик Ян Блоньский о 70-х гг., «тогда еще правительство умело манипулировать кнутом и пряником» [2] и, заметим, вынуждено было это делать.

В конце 1975 г. многие представители мира науки и культуры включились в компанию протеста против поправок в Конституцию ПНР, согласно которым утверждались «руководящая роль ПОРП» и вечный «союз с СССР». Одними из первых протест подписали 59 писателей, артистов и ученых (так называемый «Манифест 59»), после чего его авторы были подвергнуты разного рода репрессиям, в том числе лишены права публиковать свои произведения (К. Брандыс, Я. Бохеньский, А. Дравич, М. Новаковский, К. Орлось, В. Ворошильский и др.).

К середине 70-х гг. стала очевидной несостоятельность нового курса в экономике, провозглашенного Гереком, назойливой декларативности в пропаганде «успехов» и безрезультатность обычного для этой идеологии ограничения творческой свободы. В июле 1976 г. в десяти воеводствах прокатилась волна забастовок. Особенно жестоко была подавлена забастовка в Радоме. Растущее сопротивление властям со стороны интеллигенции выразилось, в частности, в создании в 1976 г. «Комитета в защиту рабочих» («Комитет обороны роботникув — КОР»). Среди его основателей были писатели Е. Анджеевский, С. Бараньчак, А. Ковальская, Я. Ю. Липский. Многие писатели приняли активное участие в создании так называемого «второго круга обращения литературы», т. е. нелегальных издательств, а также разного рода форм независимого образования («товарищество научных курсов» — ТКН, «летучие» университеты и т. д.). В 1976 г. в Варшаве начинает работать крупное подпольное издательство «Незалежна официына выдавнича» («Нова»). Только в 1976–1980 гг. оно издало около сотни книжных названий. Среди них были некоторые тексты классиков, не издаваемые ранее (например, драмы С. Жеромского «Белее снега» и «На плебании в Вышкове» — о польско-советской войне 1920 г.), а также проза и поэзия современных авторов (Е. Анджеевский, С. Бараньчак, В. Гомбрович, Т. Конвицкий, Ч. Милош, Ю. Стрыйковский, К. Вежиньский, В. Ворошильский, М. Хласко и др.), переводная литература (И. Бродский, Г. Грасс, О. Мандельштам, Д. Оруэлл), эссеистика и литературная критика (Т. Бурек, П. Ясеница, А. Киёвский, Я. Ю. Липский, А. Михник), политическая публицистика, книги по истории, воспоминания и дневники. Возникли и другие нелегальные издательства — «Кронг», «Глос», люблинское «Спотканя», познанское «Витрына литературв и крытыкув», лодзинское «Пульс» и т. д. С 1977 г. «Нова» начинает издавать литературный журнал «Запис. Поэзия, проза, эссе, фельетон» (в редколлегию вошли Е. Анджеевский, С. Бараньчак, Я. Бохеньский, К. Брандыс, Т. Бурек, В. Ворошильский, М. Новаковский), а затем — журналы «Крытыка» и «Пульс». Появились и другие

журналы «второго круга обращения» – «Дрога», «Глос», «Индекс», «Res Publica» и т. д. К 1980 г. нелегальных периодических журналов насчитывалось около пятидесяти, их тиражи доходили до 20 тыс. экземпляров [3].

На нелегальном книжном рынке в 1977-1989 гг. появилось около 4,5 тысяч книг (тиражами от 1 до 7 тысяч экземпляров), из них 1914 названий – в разделе «Литература и критика» (по неполным данным) [4].

Заметим, что в 70-80-е годы в Польше ежегодно издавалось 1000-1100 названий художественной литературы (исключая детскую литературу), из них около 85 % первых изданий [5].

Отношение властей к подпольным изданиям было двойственным. С одной стороны, применялись репрессии (задержания, аресты, обыски, конфискации, угрозы и т. д.), с другой – проявлялась известная сдержанность, поскольку нужно было соблюдать видимость демократии в стране перед западными кредиторами. Функционирование нелегальных изданий было, конечно, секретом полишинеля, но для официальной печати их словно не существовало, они в ней не упоминались. Со временем авторы «второго круга обращения» использовали возможность публиковаться и в легальной печати, ибо в 80-е годы, после отставки Герека, цензурные ограничения не были столь жесткими, хотя и давали о себе знать.

Начиная с середины 70-х гг. в Польшу мощным потоком хлынули произведения писателей-эмигрантов, началась их вторая жизнь. И хотя многие из них были написаны в 50-60-е годы, фактом литературного сознания они становились в 70-80-е годы.

Именно тогда «всеобщим» читательским достоянием стали произведения Чеслава Милоша, Густава Херлинга-Грудзиньского (1919-2000), Витольда Гомбровича (1904-1969), Станислава Винценза (1988-1971), Александра Вата (1900-1967), Ежи Стемповского (1894-1969), Леопольда Тырманда (1920-1985), Юзефа Чапского (1896-1993), Константы Еленьского (1912-1987) и многих других.

Именно тогда эмиграционная литература как целое смогла стать одной из важнейших составляющих польской литературы. Стал возможен, по определению немецкого полониста В. Косьного, эффект «одновременности неодновременного» [6].

Острое столкновение писателей с властями произошло на XX писательском съезде (Катовице, апрель 1978). В выступлениях А. Брауна, К. Филиповича, Я. Ю. Щепаньского, Е. Фицовского и других говорилось о недопустимости цензурных запретов и «насилия над культурой», о «лимитизации общественного самосознания», о ножницах между правдой реальной и официальной, о «поломанном крыле литературы, пишущей о современности» (М. Новаковский).

Важными событиями для Польши стало избрание в октябре 1978 г. польского кардинала Кароля Войтылы папой Римским, в литературной жиз-

ни — присуждение в октябре 1980 г. Нобелевской премии поэту-эмигранту Чеславу Милошу. Был снят запрет на публикацию произведений Милоша. Из «врага народа» он превратился в национального героя, хотя большинство его эссеистских произведений публиковалось нелегальными издательствами либо за рубежом. Со всей очевидностью выявилась бессмысленность возведения железного занавеса между литературой в стране и эмиграции.

Между тем в стране нарастало общественное недовольство коммунистическим режимом. В результате прокатившихся по всей стране летних забастовок под руководством независимого профсоюза «Солидарность» (созданного в августе 1980 г. в Гданьской верфи и превратившегося в общенациональное общественно-политическое движение) произошли очередные перестановки в правящих рядах. Пленум ЦК ПОРП в сентябре 1980 г. заменил Э. Герека на посту первого секретаря Станиславом Каней, который в октябре 1981 г. уступил его генералу Войцеху Ярузельскому, бывшему к этому времени премьер-министром и министром обороны. Конфронтация властей с «Солидарностью» привела к введению 13 декабря в Польше военного положения, и хотя 22 июля 1983 г. оно было отменено, все 80-е годы прошли под знаком этого события. Среди тысяч «интернированных» т. е. изолированных в специальных пунктах, деятелей «Солидарности» и «КОРа» оказались и многие писатели.

После введения военного положения деятельность Союза польских писателей была приостановлена. К этому времени Союз, возглавляемый после смерти Я. Ивашкевича (март 1980) Я. Ю. Щепаньским, насчитывал в своих рядах около 1400 человек (для сравнения: в 1960 г. было около 800, в 1970 г. — 1000, в 1975 — 1200 человек). В 1983 г. Союз писателей был распущен, вместо него власти создали новый Союз с тем же названием (во главе с Х. Аудерской), однако большинство известных писателей осталось верными своей прежней организации, возрожденной в 1989 г. как «Объединение польских писателей».

Дальнейшее развитие событий в стране привело к постепенному переходу власти к оппозиционным силам. Хотя президентом страны стал в июле 1989 г. генерал В. Ярузельский, впервые после войны коалиционное правительство возглавил не коммунист, а один из лидеров оппозиции Тадеуш Мазовецкий. После самороспуска ПОРП в январе 1990 г. из правительства выбыли последние министры-коммунисты, а 7 декабря 1990 г. президентом Польской республики был избран глава «Солидарности» Лех Валенса. Коммунистический режим в Польше прекратил свое существование.

* * *

Бурные политические события в 70–80-е годы затронули не только общественно-литературную жизнь в стране, но и непосредственно художе-

ственное творчество. При этом можно говорить о цезуре между 70-ми и 80-ми годами, когда после введения военного положения в стране многие литераторы приняли непосредственное участие в политической борьбе, в том числе и своими произведениями.

* * *

В рассматриваемый период больших успехов достигает поэзия, которая в огромной мере стала выразительницей общественного сознания. При всех поколенческих различиях между поэтами и разных способах художественного высказывания объединяющей большинство поэтов становится зашита общечеловеческих ценностей — правды, прав личности, человеческого достоинства. Фундаментом этой поэзии является, по словам критика Л. Шаруги, «соединение этики и поэтики» [7].

В 70-е годы завершается творчество последних представителей знаменитой в межвоенном двадцатилетии поэтической группы «Скамандр» — Антония Слонимского (1895-1976) и Ярослава Ивашкевича (1894-1980).

В 70-е годы Слонимский активно участвовал в оппозиционном движении, публиковал фельетоны в ежедневнике «Тыгодник Повшехны» (изданные в сборниках «Присутствие», 1973; «Любопытство», 1982), воспоминания («Алфавит воспоминаний», 1975). Стихов же писал немного, выступая в них, как и в своей публицистике, борцом за права человека, поэтом, подчеркнуто верным традиции, противником герметичного поэтического языка, оставаясь до конца верным своему девизу: «Нужно быть везде, где обиженный борется с бесправием» (стих. «Шекспир. Гамлет»).

Ярослав Ивашкевич был писателем поистине грандиозного масштаба. Он оставил неизгладимый след во всех областях литературы — в прозе, поэзии, драматургии, эссеистике. В последних книгах стихов «Итальянский песенник» (1974), «Карта покоя» (1977), «Вечерняя музыка» (1981, издан посмертно) он достиг, по словам польского исследователя Я. Рогозиньского (с которым нельзя не согласиться), «такой степени совершенной простоты, которую можно сравнить только с простотой самых ярких лириков — Гёте или Мицкевича» [8].

Мудрая старость — так можно определить основную тональность последних стихотворений поэта. Одна из главных его мыслей — мысль о единстве мировой культуры. Исповедально звучат в цикле «Азиаты» (сборник «Карта покоя») признания поэта в любви к русской культуре, неотделимой от культуры Польши, Европы, всего мира:

Трава Толстого
Хлеб Достоевского
Плакучие ивы Чайковского

Я в них погружен по шею
Не вырубит их сабля Володыевского...

Мир и его культура едины, встреча культур Востока и Запада, видимая поэтом в перспективе прошлого и настоящего, — это всегда взаимопроникновение и взаимообогащение:

И разве обогатимся мы
Если будем знать
Европейцы мы или Азиаты?

В последний раз поэт задумывается над историей, над миром и Богом, в последний раз бросает взгляд на небо и землю, испытывает душевную тревогу, которая сменяется успокоенностью:

Медленно очень медленно
без страха
становлюсь невесомым
Это даже не больно
(.....)
Не нужно ничего срывать переключать
все кончится само собой

(«Новая действительность»)

Поэт завещает хранить вечные ценности природы и культуры — и вечные ценности души: любовь к людям, к покою леса, воды, неба, времени... К покою дома — и месту интимного существования, и общечеловеческому дому, вместилищу истории и культуры.

Покой дома пусть будет с тобой
светлой комнаты, накрытого стола, белого творога,
молока, кофе, вишен, разных мелочей,
происхождение которых ведомо только нам,
фотографий, о которых только мы что-то знаем...
.....
Покой земли пусть будет с тобой...

(«Покой леса пусть будет с тобой»)

Поэзия Ивашкевича оказала большое влияние на творчество многих поэтов, прежде всего на «неоклассиков», с которыми у него много общего в отношении к культурному наследию.

В 80-е годы Ивашкевич подвергся ожесточенной критике со стороны наиболее радикальной антикоммунистической оппозиции за «сервилизм»

по отношению к властям. Ян Вальц писал, например, в 1987 г.: «Эстетизирующий, а в сущности, бесцветный Ивашкевич не брался в своем творчестве за темы, которые могли бы быть опасны для власти, которые могли бы вызвать какие-либо споры. раздражать "несоответствующим подходом. Он оказался для коммунистов необыкновенно ценным приобретением» [9].

Критики Ивашкевича, не давая себе труда глубоко проанализировать его творчество, основывались на том факте, что в течение многих лет при коммунистах писатель возглавлял Союз польских писателей и вынужден был идти на компромиссы. Но, как справедливо заметил после смерти Ивашкевича в эмигрантской парижской «Культуре» известный эссеист К. Еленьский, «кто-то в Польше должен был взять на себя официальную роль «партнера» партии и правительства в литературных делах; если бы этого не сделал Ивашкевич, судьба литературы наверняка оказалась бы гораздо более плачевной...» [10].

В рассматриваемый период завершается и творческий путь поэтов — представителей старшего поколения — Мечислава Яструна (1903-1983), Адама Важика (1905-1982), Станислава Рышарда Добровольского (1907-1985), Анны Свирщиньской (1909-1984) и других, а также более молодых — Мирона Бялошевского (1922-1983), Анны Каменьской (1920-1986), Арнольда Слуцкого (1920-1972), Станислава Гроховяка (1934-1976), Эдварда Стахуры (1937-1979), Витольда Домбровского (1933-1978), Рафала Воячека (1933-1978) и др.

В конце своего пути Адам Важик издал воспоминания о своей молодости, о межвоенных поэтических спорах — «Странная история авангарда» (1976) и сборник стихов «События» (1977). Тональность этого сборника определяют скептицизм и сомнение в познаваемости событий, происходящих в жизни, своеобразное возмещение догматической уверенности поэта в конце 40-х — начале 50-х гг. в понимании законов развития общества. Как бы повторяя вслед за Сократом «я знаю, что ничего не знаю», поэт полагает, что в человеческой жизни «больше неизвестного, чем известного», и противопоставляет обобщениям и абстракциям однозначность и конкретность.

Там, где за лесом видны деревья
И у каждого листика есть свое имя
там встретимся

(«Песенка для молодых»)

Для нескольких поэтических сборников Мечислава Яструна — «Остров» (1973), «Вспышка образа» (1975), «Вращающаяся сцена» (1977), «Светящиеся точки» (1980) — характерна философская рефлексия поэта над феноменом жизни: человек в мире природы, границы человеческого позна-

ния и границы памяти, прошлое и будущее, как главные координаты потока времени, согласие – «в конце аллеи, изрезанной светотенью, но не выводящей к свету» – с неизбежностью обращения бытия в небытие: «Я чувствую едва предчувствуемое ранее небытие» («Вспышка образа»).

Своеобразным сюрпризом явился в 70-е годы расцвет поэтического таланта Анны Свирщиньской, дебютировавшей еще в 1936 г., автора нескольких поэтических сборников, драм, книг для детей. В книгах стихов с провокационными названиями «Я – баба» (1972), «Счастлива, как собачий хвост» (1978) Свирщиньская предприняла смелую попытку передать психические и физические состояния современной женщины, утвердить ее все возрастающую роль в жизни общества и необходимость подлинного равноправия с мужчинами.

Иной характер имеют стихотворения сборника «Я строила баррикаду» (1974). Это стихи-воспоминания о героических днях Варшавского восстания 1944 г. (тогда Свирщиньская была медсестрой), о его людях, их надежде и вере, боли и утратах. Стихи пронизаны гуманистическим пафосом, как например, стихотворение «Четырнадцатилетняя санитарка думает, засыпая...»:

Если бы все пули мира
попали в меня,
они бы уже не могли убить никого.
Если бы я могла умереть столько раз,
сколько людей на свете,
чтобы им – даже немцам –
уже никогда не пришлось умирать.
Только бы люди не знали,
что я умираю за них, –
пусть им не будет больно.

(Перевод А. Базилевского)

Как бы ни были значительны в рассматриваемые годы достижения старших поэтов, главный тон в поэзии периода задавали представители «поколения 1920» – Вислава Шимборская, Збигнев Херберт, Мирон Бялошевский и др.

Широкую известность в Польше и за ее пределами получило творчество В. Шимборской (р. 1923). В 1996 г. поэтессе была присуждена Нобелевская премия по литературе. В своей поэзии (сборники «Всякий случай», 1972; «Большие числа», 1976; «Люди на мосту», 1986; «Конец и начало», 1993) Шимборская осталась верной основным мотивам своей изящной философской лирики, своему этическому канону и своей оригинальной поэтической манере. Как и прежде, она не перестает удивляться самому

факту существования человека и тем неподдающимся осознанию случайностям в эволюции природы, которые определили появление и развитие человека.

Зачем я в слишком одной особе?
И не иной? И чье подобье?
Что делаю здесь? Не зверь, не змея?
Не в чешуе? И лицо, а не листья?
(«Удивление», сб. «Всякий случай». Перевод Н. Астафьевой)

Окружающий мир реален, но вместе с тем и условен: ведь это человек обозначает словом явления неподвластной ему природы, понимая их в соответствии со своими представлениями и пожеланиями. Поэтессу волнует ограниченность человеческого познания и воображения, которому вряд ли под силу охватить огромность космоса, вычленить индивидуальное в миллиардах себе подобных, осознать разрушительность созданной homo sapiens цивилизации, уничтожающей естественность натуры:

Четыре миллиарда людей на этой земле
а мое воображение каким было, таким осталось
оно плохо справляется с большими числами
его все еще волнует отдельность
(«Большие числа»)

В 80-е годы удивлению у Шимборской часто сопутствует горечь: люди равнодушны к мироздaнию, частью которого они являются, они погружены в приземленные суетные хлопоты. В стихотворении «Излишество», например, учеными открыта новая звезда, но это открытие никого не трогает.

Звезда без последствий
Без влияния на погоду моду исход матча
Перемены в правительстве доходы и кризис ценностей
без последствий в пропаганде и тяжелой промышленности
без отражения в отполированном столе заседаний
излишняя для сочтенных дней жизни
(Сб. «Люди на мосту»)

Шимборской присуще ироническое отношение к устоявшимся стереотипам и часто к самой себе, а также разговорная интонация, скрепляющая диалоги и фабулу стихотворения. «Мне хочется, — говорила о себе поэтесса, — чтобы в стихе уживались между собой и даже срослись бы —

возвышенное и тривиальное, грустное и комическое» [11]. Из этого стремления рождаются запоминающиеся афористические формулы: «Только человеческое может быть по-настоящему чуждым» («Псалм»), «Живет, следовательно, ошибается» («Ошибка»).

В 70-е годы упрочили свои позиции в литературе поэты «неоклассической» ориентации (употребляется также термин «классицистической»), прежде всего, разумеется, благодаря многим талантливым поэтическим книгам. Усвоению принципов течения (убеждение в том, что современная поэзия – это звено в мировой поэтической традиции, обращение к которой является залогом поэтического успеха) способствовало и теоретическое их обоснование в работе Ярослава Марека Рымкевича «Что такое классицизм?» (1967) и особенно в книге блистательного литературоведа Рышарда Пшибыльского «Это классицизм» (1978). Пшибыльский рассматривает творчество разных представителей течения – Я. М. Рымкевича, Юлии Хартвиг, Ежи Сито, Артура Мендзыжецкого, Збигнева Херберта и приходит к выводу о том, что «современный классицизм взялся еще раз спасти миф о гармонии человеческого мира. Это увлекательнейшее духовное приключение нашей эпохи» [12].

Отметим книги стихов, изданные в эти годы Я. М. Рымкевичем (р. 1935) – «Анатомия» (1970), «Что такое дрозд» (1973), «Thema regium» (1978), «Улица Мандельштама» (1983, подпольное издание), ряд эссеистских книг – «Александр Фредро в плохом настроении», 1977, «Юлиуш Словацкий спрашивает время», 1982, «Жмудь. Роман об А. Мицкевиче» (1987), несколько драм и прозаических произведений; поэтические тома Артура Мендзыжецкого (1922-1996) – «Изгнание в рифму» (1977), «Война нервов» (1983) и «Конец игры» (1987), Юлии Хартвиг (р. 1921) – «Общение» (1987) и др.

Но самое широкое признание читателей и критики получило творчество Збигнева Херберта (1924-1998). Долгие годы критика характеризовала Херберта прежде всего как поэта высокой культуры, хранителя наследства античной мифологии и традиций европейской культуры Средиземноморья, поэта классической гармонии и уравновешенности. С выходом в свет в 1974 г. очередного сборника стихов поэта «Господин Когито» стало более очевидным, что его автор – мастер поэтической притчи, параболы, обобщения. Он откликается на современные ему дела и события, стремится, по его словам, «бороться за лучшее моральное устройство: с помощью смешной вещи – писания стихов – я стараюсь защищать важное в моем понимании дело (...) Я знаю, что не смогу быть избавителем своего народа или хотя бы своих соседей по дому – но я должен поступать так, будто это возможно» [13].

Из всех книг Херберта «Господин Когито» имела наибольший успех. Поэт становится моральным авторитетом для демократической оппозиции, ибо

предложенные им «приключения мыслящего человека» (по выражению одного из критиков), утверждавшие непреклонность, верность своим убеждениям соответствовали умонастроению широких кругов общества. Это новое качество поэзии Херберта получило развитие в следующей книге его стихов – «Рапорт из осажденного города» (1983, издана в Париже), название которой в те годы в Польше имело символическое значение.

Херберт ввел в свою поэзию постоянного героя, наделив его значимым именем – Господин Когито (герой одноименной книги и многих позднейших стихотворений). Он использовал известное определение человеческой сущности Декартом: «Cogito, ergo sum» (Я мыслю, следовательно, я существую). В то же время, по наблюдению Ст. Бараньчака, Херберт как бы переиначивает слова Декарта: «если я хочу существовать **на самом деле** – я должен мыслить» [14].

Господин Когито – это сложный образ. С одной стороны, это двойник поэта, который высказывает его мысли, у которого одинаковые с ним вкусы, склонности, привязанности, некоторые факты биографии. С другой – во многих стихотворениях Господин Когито выступает в третьем лице, олицетворяя «рядового» мыслящего интеллигента нашего времени со всеми его слабостями и заблуждениями, что позволяет поэту дистанцироваться от него, часто с помощью иронии, не столько критической, сколько всепонимающей и симпатизирующей герою.

О чем же размышляет Господин Когито? Прежде всего о самом главном для человека – о своем месте в мире и вытекающих отсюда последствиях. Поэт убежден в том, что необходимо постоянно делать выбор в каждую минуту своей жизни, в любой, даже самой неопределенной и даже проигранной ситуации, создающей впечатление ненужности усилий. Необходимо преодолевать сомнения, быть верным самому себе, простым и справедливым моральным заповедям, обретенным человечеством в процессе своего развития. Нравственный максимализм, пронизывающий весь «когитовский» цикл Херберта, аккумулируется в заключительном стихотворении книги «Господин Когито» – «Послание Господина Когито» – одном из наиболее впечатляющих стихотворений польской поэзии:

Иди до темной границы как те что шли до тебя
за своей последней наградой золотым руном небытия
иди не склонив головы средь тех что на коленях
средь повернувшихся спиной и повергнутых во прах
ты уцелел не для того чтобы жить
времени мало нужно дать пример
будь мужествен когда подводит разум
будь мужествен ведь только это в счет
(.....)

иди только так будешь принят в чреду черепов
в гряду твоих предков: Гильгамеша Гектора Роланда
защитников царства без границ и города пепелищ
Будь верен Иди

(Перевод В. Британишского)

Большое влияние на неоклассическое течение оказало творчество выдающегося поэта Чеслава Милоша (р. 1911), еще в 1951 г. эмигрировавшего из Польши, жившего вначале во Франции, а с 1960 г. в США, где он возглавлял кафедру славянских языков и литератур в университете Беркли в Калифорнии. За рубежом Милош опубликовал несколько сборников стихов и эссеистских книг, которые принесли ему мировую известность и в 1980 г. Нобелевскую премию. Книги Милоша с трудом проникали в Польшу, но, конечно, были известны поэтам и истинным ценителям поэзии. В самой Польше Милоша начали издавать лишь с 1980 г. Публикация его книг явилась значительным событием в литературной жизни страны и имела большое значение для развития польской поэзии.

Публикации охватили все поэтическое творчество и эссеистику Милоша, в том числе книги последних лет — сборники стихов «Город без имени» (1969), «Где восходит солнце и куда садится» (1974), «Гимн жемчужине» (1981), «Необъятная земля» (1984), «Хроника» (1987), «Дальние окрестности» (1987), а также сборники эссе на литературные, философские, общекультурные и политические темы «Земля Ульро» (1977), «Сад наук» (1979), интеллектуальный дневник «Год охотника» (1990) и др.

Широким культурным контекстом, связью с лучшими образцами мировой поэзии разных эпох, поисками простоты и гармонии стиха поэзия Милоша была близка неоклассикам. В то же время в его поэзию вливаются живительные соки польского романтизма, придающие классической прозрачности его стиха и реалистической конкретности образа тревожный, иррациональный, иногда провидческий оттенок. Наиболее отчетливо, пожалуй, Милош сформулировал свое поэтическое кредо в стихотворении «Ars poetica?» (сборник «Город без имени»):

Я всегда тосковал по форме более емкой,
которая не была бы ни слишком поэзией, ни слишком прозой
и позволяла бы объясниться, не обрекая кого-то,
автора или читателя на чрезмерные муки.
В самом существе поэзии что-то есть неприличное:
из нас возникает вещь, а мы и не знали, что она в нас есть,
и вот моргаем глазами, как если бы выскочил из нас тигр,
и стоял на свету, обмахиваясь хвостом.

(Перевод В. Британишского)

Поэзию рождает «некий дух», но поэту важно надеяться, «что мы не злых, а добрых духов медиум». Поэт должен быть на стороне добра и правды, верить в этический смысл поэзии. Человеческий разум, писал Милош в другом стихотворении, –

водит нашей рукой – и мы пишем с большой буквы:
Правда, Справедливость, – и с маленькой: ложь, зло.
Недруг отчаянья, друг надежды,
Над тем, что есть, он возвышает – то, что должно быть.
Не зная ни эллина, ни иудея, ни раба, ни господина,
Он отдает всем нам во власть общее хозяйство мира.

(«Заклятье». Перевод А. Базилевского)

В поэзии Милоша в 70–80-е годы усиливается и мотив воспоминаний о детстве и юности, проведенных на Виленщине, стремление воскресить в памяти не только пейзаж родной земли, но и ее исторические и культурные приметы. Усиливается и интерес поэта к вопросам философии и религии.

Не без влияния Милоша (а также таких предшественников, как Болеслав Лесьмян и Леопольд Стафф) развивается в эти годы философско-религиозная лирика ксендза Яна Твардовского (р. 1915). Ян Твардовский, солдат Армии Крайовой, участник Варшавского восстания, выпускник философского факультета Варшавского университета и духовной семинарии, утвердился в кругу признанных читателем и критикой поэтов своими книгами «Голубые огни» (1980), «Очередь в небо» (1980), «Счет для взрослого» (1980), «Творящий ягоды» (1983), «Сорванные прямо с куста» (1983), «На ослике» (1986) и др. Образ мира, созданный в них поэтом, – это видимый мир природы, сотворенной Богом и преподнесенной в дар человеку. Трудная задача поэзии – познать этот мир в его противоречиях и контрастах, в его борьбе между добром и злом, и адекватно описать этот мир точным поэтическим словом:

Зверей на свете тьма и каждый при семье
а сколько в небе звезд и листьев на земле
цветам и ягодам давно потерян счет
хоть пара мотыльков да путь пересечет
и зол у нас вполне а горестей вдвойне
и столько видел пап и клиров белый свет
и только Бог один как будто его нет

(«Вдоволь». Перевод А. Гелескула)

Большой общественный интерес вызвала и публикация под собственным именем стихотворений и драм Каролем Войтылой (р. 1920) после избрания

его в октябре 1978 г. папой Римским («Поэзия и драмы», 1980 и другие издания). Ранее К. Войтыла печатался под разными псевдонимами в католическом еженедельнике «Тыгодник Повшехны». С момента его преображения в папу Иоанна Павла II его художественное творчество получает всемирную известность, получает тогда, когда он отходит от него. Критика высоко оценила этические и художественные достоинства религиозно-философской поэзии К. Войтылы. По мнению русского литературоведа Е. Твердисловой, автора монографического исследования «Папа Римский Иоанн Павел II. Литературный портрет», — «Интеллектуально насыщенная эта философская поэзия выдержана в спокойно-сдержанной, ясной манере разговорной речи, приближенной к молитве, будто вбирающей жар души, которая принадлежит не только ему одному, но и его народу» [15].

Тадеуш Ружевич (р. 1921) в 70-е годы выступал чаще как драматург и прозаик. Лишь в 1979 г., десять лет спустя после предыдущего сборника «Regio» (1969), он выпустил новый сборник стихов «Травматический рассказ». В 1983 г. вышла в свет книга «На поверхности поэмы и внутри» — книга избранных стихов поэта, в которую вошли и многие новые стихотворения. Последние поэтические книги Ружевича «Барельеф» (1991), «Слово за словом» (1994), «Всегда фрагмент» (1996) посвящены главным образом теме отношений художника и мира.

Новые стихотворения Ружевича развивают прежние мотивы его творчества, но и дополняют, и обогащают их новым опытом умудренного жизнью поэта. Подчеркнуто звучит в них тема поэзии, ее роли в современном кризисном мире распадающихся цивилизационных форм. Отвечая «молодым лицам, отраженным в мутном зеркале моей жизни», на вопрос о своей работе, поэт заявляет:

Я ничего не делаю
пятьдесят лет я готовил себя
к этому трудному делу
и теперь когда я «ничего не делаю»
я делаю НИЧТО
раздался смех
когда я ничего не делаю
я нахожусь внутри
и ясно вижу тех
кто выбрал дело
вижу их ничтожное дело
и жалкие мысли
после этого дела

(«Они пришли чтобы увидеть поэта».
Перевод А. Базилевского)

Свою задачу поэт видит в объяснении людям своего катастрофического видения современной культуры, ее состояния упадка и хаоса, в противопоставлении непродуманным, необязательным, «кое-каким» действиям – своей созерцательно-скептической поэзии, с помощью которой только и можно понять кое-что в этом мире, находясь «внутри» него. Поэт осознает свою принадлежность к великой традиции европейской культуры. Ее представителям, конфликтовавшим со своим окружением и не понятым им, он посвятил свои рефлективные зарисовки. Героями многих его стихотворений стали Кафка, Рильке, Тетмайер, Л. Толстой, Э. Паунд, Пикассо, Беккет, Мицкевич, Словацкий, Красиньский и др.

В стихотворении «Из хроники жизни Льва Толстого. Годы кризиса» Ружевич писал, например, от имени героя:

один за другим
действительности
слепые удары
я обречен
на умирающую жизнь

(Перевод А. Эппеля)

Поэт все реже говорит от своего имени, выводя на поэтическую сцену как бы своего двойника, будь то Л. Толстой или кто-либо другой из великих предшественников, случайный прохожий, некто совсем неопределенный и т. п. Но все они выступают как бы в одной и той же роли, в их монологах о своей жизни (или в описаниях их жизни) звучит сходная скорбная нота о прошедшей либо утраченной жизни, о неизбежном приближении смерти:

малютка смерть
начинает ходить
созревает
быстро растет
ночью спит
на моем сердце
на губах
на море
на черном камне

(«Свет тень». Перевод В. Корнилова)

Новые пути в поэзии прокладывал Мирон Бялошевский (1922–1983). Установка поэта «писать так, как говорится», рассказывать в стихах об обычных проявлениях жизни разговорным языком улицы, сближала его

стихи с прозой и давала ему основание называть их «полустихами». Этот опыт поэт переносит на «чистую» прозу. В результате польская литература получила замечательный «человеческий документ» – «Дневник Варшавского восстания» (1970). В героическом, множество раз воспетом и исследованном в разных 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, неудержимо стремящегося к своему трагическому финалу. Ощущение, с незаурядным мастерством переданное живым разговорным языком.

После «Дневника Варшавского восстания» Бялошевский издал еще ряд томов прозы – «Доносы действительности» (1973), «Шумы, склейки, нити» (1976), «Инфаркт» (1977), «Рассып» (1980). Он записывал в них наблюдения над мелочами своей повседневной жизни, свои воспоминания и заботы текущего дня (например, в книге «Инфаркт» описывается пребывание в больнице и санатории после перенесенного инфаркта), обыденные жизненные коллизии, встречи с людьми, разговоры и пересуды. Они передают содержание и ритм жизни «простых» людей, то есть большинства населения, и как бы подчеркивают отстраненность от так называемой «общественной» жизни, которую усиленно навязывала официальная пропаганда. Образ жизни автора и его героев – рядовых обитателей Варшавы писатель виртуозно рисует с помощью неупорядоченного, небрежного, усеченного, но живого языка повседневного человеческого общения. «Я не выбираю языка. Я улавливаю тот, который рядом. Не выбираю и районов города. Я обращаюсь к тому, что пережил сам в последнее время, к тому, что видел в поезде. Или что прочитал...» [16], – говорил о себе писатель.

Сборники стихов «Отвязаться» (1978), «Ого» (1983, издан посмертно, но подготовлен к изданию самим автором) подтверждают упрочившееся ранее мнение критики о том, что Бялошевский создал свою, оригинальную концепцию современной «антипоэзии», подслушивая, как ломаются слова и меняется их смысл в разговорной речи, что не лишает их меткости, иронии, парадоксальности обобщений. Погружение в словесную стихию не означает для Бялошевского абсолютного отказа от реакции на общественные события. В 1982 г., в гнетущей атмосфере военного положения он не без юмора писал в «Песенке Кити Коти о военном положении»:

военное положение
постоянно в движении
оно стареет
седеет
ежедневеет
того и гляди
всё и везде нам
повсёравнеет

(Перевод А. Базилевского)

В 70-е годы продолжал активно работать в поэзии (и в еще большей степени в прозе, о которой пойдет речь далее) Тадеуш Новак (1930-1991). В своих поэтических книгах «Псалмы» (1971) и «Новые псалмы» (1978) опыт современного человека, его горести и страдания в нашем неустроенном мире поэт постарался выразить с помощью языка, образных представлений и мифологии (в том числе библейской), присущих традиционной крестьянской культуре. Это, по словам поэта, «песни между свадьбой и могилой, песни жестокие, гротескные», многие из них «напрямую восходят к ситуациям из известных народных песен» [17]. Это песни-псалмы о «чистых водах», «о чесноке и хлебе», о воспоминаниях детства, растениях и птицах, животных и т. д. И вместе с тем о «льняном поле славянской грусти», о неприспособленности человека к существованию в этом мире и его жестоком отношении к самому себе, ко всему окружающему: «забиты верные животные конь, корова, собака (...) в ладони нож отточенный на цементе колодца топор» («Псалм в сочельник»).

По признанию Новака, его творчество многим обязано Библии, «Одиссее» и особенно Яну Кохановскому, стихи которого пелись как народные песни. Близка Новаку и поэзия С. Есенина, переводы из которой он опубликовал в двух томах, изданных в 1975 г.

Больше десяти поэтических книг издал в эти годы Ежи Харасимович (р. 1933). Они написаны разнообразно — от миниатюр до больших поэм, от фольклорно-сказочных бытовых и пейзажных зарисовок до аналитического осмысления эпизодов польской истории, от рифмованных стихов до верлибра. В его стихах часто появляется образ дома (Сборник «Знаки над домом», 1971 и др.), имеющий несколько значений. Это и место рождения и детства (родное Прикарпатье), и выстраиваемый дом собственной поэзии, и метафора национальной, исторической, культурной родословной польского народа.

До середины 70-х годов (сборники «Бар на прудах», 1972, «Травник или Стихи для всех», 1972; «Польская веранда», 1973) в широкий тематический круг поэзии Харасимовича входят многие явления природы и культуры, региональные карпатские и «столичные» краковские тра-

диции — то, что определяло направленность и предшествующего его творчества.

Подпоясавшись лесом
еду лениво в телеге лет
моя мода рубаха неба
распахнутая просторно
на дожди и морозы

(«Моды», из книги «Травник». Перевод Н. Астафьевой)

Начиная с тома «Времена барокко» (1975) Харасимович углубляется в польскую историю (книги «Охота с соколом», 1977, «Чуднов», 1979 и др.), останавливаясь на тех ее моментах, которые свидетельствуют о силе польского духа и оружия, которые, по словам поэта, «наиболее подходят сегодня с точки зрения общественного здоровья» [18]. Об этом говорит, например, само название сборника «Чуднов»: под Чудновым на Украине в 1660 году польское войско под водительством Е. Любомирского и С. Потоцкого нанесло поражение московской армии В. Шереметьева.

В сборниках стихов Станислава Гроховяка «Охота на тетеревов» (1972) и «Биллиард» (1975) экспрессивность антиэстетической программы («турпизм») его предшествующей поэзии уступает место поискам гармонии в природе и человеке, реабилитации возвышенности и пафосности лирики.

Большую популярность среди молодежи в конце 70-х годов, и особенно после самоубийства в 1979 г., получило творчество Эдварда Стахуры. Стахура писал стихи, прозу, песни («Песенки», 1973), которые сам пел под гитару, переводил испанских и французских поэтов. Он стал для молодежи притягательным примером бунта против общества. «Подлинный хиппи в стране реального социализма» [19], по выражению Яна Блоньского, Стахура вел бродячий образ жизни, много странствовал по Польше, часто без гроша за душой, побывал также в Мексике, во Франции и других странах. В странничестве Стахура искал свободу. Он восхищался всем сущим — людьми, природой, «дорогой» и одновременно остро ощущал трагичность жизни. В 70-е годы Стахура опубликовал несколько книг лирической прозы — «Топориада, или Зима лесных людей» (1971), «Всё является поэзией. Повесть-река» (1975), лирические монологи «Ся» (1977), предсмертную поэму «Письмо к оставшимся» (1979).

«Всё является поэзией», — заявлял Стахура и оставался поэтом в своей прозе. В его произведениях переполняющее рассказчика чувство единения с людьми, желание им добра, восхищение природой часто не умещаются в рамках обычного повествования и выплескиваются в непосредственных лирических обращениях к читателю. «Кристально чистая лирическая струя» [20], — так определил главное в художественной манере Стахуры критик Хенрик Береза.

Эта струя определяет движение романа «Топориада, или Зима лесных людей». Его герой – молодой человек, приехавший в глухой лесной угол подзаработать на рубке леса, чтобы затем вернуться к своей любимой. Его отношение к жизни философско-поэтическое: весь окружающий мир – природы, вещей и людей вызывает в нем искреннее лирическое волнение. Все вокруг необычайно важно и «замечательно»: люди, лес и неудержимый поток времени, интенсивно воспринимаемый героем – «Прошли три дня. Три с половиной. Замечательный четверг, замечательная пятница, замечательная суббота и половина замечательного воскресенья». «Топориада» – это и песнь о любви героя к женщине, которая занимает в его лирическом монологе главное место и которой он дал поэтическое имя Ветка Яблони.

Кумиром молодежи был и Рафал Воячек, также покончивший с собой. Воячек издал сборник стихов «Сезон» (1969) и «Другая сказка» (1970), последующие же вышли после его смерти – «Которого не было» (1972), «Неоконченный крестовый поход» (1972), «Собрание стихотворений» (1976). Беспощадная искренность поэта, стремящегося познать себя, свои психологические глубины, бунт против ощущаемой им враждебности окружающего мира, людей, культуры и вместе с тем скрытое тяготение к ним – вот круг мотивов, характерных для поэзии Воячека.

В 70-80-е годы продолжали активно работать и внесли свои важные оттенки в многоцветную палитру поэзии такие поэты, как Виктор Ворошильский (1927-1996), выпустивший в 1970 г. сборник рефлективной лирики «Гибель видов», а затем вынужденный печататься нелегально («Ты есть и другие стихи», 1977); Ежи Фицовский (р. 1924), также печатавшийся нелегально; Эрнест Брылль (р. 1935), издавший несколько поэтических книг, в том числе в подполье; Тадеуш Кубяк (1924-1979); Уршула Козёл (р. 1931), Мариан Гжещак (р. 1934) и многие другие.

Важное значение для развития поэзии, да и всей литературы, имела деятельность представителей нового поколения поэтов, чьи дебюты состоялись в конце 60-х годов. На рубеже 60-х и 70-х годов они инициировали в литературе дискуссии, в которых оживленно обсуждался вопрос о правдивости литературы и ее моральной восприимчивости. Они родились и выросли в послевоенной Польше, не испытали страданий военных лет и потому входили в литературу, ощущая себя поколением без истории и без биографии.

Мы не слышали выстрелов.
Вместо истории была гимнастика –

писала поэтесса Эва Липская (р. 1945) в стихотворении «А мы бежали...» («Четвертая книга стихов», 1974). Правда, прошло совсем немного време-

ни, и это поколение приобрело свою биографию. В 1976 г. Э. Липская отмечала: «Мы уже получили свою порцию истории – разные политические потрясения и события, которые сформировали наше сознание. И сегодня я бы не сказала, что мы завидуем тем, кто в **высоких шнурованных сапогах** прошел через войну» [21] (выделена строка из стихотворения Липской «Мы», сборник «Стихи», 1976).

Если для предшествующего поколения – поколения «Вспулчесности»* общим переживанием явились события октября 1956 г., новое поколение приобрело общий интеллектуально-эмоциональный опыт в мартовские дни 1968 и декабрьские 1970 года.

В конце 60-х – начале 70-х годов в разных городах страны существовало множество поэтических групп, провозгласивших новые эстетические критерии, они издавали поэтические альманахи и сборники стихов, устраивали поэтические турниры и литературные конкурсы, симпозиумы, авторские вечера и т. п. Наиболее известными были группы «Форум поэтов "Гибриды" (1966-1971, Варшава), «Прубы» (1964-1968, Познань), «Агора» (1965-1973, Вроцлав), краковские «Тераз» (1968-1975) и «Тылич» (1969-1976), «Ту и тераз» (1970-1975, Щецин).

Из большого числа молодых поэтов, заявивших о себе на рубеже 60-70-х гг., выделяются прежде всего представители так называемой «Новой волны», выступившие с теоретически обоснованной программой развития поэзии. Одним из признанных лидеров «Новой волны» стал поэт и критик Станислав Бараньчак (р. 1945). В своих литературно-критических книгах «Недоверчивые и самонадеянные» (1971), «Ирония и гармония» (1973) Бараньчак делал ставку на «лингвистическую» поэзию, «недоверчивую к языку» и отмежевывался от поэзии «неоклассиков», считая ее манерной и эпигонской. Бараньчак придал «лингвистической» поэзии новую направленность – он показал политическую, идеологическую подкладку извращения истинного значения слова. В своих стихах, начиная с первых поэтических книг «Коррекция лица» (1968), «Единым дыханием» (1970), «Утренний дневник» (1972), Бараньчак программно демаскирует ложь и упрощения в языке, особенно в языке средств массовой информации. Очередной, четвертый том его стихов «Искусственное дыхание» (1974) появился во «втором круге обращения». Мысль о лживости официального языка непосредственно выражена в одном из стихотворений сборника:

Говорить языком, в котором слово «безопасность»
пробуждает ужас, слово «правда» является
названием газеты, слова «свобода» и
«демократия» подчинены по службе

---

* См.: Т. 1, с. 133.

генералу полиции;
как случилось, что мы начали
играть в это? В игрушки слов? В эти каламбуры,
оговорки, перевороты смысла,
в эту лингвистическую поэзию?

(«N. N. начинает задавать себе вопросы»)

В 1974 г. цензура на пять лет запретила публиковать Бараньчака (все же он печатался под псевдонимом Барбара Ставичак в католическом еженедельнике «Тыгодник Повшехны»). В 1976 г. он был одним из организаторов КОРа и нелегального журнала «Запис», в связи с чем был лишен работы в Познаньском университете. В начале 1981 г. ему удалось уехать в США, где уже три года его ждала кафедра польской литературы в Гарвардском университете. Последующие сборники стихов Бараньчака выходили либо в Польше – «Триптих из бетона, усталости и снега» (1980), либо за рубежом – «Атлантида и другие стихи» (Лондон, 1986), «Открытка из этого мира» (Париж, 1988). Нелегально в Польше были изданы переводы Бараньчака из русской поэзии – «Поздние стихи О. Мандельштама» (1977), «Стихи и поэмы И. Бродского» (1979). Много и успешно Бараньчак переводил также английских и американских поэтов (Шекспира, Джона Донна, Дилана Томаса, Эдуарда Каммингса и других).

Близкую Бараньчаку поэтическую программу сформулировали его ровесники, лидеры группы «Тераз», поэты Юлиан Корнхаузер (р. 1946) и Адам Загаевский (р. 1945) в своих статьях, собранных в книге «Непредставленный мир» (1974). Это был своего рода программный манифест, содержащий резкую критику современной поэзии за её эстетизм, бегство от действительности, нежелание видеть общественные конфликты. Свою программу они стремились воплотить в поэтическом творчестве, издав сборники стихов: А. Загаевский – «Коммюнике» (1972), «Мясные магазины» (1975), «Поехать во Львов» (1985), «Полотно» (1990); Ю. Корнхаузер – «Будет праздник и для лентяев» (1972), «На заводах мы притворяемся грустными революционерами» (1973), «Пожиратели картошки» (1978), «Чрезвычайное положение» (1978), «Принципиальные трудности» (1979).

Говоря о программе «Новой волны», разумеется, надо иметь в виду, что с течением времени пути поэтов, стартовавших с близких позиций, расходятся. Остается в прошлом общая программа, расширяются поэтические горизонты, обретается ярко выраженный индивидуальный облик.

Уже в первых книгах стихов проявилось своеобразие таланта Эвы Липской, которая сформировалась вне поэтических групп. Она дебютировала в 1967 г. томиком «Стихи». Следующие ее поэтические книги выходили в 1970, 1972, 1974, 1978 гг. лишь с указанием их очередности: «Вторая книга стихов», «Третья книга стихов» и т. д. Затем она издала сборники

стихов «Живая смерть» (1979), «Речь идет не о смерти, а о белом шнурочке» (1982), «Камера хранения темноты» (1985), «Зона ограниченного постоя»)1990). Смерть, дом, мир глазами детей – вот излюбленные мотивы поэзии Э. Липской. Ее поэзию пронизывают катастрофические настроения, неустроенность и неуверенность в жизни («Даже рак в моей ткани не уверен в завтрашнем дне»). Уверенным можно быть лишь в смерти, которая в стихах Э. Липской парадоксально выступает спасительницей от жизненных катаклизмов:

Не спасли меня катастрофы,
Хотя переезжали меня поезда и автомобили
(....)
Ничто меня не спасло.
Живу.

(«Учись смерти», сб. «Пятая книга стихов», 1978)

К поэтам «новой волны» можно также отнести Кшиштофа Карасека (р. 1937), автора сборников «Час ястребов» (1970), «Дрозд и другие стихи» (1972), «Частная история человечества» (1979); Рышарда Крыницкого (р. 1943), издавшего «Акт рождения» (1969), «Коллективный организм» (1975), «Растет наша жизнь» (1978, Париж), «Неподдавшиеся небытию» (1989) и многих других поэтов. Программные лозунги «Новой волны»: искренность, непосредственность и правдивость, обращение к широкому кругу читателей и в связи с этим – к языку этого круга – далеко не всегда находили адекватное воплощение в художественной практике. Но, как отметил известный немецкий полонист Хайнрих Ольшовский, поэты «Новой волны» дали «сигнал о противоречиях и подспудных конфликтах между общественной ситуацией и образом, который создала пропаганда о ней, а также между личной и общественной моралью. Их диагноз подтвердился в конце 70-х и начале 80-х годов» [22].

В то же время некоторые молодые поэты этого же поколения, не соглашаясь с программой «Новой волны», подчеркивали свою связь с неоклассицистским течением в поэзии. К ним относятся, например, автор нескольких поэтических книг и активно действующий в 70-е гг. литературный критик Михал Спрусиньский (1940–1981), поэт, прозаик и критик Богдан Задура (р. 1945) – автор стихотворных сборников «В пейзаже из амфор» (1968), «Морское путешествие» (1971), «Прощание с Остендом» (1974), «Малые музеи» (1977), «Высадка на сушу» (1983) и др.

В середине 70-х годов состоялись многочисленные дебюты представителей следующего поколения поэтов, названного в критике «поколением-76». Многие из них вскоре выделились из общего потока, обрели свое лицо, издали немало книг – Юзеф Баран (р. 1947), Эва Филипчук (р. 1951),

Томаш Яструн (р. 1950), Бронислав Май (р. 1953), Антони Павляк (р. 1953), Ян Полковский (р. 1953) и др.

Проблематику поэзии периода в целом известный критик Эдвард Бальцежан обозначил как «язык, память культуры, этика, воображение, биология, политика и религия» [23]. Границы между разными поэтическими течениями (моралисты, «лингвисты», неоклассики, поэты «свободного воображения»), установленные критикой в 60-е годы, в значительной степени потеряли свои очертания.

Следует также иметь в виду, что в 80-е годы в стихах — откликах многих поэтов на введение военного положения резко усиливается публицистическое начало. Поэты часто парафразируют мотивы борьбы и поражения, идею польского мессианизма (Польша — «Христос народов»), присущие романтической поэзии.

Гвоздями плоть рассечена.
Гляди, вверху кружит ворона!
И мгла декабрьская черна
Над Родиною обреченной.

(Я. М. Рымкевич. «13 декабря», сб. «Могила Ордона», 1984, нелегальное издание. Перевод С. Свяцкого)

Эмоциональный протест против насилия содержится в стихотворениях, изданных за рубежом либо в нелегальных издательствах в стране, Зб. Херберта, С. Бараньчака, А. Загаевского, Я. М. Рымкевича, А. Мендзыжецкого, Ю. Корнхаузера, В. Ворошильского, Э. Липской и других. Ряд поэтов — В. Ворошильский, несколько молодых поэтов были интернированы либо были вынуждены скрываться. Этот опыт нашел отражение в их поэзии «личного свидетельста» — В. Ворошильский «Зеркало. Дневник интернирования» (1983); Т. Яструн «На перекрестке Европы и Азии» (1982); «Белый луг» (1983); Я. Полковский «Огонь» (1983); А. Павляк «Военный черновик» (1983) и т. д.

* * *

В прозе 70-80-х гг. прослеживаются не столько новые тенденции, сколько продолжение и обогащение тематических и стилевых линий, прочерченных в 60-е годы. Импульсами развития прозы, как и литературы в целом, послужили события октября 1956 г. и марта 1968 г. Расширяются контакты писателей с мировой литературой XX в., постепенно размываются искусственные границы между литературой в стране и в эмиграции, воспринимается совокупность национальных литературных традиций, отвоевывается право на художественный эксперимент и т. д. В 70-е годы в лите-

ратуру входит много молодых писателей. Например, только в 1974-1978 гг. дебютировало первыми книгами 182 прозаика, а еще 38 опубликовало свои вторые книги. Несмотря на это, достижения в прозе этого периода (как впрочем и в поэзии, и в драматургии) связаны главным образом не с новыми именами, а с новыми произведениями уже известных писателей – Е. Анджеевского, Т. Конвицкого, Я. Ивашкевича, А. Кусьневича, Вл. Терлецкого, И. Неверли, К. Брандыса, Т. Новака, В. Мысливского, С. Лема и др. Примечательной новостью, начиная с 1981 г., стала так называемая «литература военного положения», хотя в ней и не появилось сколько-нибудь значительных произведений (о ней еще пойдет речь).

Именно в произведениях известных писателей проявилась одна из важных тенденций литературного процесса, объединяющая многие проблемно-тематические и жанрово-стилевые поиски польских писателей. Ее можно определить как художественный анализ тех событий в польской истории, которые сформировали день сегодняшний, как поиски истоков и корней современной общественной жизни. Эти поиски связаны и с осмыслением корней собственного творчества, с подведением некоторых итогов в прозе писателей старшего и среднего поколений, с приходом поры творческой зрелости для многих писателей.

Особо следует сказать о Ярославе Ивашкевиче, писателе, получившем мировую известность. С ним связана целая эпоха в развитии польской литературы. В 70-е годы Ивашкевич опубликовал несколько книг, имеющих итоговое значение в его творчестве. В его новеллистике 70-х гг. (сборники «Сады», 1974, «Зарудье», 1976) вновь поражает присущая Ивашкевичу глубина психологизма, внимание к трудноуловимым состояниям и движениям души человека.

Рассказы сборника «Сады» («Сны», «Сады», «Sérénité») глубоко философичны. В рассказе-воспоминании о днях юности «Сны» *, написанном в характерной для Ивашкевича элегической тональности с завораживающим музыкальным ритмом фразы, внешне все очень просто. Его героиня Лиза прощается с родным домом накануне отъезда в имение своего мужа. Этот обыденный факт приобретает в рассказе множество значений, он вызывает драматическую напряженность в отношениях юношей, Лизиных друзей, а в их сердцах грусть расставания и предчувствие непоправимой утраты. Совершается неосознанное, неясное еще самим героям их грустное расставание с полудетской влюбленностью, расставание Лизы с привычной жизнью, расставание больного Стася – с самой жизнью, расставание всех героев – с уходящей юностью.

В той же манере написан и рассказ «Сады». По словам самого писателя (в кратком предисловии к рассказу) – «Это род композиции, ландшаф-

* В русском переводе «Сон-трава» в книге: *Я. Ивашкевич*. Сон-трава. Рассказы. М., 1980.

тов, людей, разговоров, событий — подлинных или возникших в моем воображении (...). Они весьма далеки от точности и значительно больше содержится в них Dichtung, нежели Wahrheit*» [24].

Умудренность старости, память о прошлом, которая уходит из жизни вместе с ее носителем, апология жизни, которая вступила в фазу умирания и с которой надо достойно проститься — мотивы и последних стихов Ивашкевича, и его рассказов. Символично название рассказа «Sérénité». «Оно означает, — объяснял писатель, — ясность и просветленность в природе и в душе, тишину, успокоение, да, пожалуй, слово „успокоение" подходит больше всего...» [25].

Герой этого рассказа, восьмидесятилетний поэт, солдат двух мировых войн, гостит у своего друга, французского физика. В парке на берегу озера он пишет письма, воскрешающие его прошлую жизнь — частицу истории его поколения и всего народа. Адресат писем — пани Агата, последняя из его сверстников, оставшаяся в живых. Эту женщину он когда-то любил, но так и не признался ей в этом...

Лирико-философское видение мира и тончайший психологизм — отличительные черты прозы Ивашкевича — в полной мере присущи рассказам «Билек» (опубликован в 1979 г.) и «Мартовский день» (опубликован в 1985 г.). Эти рассказы, как и все последние произведения писателя, написаны в элегической тональности, в них звучит завораживающая мелодия осени, перекликающаяся с шопеновской музыкой, столь любимой Ивашкевичем. «У мазурок Шопена, — писал он в рассказе „Билек", — есть одна внутренняя нота, которая придает им очарование осени». Рассказы Ивашкевича — о быстротекущей жизни и неумолимости смерти. Уходит в прошлое мир пана Игнация, героя рассказа «Билек», рвутся последние нити, связывающие его с жизнью: умирает Билек, лошадь, к которой он был привязан, как к человеку, исчезает из дома картина «Купание коней», с которой пан Игнаций многие годы коротал одиночество.

Незаметно появляется философская символика и в бесхитростном рассказе «Мартовский день». Его герой, тринадцатилетний Марцин, радуется проснувшейся от зимнего сна природе, жаворонку в небе, журчанию ручья, неудержимо мчащемуся коню, опьяненному чистым весенним воздухом — радуется жизни. Но и Марцина коснулась полоса тени, ощущение непрочности и скоротечности бытия — в этой солнечный весенний день умирает его дед, единственно близкий ему человек.

Значительной книгой Ивашкевича, подводящей своего рода итог многообразным творческим связям писателя с русской литературой и культурой, является «Петербург» (1975). Воссоздавая облик Петербурга разных исторических эпох, Ивашкевич пишет о нравах и обычаях, архитектуре и

* Dichtung und Wahrheit (нем.) — поэзия и правда (название автобиографической книги Гёте).

живописи, политике и литературе, истории и общественной мысли. Взаимопроникновение этих элементов образует прочный художественный сплав. Один лишь пример: никогда не мывшиеся крестьянские дети и восемнадцать тысяч платьев императрицы Елизаветы, торговля крестьянами, словно рабами, и роскошь и распутство двора Екатерины — с помощью таких выразительных контрастов определяет писатель социально-историческую почву, взрастившую революционность Радищева.

В «Петербурге» присутствует любопытная мысль о том, что без удивительного города на Неве, скорее всего, не было бы бесподобного взлета русской литературы в XIX веке, великих творений Пушкина, Достоевского, Блока, других выдающихся произведений, которыми гордится мировая литература.

Достойными преемниками лучших традиций своих знаменитых предшественников называет Ивашкевич ленинградских поэтов и деятелей культуры (В. Инбер, О. Берггольц, Д. Шостакович и др.), которые в жестокие дня блокады Ленинграда разделили судьбу города, судьбу своего народа.

«Петербург» входит во внушительный цикл эссеистских, художественно-документальных, автобиографически-мемуарных книг Ивашкевича. В 70-е годы, наряду с «Петербургом», этот цикл пополнили «Мои путешествия в Польшу» (1977), «Путешествия в Италию» (1977). В них сочетаются элементы исторического и социологического исследований, зарисовки пейзажей и быта, литературно-критические и искусствоведческие наблюдения. В них в полной мере проявились громадный жизненный опыт и эрудиция писателя, знание и понимание людей и проблем культуры, а также характерные черты эссеистики Ивашкевича: свободное обращение с материалом, доверительно-интимное обращение к читателю. Путешествия Ивашкевича по дорогам и городам — это и путешествие по страницам истории и культуры России, Польши, Италии, и путешествия по дорогам памяти. Они полны глубоких обобщений и ассоциаций, мудрых раздумий над человеческим бытием, над жизнью Польши и ее частицей — жизнью самого писателя.

Существенно для «Путешествий» Ивашкевича не только то, что они имеют прямой и переносный смысл. Существенна в них попытка, по словам Ивашкевича, «разговора с читателем и скромного осуществления дерзкого, заветного моего желания оставить после себя след на польской земле» [26]. «Путешествия» Ивашкевич называл синтезом всего своего творчества. «Синтезом стихов и прозы, воспоминаний об Украине и России, минут горечи и умиления, образов Дании и Франции, образов моего любимого Стависко*, которое названием своим и в самом деле напоминает мне украинское Ставище и кирпичную мельницу на холме» [27].

* Местность под Варшавой, где жил Я. Ивашкевич.

И в «Петербурге», и в «Путешествиях в Италию» Ивашкевич беспрестанно проводит сопоставление культуры иных стран с уникальной культурой своей страны и в то же время чувствует, по его выражению, «нити, соединяющие столь далекие края, поля плодородной Украины, красные поля под Сиеной, бесплодные пески Стависко и розовые равнины западной Сицилии; я почти слышу, как все это звучит одним мягким аккордом. Все это объединено человеческим трудом и моим бедным разумом, который вдруг видит все в одной общей раме» [28].

С этими книгами Ивашкевича связана волновавшая писателя проблема будущего прозаических жанров. Дальнейшее развитие прозы он видел не только в совершенствовании жанра романа, который считал неисчерпаемым, но и в упрочении позиций «невымышленной» прозы — дневников, воспоминаний, эссе и т. д.

Колоссальные художественные и познавательные возможности такого рода прозы показали произведения писателей-эмигрантов. В 70-80-е годы в Польшу пришли в полном объеме шедевры эмиграционной парабеллетристики: В. Гомбрович «Дневники. 1953-1966»; Г. Херлинг-Грудзиньский «Иной мир» (1953), «Дневник, написанный ночью» (1971-1988); Ч. Милош «Порабощенный разум» (1953), «Семейная Европа. Автобиография» (1959), «Видение над заливом Сан-Франциско» (1969), «Земля Ульро» (1977); А. Ват «Мой век» (1977); Ю. Чапский «Суматоха и призраки» (1981); Л. Тырманд «Дневник 1954» (1980); Е. Стемповский «От Бердичева до Рима» (1971); К. Еленьский «Совпадение обстоятельств. О прочитанном и пережитом за 30 лет» (1981) и другие.

Одним из главных достоинств этих произведений явился взгляд на польские проблемы с определенной дистанции. Польские комплексы и стереотипы рассмотрены в них на широком, прежде всего общеевропейском историко-культурном фоне, увидены как бы через отражение в зеркале иных культур.

Важной чертой этой эссеистской прозы, сближающей ее, впрочем, с произведениями такого же плана в самой Польше, является стремление к интеллектуальному раскрепощению человека, который испытывает постоянное давление политических мифов и коллективных эмоций, к пробуждению собственного «я» в частице толпы, оболваненной пропагандой, лишенной индивидуального существования.

Например, обращаясь к тем писателям, которые «живут одной лишь проблемой — коммунизмом», В. Гомбрович писал в «Дневнике»: «Кому вы хотите служить? Личности или массе? Если коммунизм это нечто такое, что подчиняет человека коллективу, то самым действенным способом борьбы против коммунизма является усиление личности в противоположность массе (...) Серьезное искусство либо останется навсегда тем, чем было испокон веку, то есть голосом личности, выразителем человека в единствен-

ном числе, либо исчезнет. В этом смысле одна страница Монтеня, одно стихотворение Верлена, одно предложение Пруста более „антикоммунистичны", чем тот хор обвинителей, который вы из себя составили, ибо они свободны — они освобождают» [29].

Без особого преувеличения можно сказать, что важнейшие художественные достижения в польской прозе 60-80-х гг. связаны с парабеллетристическими жанрами — эссе, автобиография, дневник и т. д., границы между которыми трудноуловимы. Надо иметь в виду и частое взаимопроникновение элементов различных прозаических жанров, сочетание сюжетной прозы и эссе не только во всем творчестве того или иного писателя, но и в одном его произведении.

Такое стирание границ между рассказом и эссе характерно, например, для творчества Казимежа Брандыса (1916-2000), еще с 60-х годов. Эта линия была продолжена писателем и в последующих книгах — «Замысел» (1974), «Недействительность» (1978), в меньшей мере в четырех томах дневника-эссе «Месяцы» (1978-1987), в котором запечатлены размышления писателя о политических и культурных событиях в стране с конца 70-х годов, побудивших его присоединиться к демократической оппозиции коммунистическому режиму, а также воспоминания о личной жизни.

Характерно несколько более позднее признание писателя: «У меня внутреннее сопротивление написанию романа, поэтому я охотнее пишу о себе самом. О том, что я пережил, и о том, что происходит. Мне кажется, что сегодня именно «Я» писателя более связывает его с читающей публикой, которую интересуют дневники и для которой автор становится литературным героем» [30].

Дневник писателя является несущей конструкцией романа Ежи Анджеевского (1909-1983) «Крошево» (издан в 1979 г. в подпольном издательстве «Нова», а затем и в официальном издательстве, об этом романе еще пойдет речь). Важным документом эпохи являются и книги-дневники писателя «Изо дня в день. Литературный дневник 1972-1979» (книжное издание 1988), «Игра с тенью» (1987).

Автобиография положена в основу многих значительных эссеистских произведений, опубликованных в 70-80-е годы: Тадеуша Ружевича «Приготовление к авторскому вечеру» (1971); Мирона Бялошевского «Доносы действительности» (1973), «Рассып» (1980); Марии Кунцевич (1897-1989) «Фантомы» (1971), «Натура» (1975) и «Диапозитивы» (1985); Анджея Кусьневича (1904-1993) «Смесь нравов» (1985); Адольфа Рудницкого (1912-1990), «Краковское предместье на десерт» (1986); своего рода трилогия Тадеуша Конвицкого (р. 1926) — «Календарь и клепсидра» (1976), «Восходы и заходы луны» (1982), «Новы Свят и окрестности» (1986), которая была продолжена и в 90-е годы («Вечерние зори», 1991; «Памфлет на себя», 1995).

Игорь Неверли (1903-1987) в книге «Остатки от пиршества богов» (1986, нелегальное издательство «Нова») припомнил красочные эпизоды своих детства и юности, которые он провел в России в переломные революционные годы (попав в Россию в 1915 г., Неверли бежал в Польшу в 1924 г., спасаясь от ссылки на Соловки). Эпизоды эти — из жизни будущего писателя в Симбирске, Пензе, Киеве — вписаны в большой контекст истории победы большевиков в русской революции, последствия которой драматическим, а то и трагическим, образом сказались на судьбах множества людей.

Автобиографический характер имеет и книга Неверли «Беседа в саду 5 августа» (1978) — в день, когда в 1942 году директор детского дома, врач и педагог Януш Корчак со своими воспитанниками погиб в гитлеровском лагере смерти. Книга и посвящена воспоминаниям о Корчаке, с которым Неверли работал в 1936-1939 гг.

В конце своего жизненного пути И. Неверли издал роман «Сопка голубого сна» (1986). Это красочная история жизни польского революционера, сосланного в 1906 г. в Сибирь на четыре года каторги и вечное поселение (и вернувшегося в Польшу в 1923 году). Ссыльный поляк проявляет необычайную твердость духа, становится первоклассным охотником, настоящим хозяином сибирской тайги, обретает уважение окружающих, любовь, верных друзей и главное — духовную независимость.

Дальнейшие тома воспоминаний из цикла «Полвека» — «Наташа» (1978), «Пробуксовка» (1980), «Закат» (1980), «Июнь» (1983), «Сентябрь» (1987) — опубликовал Ежи Путрамент (1910-1986). В них содержится много любопытных (хотя и субъективно трактуемых) фактов, деталей, анекдотов из «коридоров власти» и Союза польских писателей. Можно назвать также три тома воспоминаний Хенрика Фоглера (р. 1911), «Автопортрет по памяти» (1978-1981); «Мемуары» (1976) Михала Хороманьского (1904-1972); «Другие сферы» (1979) Хенрика Ворцеля (1909-1982); двухтомный «Дневник моих книг» (1978 и 1983) Романа Братного (р. 1921) и книги многих других писателей. Отметим большой читательский успех публикации «Дневника» Зофьи Налковской (1884-1954). В 1970 г. была издана его часть — «Дневник военных лет», исповедь человека, остро чувствующего народную трагедию, на фоне которой бледнеют многие горести. Дневник Налковской ближе всего к автобиографическому роману, тема которого — человеческая судьба в годы военных испытаний — раскрывается в мыслях, чувствах, поступках героини. Не случайно критик Р. Матушевский сравнил его с «большим современным романом, насыщенным содержанием и богатством проблематики»[31]. В дальнейшем, в 1975-1988 гг. были изданы еще четыре тома «Дневника» З. Налковской, охватывающие жизненный и творческий путь писательницы с 1899 по 1939 годы.

Весьма характерное для прозы этих лет обращение писателей к автобиографии вряд ли можно объяснить только модой или «усталостью от фа-

булы» (такое объяснение встречается в литературной критике). Скорее всего дело в поисках писателями новых оснований для развития литературы, которые они находили в укорененности своих произведений в собственной биографии, часто весьма подретушированной, нередко с вымышленными эпизодами – ради достижения ее символического смысла (и своеобразной игры с читателем). Польские исследователи определяют это направление как «сильвическое» – от латинского silva rerum (дословно: лес вещей). Оно восходит к старопольским семейным книгам, в которых время от времени записывались домашние события, расходы, заметки о соседях, погоде, природе и др. Современные «сильвы» ускользают от точных жанровых определений, они существуют в гибридных, дезинтегрированных формах, в них подчеркнут скорее процесс написания, а не его итоги, в них переплетаются высокое и мелочное, надежды и сомнения, предчувствия и прогнозы, правда и выдумка – в целом создающие индивидуальную форму отношений человека с миром.

Примером такого «сильвического» произведения могут быть упомянутые книги Т. Конвицкого. О своих намерениях писатель говорил так: «Теперь имеется большой спрос на литературу факта. Для моего творчества таким фактом являюсь я сам, и в то же время оно в целом является формой бегства. Бегства в конструкцию, в абстрагированный мир. При всем том я страшный обманщик. Я лишь притворяюсь, что я – этот „факт", поскольку спрос на факт висит в воздухе» [32].

Конвицкий родился в Новой Вилейке, учился в Вильно в гимназии, в 1944-1945 гг. был в партизанском отряде Армии Крайовой, действовавшем на территории Виленщины и Белоруссии. Эти жизненные обстоятельства во многом определили тип его художественного сознания, сформировавшегося как на стыке разноликих национальных языков и соответствующих им национальных образов мира, так и на стыке времен: безвозвратно уходящего в прошлое быта польских «кресов» (бывших восточных окраин Польши) и наступления нового их бытия в составе советских республик.

Этнический, религиозный, культурный конгломерат региона стал для Конвицкого «малой родиной», воспоминания о которой образуют магнетическое ядро многих, если не большинства, его произведений. Эти произведения, и в первую очередь, эссеистские, характеризует, по словам самого писателя, «настойчивый поиск смысла в собственной биографии, поиск гармонии, порядка» [33]. В разных своих произведениях писатель создает варианты одной и той же биографии, символической биографии своего поколения, утратившего идиллическую Аркадию детства.

Виленщина – родина Конвицкого – стала в его творчестве архетипом, символом, исходным пунктом оценки современного мира. «Почти во всех своих романах я описываю один и тот же пейзаж, одно и то же место.

Я делаю это сознательно, и это доставляет мне удовольствие (...). Это для меня своеобразная магия» [34].

Магическим светом озарен у Конвицкого не только пейзаж его малой родины, но и быт и характер людей литовско-белорусского пограничья. Этот добрый и безопасный мир, увы, навсегда утрачен и ностальгически недосягаем. Над сознанием современных героев Конвицкого тяготеет жестокий опыт военных лет, прежде всего тот, который был уделом молодежи Армии Крайовой, молодежи, дезориентированной ходом истории и вошедшей в жизнь с ощущением личного поражения. К этому присоединяется чувство враждебности современной польской жизни, лишенной подлинной свободы, воспринимаемой в полусне, в гротескной оболочке, противопоставленной чувственно-конкретным картинам прошлого, которые наполнены символическими значениями.

Прошлое, молодость – вот куда устремляются физически, мыслью и мечтой писатель и его герои – в мир, в котором, кажется, существовали еще общепринятые нормы морали, человечности, справедливости. Помещенные в иное пространство герои Конвицкого, как и он сам, теряют точку опоры, теряют свою этническую и культурную тождественность.

Эта проблематика нашла отражение и в ряде романов Конвицкого, связанных местом действия с Виленщиной, – «Хроника любовных событий» (1974), «Подземные реки, подземные птицы» (1984, подпольное издание), «Бохинь» (1987). Роман «Бохинь» явился своего рода итогом, прощанием писателя с многолетней темой. Конвицкий говорил о своем романе: «Это доведенная до крайности мистификация, мифологизация Виленщины. После нее я могу начать писать только о Силезии (...). Поэтому я прощаюсь с Литвой» [35].

Действие романа происходит в Богом забытой литовско-белорусской деревеньке в 70-е годы прошлого века, десять лет спустя после национально-освободительного восстания 1863 г., в «грустное время, унылую эпоху, безнадежную минуту бесстрастной истории». В скромной усадьбе Бохинь хозяйствует Михал Конвицкий – участник восстания, подвергшийся царским репрессиям (у него конфисковано имение). Вместе с ним живет его дочь красавица Хелена (романная бабушка писателя Тадеуша Конвицкого), которая мечется между отцом и женихом – графом Плятером, владельцем усадьбы Бохинь. Неожиданно в ее жизнь вторгается еврей Илья Шира, тоже бывший участник восстания, бежавший из сибирской ссылки и долго скитавшийся по миру. Невозможная по понятиям обитателей Бохини и ее окрестностей любовь между благородной шляхтянкой и евреем, казалось, побеждает все препятствия. Но отец Хелены, узнав о беременности дочери, убивает Илью. Играя со своей гипотетической генеалогией, писатель перебрасывает мостик от, казалось бы, далекой эпохи в XX век, поближе к современности. Он наделяет некоторых персонажей всем изве-

стными фамилиями: жандарма с рябоватым лицом, ищущим в округе заговорщиков, зовут Виссарион Иосифович Джугашвили; Илья служил кучером в Симбирске у школьного инспектора Ильи Николаевича Ульянова, отца весьма милого ребенка Володи; появляются в романе восьмилетний мальчик Пилсудский и некий лесной демон — убийца «с черными усиками» Шиккельгрубер. Тем самым подчеркивается игровая, мифотворческая сторона романа. «Бохинь» — очередной, вряд ли законченный (несмотря на уверения писателя) этап болезненного расставания с мифом Виленщины как недостижимой Аркадии. Конвицкий использовал в романе свой опыт эссеиста: в нем рассеяны высказывания писателя по поводу создания своего произведения и прямые обращения к читателю, экспонирующие личность создателя романа.

На примере автобиографической эссеистики Конвицкого хорошо просматривается такая важная структурная особенность современного польского эссе, как его подчеркнутая обращенность к адресату, к читателю — в жанровых формах дневника, письма, диалога. А также поставленная автором задача «разыгрывания» в тексте подлинных или вымышленных фактов своей биографии и воспоминаний о них.

Польский исследователь Малгожата Черминьская установила, что поворот польской автобиографистики от ранее присущих ей форм «свидетельства» и «интроспекции» к игре с читателем, к вызову, брошенному читателю, впервые осуществлен в «Дневнике» В. Гомбровича, который в сущности являет собой «растянутое на десятилетия **письмо**, обращенное к современникам и потомкам» [36]. «Вызов», по мнению М. Черминьской, отличается от «свидетельства» и «интроспекции» прежде всего тем, что вместо соотношения «я — мир» или «я — я» ставит на первом плане соотношение «я — ты».

Разумеется, мысль об адресате всегда присутствовала в эссеистике: нередко в ней появлялось и прямое обращение к адресату. Однако Гомбрович был первым писателем в польской литературе, который принципиально ввел адресат в структуру текста.

Стратегия игры с читателем, допускающая мистификации и провокации, осуществленная Гомбровичем в «Дневнике», оказала влияние на многих польских авторов. Это относится к дневникам Конвицкого, Анджеевского, Херлинга-Грудзиньского, К. Брандыса и других писателей. Стремление к соучастию в процессе авторских размышлений читателя привело не только к возрождению «сильвических» форм, но и к смене традиционного адресата эссеистики: в ней произошел поворот от элитарного читателя к массовому. «Я целиком из вас», — писал Конвицкий в «Календаре и клепсидре», обращаясь к читателям [37]. «Я похож на всех вас, умных и глупых, великих и малых, святых и грешников» [38], — продолжал он в «Новом Свете и окрестностях».

Эссеистской прозе, рассматривающей взятые из жизни (или сконструированные) образцы человеческого поведения, моральные ситуации, размышляющей об истории, искусстве, литературе, о диалектике исторических и обыденных фактов, в польском литературном процессе 70-80-х годов принадлежит авангардная роль.

В прозе Конвицкого сформировался и другой тип романа на современную тему. В 1977 г. в нелегальном издательстве «Нова» был опубликован его роман «Польский комплекс» (лишь через десять лет он вышел в государственном издательстве), а в 1979 г. в Лондоне увидел свет роман Конвицкого «Малый апокалипсис» (в Польше в 1979-1988 гг. было восемь нелегальных изданий романа).

В этих романах писатель препарирует состояние психики польского общества середины 70-х годов, комплексы и стереотипы, владеющие умами, используя не только излюбленную им ироническую интонацию, но и карикатуру, гротеск, сюрреалистические средства. Полуправдоподобная фабула в романах имеет переносный, «параболический» смысл. В «Польском комплексе» действие происходит в очереди перед ювелирным магазином за золотыми кольцами советского производства. Тадеуш Конвицкий, главный герой романа, встречается с целым рядом лиц, представляющих различные слои населения – и различные комплексы, порожденные драматической историей страны и ее сегодняшней подчиненностью «старшему брату». Это, в первую очередь, комплекс свободы и суверенности, комплекс «невидимой неволи». В его культивировании повинно само общество, ибо, по словам размышляющего героя – повествователя, «наш режим в состоянии агонии поддерживаем мы сами».

В «Малом апокалипсисе» к писателю К. Тадеушу однажды утром приходят два представителя оппозиции с предложением «устроить вечером самосожжение перед зданием ЦК партии», где как раз начинается очередной съезд партии, чтобы разбудить в обществе чувство протеста против режима. К. Тадеушу не удается отвертеться, и целый день он кружит по городу в поисках бензина. Перед читателем открывается гротескная панорама Варшавы. Словно в кошмарном сне герою видятся разрушенные дома, какие-то митинги и демонстрации, сцена затяжного поцелуя польского и советского секретарей братских компартий, отряды милиции, тайные и явные агенты, следящие за всеми и каждым. Конвицкий высмеивает и бессмысленный ритуал, исполняемый властями, и общество, безвольно принимающее установившиеся отношения, и продажную, поглупевшую, склонную к фразе и патетическим жестам интеллигенцию, как проправительственную, так и оппозиционную.

Значительных произведений, посвященных жизни современной Польши, в 70-80-е годы появилось немного. Одна из очевидных причин этого – невозможность сказать правду из-за вмешательства цензуры. Именно поэто-

му около десяти лет в государственном издательстве нельзя было опубликовать современный роман Ежи Анджеевского «Крошево», который увидел свет лишь в 1979 г. в подпольном издательстве «Нова» (вслед за тем, в 1982 г. он был издан и легально, правда, с некоторыми купюрами).

Анджеевский стремился осуществить давнюю мечту критики: написать большой роман о современном обществе, хотя в итоге его роман — о невозможности целостного изображения современных процессов. «Крошево» — роман сложной конструкции. Исходным замыслом писателя было описать свадьбу известного актера с дочерью высокопоставленного чиновника, тоже актрисой. Свадьба, а также банкет, прием, раут — традиционный для польской литературы прием, который позволяет свести в одном месте в одно время представителей разных общественных слоев («Свадьба» С. Выспяньского, «Озимь» В. Берента, «Стены Иерихона» Т. Брезы, «На деревне свадьба» М. Домбровской и т. д.), подслушать их мысли и разговоры, зафиксировать их позы и жесты. Подобная аллюзийность необыкновенно расширяла контекст, в котором читатель неизбежно осмыслял эту историю.

Но Анджеевский описывает свадьбу, которая не состоялась. Поэтому в первой части романа повествование ведется в будущем времени в сослагательном наклонении. Во второй части представлены герои романа, их прошлое, их взаимные связи, в третьей выясняются причины, по которым свадьба не состоялась. Интегральной частью романа являются дневниковые записи писателя, которые он вел, завершая роман в 1970 г. В дневнике «ревизуется» уже написанный текст, рисуются нереализованные проекты сюжета, набрасывается черновик возможных диалогов героев и в то же время передается мрачная атмосфера общественной жизни тех лет: арест группы молодежи за распространение эмигрантской печати, смерть писателя Павла Ясеницы, оболганного самим Гомулкой и т. д.

Важной частью «Крошева» является и биографический словарь персонажей романа. Их биографии дают представление о многовариантных, но всегда драматичных польских судьбах на протяжении нескольких десятков лет.

Главный герой романа писатель Адам Нагурский, который олицетворяет мир культуры, противопоставленный в романе миру политики, ответственному за дезинтеграцию людей, отравленное общественное сознание, продажность художников. Представители этих миров должны были соединиться в общем торжестве — свадьбе. Но свадьбы нет и не может быть. И хотя между двумя мирами существуют многие взаимные связи, подлинные партнерские отношения невозможны. У этих групп разные родословные, разные судьбы, разные комплексы и неосуществленные надежды.

Адам Нагурский — один из немногих персонажей, пользующийся уважением и симпатией своего окружения. Он — второе «я» Е. Анджеевского.

Как и у автора романа, его новые произведения не издаются, власти интригуют против него, молодой читатель к нему равнодушен. Присутствует в романе, как уже говорилось, и первое «я», сам писатель Е. Анджеевский. Жизненная драма того и другого связана с осознанием психического, морального, интеллектуального крошева польской общественной жизни конца 60-х годов.

«Крошево» – многозначное название. Это не только определение польской жизни, но и определение романной формы, или, точнее, бесформенности романа. Шедевра, приходит к выводу сам писатель, из романа не получилось и не могло получиться: «Как может из этого морального крошева возникнуть большое искусство?».

К современной польской действительности Анджеевский обратился и в повести «Апелляция», вышедшей в Польше в 1983 г. (ранее была опубликована в Париже в 1969 г.). В ней пациент клиники для нервнобольных, бывший милиционер и директор госхоза, пишет письмо-жалобу на имя первого секретаря ПОРП. Слепо выполнявший все самые нелепые указания властей, он в конце концов сломался психически и теперь жалуется на преследование его со стороны тридцати тысяч агентов и некоего электронного мозга. И в этой трагифарсовой повести Анджеевский прибегает к приему удостоверения описываемой ситуации: к повести приложен дневник писателя, который также лежал в этой клинике, где и познакомился с прототипом своего рассказа.

В значительно большем масштабе использовал мотив психоза на историко-политической почве Ежи Кшиштонь (1931-1982) в объемной, на тысячу страниц трилогии «Безумие» (1979). Ее герой – сорокалетний журналист Кшиштоф, репортер польского радио, рассказывает об истории своей болезни, о пребывании в психиатрической лечебнице и выздоровлении. «Привязанный к мачте» (так называется второй том трилогии) больничной койки герой совершает свою Одиссею, как он называет историю своей болезни. Мир мучительных видений, агрессивно атакующих больной мозг, помноженный на безумие окружающих товарищей по несчастью, впечатляюще воспроизведен в романе. Путешествие Кшиштофа по разным отделениям больницы, из палаты для тяжелобольных, привязанных ремнями к койкам, через другие палаты, где постепенно меняются методы лечения, а также его свободно изливающийся поток сознания, в котором мелькают разнообразные факты, события и люди из польской и мировой истории, представлены в романе как путешествие по кругам ада, с самого его дна ко все более высоким сферам сознания и ориентации во времени и пространстве.

«Безумие» – это не только достоверное описание истории психической болезни героя, но и основательно продуманная история болезни польского общества и болезни человеческой цивилизации вообще. «Ради Бога, от

чего ты собираешься меня лечить? Разве вылечишь действительность? Все то, что происходит вокруг меня? Разве у твоего коновала есть для этого таблетки?», – обращается герой к жене еще до помещения в больницу. В его болезненных видениях концентрируются разнообразные события польской политической истории, возникают ее герои из разного исторического времени, сцены войны, драмы послевоенной жизни, традиционные польские мифы и стереотипы, восходящие к эпохе романтизма, а также грозные приметы современной цивилизации, все «эти реакторы, спектрометры, спектрографы, акселераторы, синхротроны, компьютеры...».

Тенденция к осознанию «польских судеб» в XX в., к осмыслению недавней польской истории проявилась не только в столь своеобразных произведениях, как «Крошево» Анджеевского или «Безумие» Кшиштоня. В 70-е годы появилось немало масштабных эпических полотен, преследующих эту цель. Однако они по большей части не удались их авторам.

В 1970 г. вышел в свет последний незавершенный роман Марии Домбровской (1889–1965) «Приключения мыслящего человека». В дневнике писательницы, приложенном к роману, содержится любопытное признание: «Форма романа мне опротивела – другой выдумать не могу, никому не перепрыгнуть через себя». В этом высказывании Домбровской отразились поиски ею формы, наиболее адекватной грандиозному замыслу создать эпопею польской жизни XX в. Но оно, как и сам роман, свидетельствует и о попытке отхода польской прозы от традиционной эпики. Домбровская, стремясь, по ее словам, «выскользнуть из старой эпической шкуры», широко используют в романе подлинные материалы и документы: письма, дневники, опубликованные ранее воспоминания, печать периода гитлеровской оккупации и т. д. Иногда она их перерабатывает, но часто просто «вклеивает» в роман документы в подлинном виде. Однако Домбровской не удалось достичь ни целостности видения польской истории XX в., ни подлинности в изображении отдельных событий (например, Варшавского восстания 1944 г., трактуемого в духе официальной идеологии тех лет).

Сенсацией книжного рынка стал, однако, не роман М. Домбровской, а пять томов ее «Дневника» за 1914–1965 годы, которые в 1988 г. издал исследователь творчества писательницы Т. Древновский. Опубликованные страницы «Дневника» (полностью он может быть издан лишь в 2005 году) рисуют впечатляющую картину трудной идейной и эмоциональной жизни писательницы и времени, в котором ей довелось жить.

В ином ключе, но тоже с использованием нетрадиционных решений, приемов «литературы факта» попытался показать судьбу человека как вместилище истории Польши XX в. Ежи Брошкевич (1922–1993) в романе «Десять заповедей» (в двух частях: «Долго и счастливо», 1970; «Не прелюбодействуй, не укради», 1971).

Герою этого романа с символическим именем Ян Лях довелось побывать во множестве переплетов. Роман складывается из «наплывов» воспоминаний героя, составляющих в целом занимательный рассказ – автобиографию.

В Одиссее героя романа, как в сказочном зеркале, отражается «польская судьба», крутые повороты национальной истории XX в. (не случайно Ян Лях – ровесник века, год рождения 1900), разнообразные потрясения, драмы и трагедии, явившиеся уделом поляков. Объединенные в судьбе одного героя, они приобретают большой символический смысл, ибо герой буквально и в огне не горит, и в воде не тонет, и, главное, сохраняет веру и «упрямую, постоянно оживающую надежду» на осуществление мечты свободной и достойной жизни для всех.

В конце 70-х гг., Брошкевич издал двухтомное произведение иного плана – психологический роман «Доктор Твардовский» (1977-1979 гг.), в котором реальная жизнь и неправдоподобные, даже фантастические допущения смешаны в еще большей степени. Для характеристики психики современного интеллигента в романе использованы фаустианские мотивы. Его герой, талантливый молодой ученый-историк добивается выдающихся успехов в разных областях ценой продажи своей души дьяволу, принявшему облик скромного адъюнкта. Зловещие козни современного Мефистофеля довели было героя до безумия и психиатрической больницы. Однако, в конечном итоге они терпят крах, ибо в судьбы героев вмешивается повествователь Е. Б., который не позволяет злу одержать верх над добром.

Большинству появившихся в те годы «панорамных» романов-эпопей присущи поверхностность в изображении событий, публицистичность, сглаживание и даже искажение сложных моментов истории. Это относится, например, к двухтомному роману-эпопее (по определению самого автора) Ежи Есеновского (1919-1992) «Перед другим берегом» (1974) о борьбе поляков на фронтах Второй мировой войны, к вышедшей в 1975 г. трилогии Яна Лысаковского (р. 1926) «Солдаты», «Партизаны», «Ковали», повествующей об участии членов рабочей семьи Ковалей в событиях военных лет и в послевоенной жизни Польши, к роману Яна Пежхалы (р. 1921) «Неопалимая купина» (1972), рассказывающему (как и у Брошкевича) о «ровеснике века», к трехтомному роману Е. Путрамента «Избранники» («Бегство», 1978; «Возвращение», 1979; «До сих пор», 1983) и т. д.

Выделяется в этом ряду дилогия Халины Аудерской (1904-2000), «Польский шлях» (1974) и «Бабье лето» (1975). В дилогии Аудерской имитируется магнитофонная запись монолога главного героя, полесского крестьянина Шимона Дрозда. Мобилизованный в польскую дивизию имени Т. Костюшко на территории СССР, он участвует в боевых действиях, а после войны поселяется на возвращенных Польше Западных землях.

В 1980 г. Аудерская издала двухтомный роман «Меч Сирены», посвященный героизму жителей Варшавы в годы войны и в дни Варшавского восстания 1944 г.; в 1983 г. — исторический роман «Дракон в гербе: Королева Бона» — о правлении польских королей Зыгмунта Старого и Зыгмунта Августа в XVI веке.

Для большинства романов, повествующих о недавнем прошлом, характерен широкий тематический и хронологический охват, но центральное место в них занимают события Второй мировой войны, борьба польского народа с немецким фашизмом, как важнейший фактор, определивший послевоенное развитие страны и повлиявший на формирование общественного сознания. При этом обращает на себя внимание большое разнообразие художественных средств, используемых писателями. Дилогия Е. Брошкевича, например, построена как воспоминания главного героя, свободно оперирующего временем, а сам образ героя откровенно условен и символичен; Х. Аудерская использует как бы «протокольную запись» рассказа своего героя; у других авторов встречается «всезнающий» повествователь — у Е. Есеновского, Я. Лысаковского, у Леона Вантулы (р. 1928) в романе «Тишина после колокольного звона» (1973) об освобождении Силезии от гитлеровцев в последние годы войны и т. д.

С темой войны связан и успех книги Ежи Стефана Ставиньского (р. 1921) «Записки молодого варшавянина в день рождения» (1977), важной в разнообразном творчестве известного писателя и киносценариста. После ряда книг сатирической и даже сюрреалистической направленности на темы современного быта (романы «Не заходя в порты», 1970; «Дневник путешествия по трем морям и одному океану», 1973; сборник рассказов «И будет у него дом», 1976) писатель вернулся к герою своих прежних произведений, представителю поколения, встретившего войну в свои неполные двадцать лет.

«Записки молодого варшавянина» — роман, стилизованный под дневник. Он рассказывает о четырех днях из жизни героя, днях его рождения, совпадающих с важными событиями в жизни польского народа (канун мюнхенской сделки в 1938 г., сдача Варшавы в 1939 г., гитлеровский террор в 1943 г., агония Варшавского восстания в 1944 г.).

Несмотря на все поражения и неудачи, выпавшие на его долю, герой сохраняет человеческое достоинство. Подобного героя мы встречаем и в романе Ставиньского «13 дней из жизни пенсионера» (1982), в котором картины польской жизни в 1979 году сочетаются с ретроспективными сценами лет гитлеровской оккупации Польши.

О своей деятельности в польском кино (и шире — в польской культуре) Ставиньский красочно рассказал в двух томах воспоминаний «Блокнот сценариста» (1979 и 1983 гг.).

Примером использования беллетристами опыта документальной литературы является роман Тадеуша Холуя (1916–1985) «Личность» (1974).

Судьба главного героя романа Вацлава Потурецкого, учителя и поэта, организатора подпольной группы патриотов левых убеждений, отражает реальную судьбу известного литературного критика марксистской ориентации Игнация Фика, погибшего в 1942 году в застенках гестапо. Дело не только в использовании писателем фактов из жизни И. Фика, а в принципиальном обращении автора к приемам «литературы факта». Холуй создал роман по видимости «документальный», состоящий из монтажа вымышленных документов – отрывков из воспоминаний, дневников, статей и даже стихотворений героев, выписок из архивных дел и хроник, научных исследований историков и других «источников».

Внимание читателей привлек и роман Вацлава Билиньского (р. 1921) «Конец каникулам» (1979), основное действие которого происходит накануне гитлеровского вторжения в Польшу – в августе 1939 года и лишь в эпилоге звучат первые выстрелы и падают первые убитые. В судьбе молодого учителя немецкого языка, мечтавшего написать книгу об Э. Т. А. Гофмане и погибшего от немецкой пули, отражается участь многих поляков, захваченных врасплох фашистской агрессией.

Противоречивые оценки у критиков и читателей получила проза Леопольда Бучковского (1905-1989). Новые романы писателя, действие которых происходит в годы Второй мировой войны («Первая знаменитость», 1966; «Курорт в Лукке», 1974; «Камень в пеленках», 1978) либо в первую мировую, как в романе «Офицер на вечерней молитве» (1975), написаны в присущей и ранее Бучковскому весьма своеобразной манере, только еще более усложненной. Ее можно назвать хаотической: элементы реалистического наблюдения перебиваются сновидениями, часто кошмарными; исчезает какой бы то ни было повествователь, многообразие не связанных между собой, в том числе хронологически, фабульных линий создает впечатление нарочитого отбрасывания продуманной композиции и нарушения всех формальных канонов. Многие критики видят в таком построении свою логику, по которой разорванность и хаотичность повествования отвечают дезинтеграции и хаосу представляемого мира. Тем самым достигается впечатляющая, экспрессивная картина человеческих страданий в годы безумия – в годы войны.

К редко встречаемой теме: переживания молодого поляка, родившегося в немецкой Силезии и призванного на службу в вермахт в годы Второй мировой войны, обратился Януш Красиньский (р. 1928) в романе «Сын Валленрода» (1980).

Важное место в прозе о военных годах заняла тема массового уничтожения еврейского населения в Польше, судьба которого как бы конденсировала трагизм человеческого существования во время войны.

В романе Богдана Войдовского (1930-1994) «Хлеб, брошенный мертвым» (1971) запечатлена жизнь и гибель Варшавского гетто в 1940-1942 гг.

В его основе — факты из биографии писателя, который сам прошел через гетто и который назвал свою книгу (во вступлении к роману) «обрывком свидетельства». Рассказ ведется от имени десяти-двенадцатилетнего мальчика Давида Фремде, который вспоминает отдельные эпизоды, детали, разговоры, поступки людей. Герой — свидетель смертей, болезней, голода, самоубийств, проституции, предательств, стремления выжить любой ценой. Девальвации моральных ценностей противостоит отец Давида, который добровольно присоединяется к своей жене, обреченной на смерть. Самому Давиду удалось бежать и укрыться на «арийской» стороне.

Тема гетто была продолжена Войдовским в сборниках рассказов «Маленький человечек, немая птичка, клетка и мир» (1975) и «Кривые пути» (1987), один из рассказов которого — «Старый доктор» — посвящен Янушу Корчаку.

Грусть о навсегда утраченном мире, своеобразном мире еврейского быта и еврейской культуры в Польше, который был стерт с лица земли войной, определяет тональность большинства произведений Юлиана Стрыйковского (1905-1996). «Я ставлю памятники тому народу, который вдруг исчез, народу, который участвовал в создании всего того, что есть на этой земле... Это имеет значение для целостного понимания развития польской культуры» [39], — говорил о своем творчестве писатель.

Лучший, пожалуй, роман Стрыйковского — «Austeria» («Корчма», 1966; в 1982 г. по этому роману Е. Кавалерович снял известный фильм под тем же названием). В корчме небольшого галицийского местечка близ русской границы в день начала Первой мировой войны евреи в ожидании казацких погромов обсуждают возможность бегства и спасения. Но не от их решения зависит их судьба. Центральная фигура романа — старый корчмарь Таг в диалоге с местным ксендзом формулирует главную мысль романа о невозможности победить Зло, о безжалостности судьбы и истории к человеку, жизнь которого — высшая ценность в мире.

Герой романа «Сон Азрила» (1975), достигший в жизни успеха и богатства, возвращается в родное еврейское местечко, которое он когда-то покинул. Возвращается, чтобы убедиться, что прежний мир исчез, как исчезли и люди, его творившие. Умирает старый раввин, погибает под колесами паровоза и сам герой.

Иной характер имеет роман «Пришелец из Нарбоны» (1978). Это тоже роман о трагической судьбе евреев, но из времени испанской инквизиции XV века, которая изничтожала еврейскую общину. Евреи поднимались на вооруженную борьбу. Стрыйковский не случайно посвятил роман «Повстанцам Варшавского гетто» — аналогии с современной историей евреев в Польше очевидны.

Роман «Большой страх» (1979) — с выразительным названием — посвящен событиям во Львове в 1939-1941 гг., времени массовых арестов и де-

портации за Урал представителей польской интеллигенции, в том числе, не в последнюю очередь, еврейского происхождения.

В «библейской» трилогии «Ответ» (1982), «Царь Давид жив!» (1984), «Иуда Маккавей» (1986) героями являются Моисей, Давид и Иуда Маккавей, которые олицетворяют, однако, всех защитников и исповедников добра, противостоящих гонениям со стороны неправедного зла. В романе «Эхо» (1988) Стрыйковский продолжил нить романа «Голоса из темноты» (1956), описывая процессы ассимиляции и эмиграции евреев, порождающие индивидуальные драмы и приводящие к окончательной утрате некогда существовавшего мира.

В поэтике Стрыйковского выделяются два элемента: диалог и внимание автора к детали, которой он придает обобщающее и символическое значение. Об этом сам писатель говорил так: «Диалог заменяет у меня почти все – и действие, и характеристику персонажей, и внутренний монолог. Диалог выполняет все функции, необходимые в прозе» [40]; «Деталь должна быть синтезом» [41].

«Писателем умерших», «стражником огромного кладбища» назвал себя Хенрик Гринберг (р. 1936), автор многих произведений, посвященных холокосту, перипетиям жизни польских евреев в до- и послевоенной Польше и в эмиграции. Проза и поэзия Гринберга, вынужденного эмигрировать в США в 1967 г., публиковались за рубежом, а с 1987 г. и в Польше (сборники рассказов «Кадиш», 1987; «Семейные очерки», 1990 и др.).

В творчестве многих других писателей также часто встречается еврейская тема: в романах Анджея Щиперского (1924-2000) «Начало» (Париж, 1986, в Польше 1989), Марии Нуровской (р. 1944) «Постскриптум» (1989) и «Письма любви» (1991), Я. М. Рымкевича «Um schlagplatz» (1988, нелегальное издание), в высоко оцененных критикой произведениях дебютантов 80-х годов – романах Павла Хюлле (р. 1957) «Вайзер Давидек» (1987) и Петра Шевца (р. 1961) «Уничтожение» (1987) и т. д.

Адольф Рудницкий в сборнике лирических этюдов-воспоминаний «Краковское предместье на десерт» (1986) наряду с размышлениями о современниках, коллегах по литературному цеху и о самом себе вновь обратился к трагедии еврейского народа («Сколько лет уж я пытаюсь закрыть последнюю главу польских евреев»), к судьбам погибших и уцелевших, к безвестным и знаменитым, как, например, лауреат Нобелевской премии Исаак Башевис Зингер. Этот мотив присутствует и в книгах А. Рудницкого «Народная забава» (1979), «Всегда играющий театр» (1987) – об известной актрисе и руководителе еврейского театра в Варшаве Изе Каминьской.

Эта же тема нашла отражение в воспоминаниях Юзефа Хена (р. 1923) «Новолипки» (1991), в автобиографии Артура Сандауэра (1913-1989) «Я был» (1991, издана посмертно). Мировую известность получила книга Хан-

ны Кралль (р. 1937) «Успеть перед господом Богом» (1977) – ее беседы – выстроенные с большим чувством композиции – с единственным оставшимся в живых членом руководства Варшавского гетто кардиохирургом Мареком Эдельманом, который и в те годы, и после войны спасал человеческие жизни. Без всякого пафоса рассказывает Эдельман о восстании в гетто, обреченном на поражение.

Польским евреям посвящены и сборник репортажей и очерков Кралль «Гипноз» (1989), и ее роман с элементами «литературы факта» «Жиличка» (вышел в 1985 г. в Париже и в нелегальных польских издательствах).

Не менее обширен круг авторов, обратившихся к более отдаленной польской истории либо к другим историческим сюжетам. В жанре широко понимаемого исторического романа польская проза достигла существенных результатов, при этом многие авторы искусно проводили аналогии между прошлым и настоящим, стремились к параболе, к историческим обобщениям. История становится своеобразным комментарием к современности.

Несколько романов опубликовал в 70-80-е годы весьма почитаемый литературной критикой, но трудный для читательского восприятия писатель Теодор Парницкий (1908-1988) – «Тождественность» (1970), «Преображение» (1973), «Выхожу один безоружный» (1976), «Дары из Кордовы» (1981), «Раздвоение личности» (1983) и другие. Как и его прежние романы, их можно отнести к исторической фантастике (по определению самого писателя). Например, в романе «Муза дальних странствий» (1970) автор исходит из предположения, что в национально-освободительном восстании 1830 г. победили польские повстанцы. Необычная трактовка писателем истории, открывающей, по его мнению, возможность вариативного толкования событий осталась прежней, но обогатилась автобиографическими и автотематическими рефлексиями повествователя, подлинность которых, впрочем, тоже ставится под сомнение. Все дальше отходя от фабулы и описания, Парницкий широко использует диалоги и монологи персонажей, их исповеди, воспоминания, записки и письма, в которых они безрезультатно ищут самоопределения.

В 70-е годы признание читателей и критики завоевывает проза Анджея Кусьневича (1904-1994). Один из ее центральных мотивов – кризисные явления в европейской культуре XX века. Особое место в ней занимает родной край писателя – Восточная Галиция, принадлежавшая в начале века Австро-Венгрии. Ее крах описывается Кусьневичем во многих романах.

Действие романа «Король обеих Сицилий» (1970) происходит в разных уголках Австро-Венгерской империи в один день и в тот час, когда убийство эрцгерцога Фердинанда в Сараево послужило сигналом к началу 1 мировой войны. Убийство эрцгерцога, убийство молодой цыганки в местечке на румынской границе, любовь одного из героев к своей сестре –

линии повествования, предвещающие гибель империи, застывшей в летаргическом состоянии, а вместе с ней – отмирание целой эпохи, ее культуры, нравов и обычаев.

Минувший мир воскрешает писатель и в романе «Зоны» (1971). Первая часть романа переносит читателя в страну детства героя, на польско-украинскую окраину габсбургской империи, где в мирно сосуществующих национальных сферах общежития и культуры зарождаются взаимное отчуждение и ненависть. В последующих частях романа описывается дальнейшая судьба главного героя, вплетенная в исторические события. В романе не выдерживается хронологическая последовательность этих событий, на первом плане – психологическое время, последовательность, в которой те или иные события воскрешаются в памяти повествователя.

Представление о проблематике этого цикла романов Кусьневича и художественной манере писателя может дать один из лучших его романов – «Урок мертвого языка» (1977, экранизирован в 1979 г. режиссером Янушем Маевским). В нем мысль о распаде, увядании в годы 1 мировой войны эстетствующей интеллигенции, потерявшей ощущение реальности окружающего мира и социальные и нравственные ориентиры, воплощена не только и не столько в судьбе, сколько в анализе и самоанализе извращенного и изощренного сознания главного героя.

Действие романа (если можно говорить о действии в романе, в котором почти ничего не происходит, а о предшествующих событиях в жизни героя читатель узнает из его мысленных обращений к прошлому) относится к лету-осени 1918 г., к концу войны – и к концу определенной эпохи. В захолустном украинском местечке, принадлежащем Австро-Венгрии, умирает от туберкулеза молодой поручик австрийской армии Альфред Кекеритц, присланный сюда для надзора за расположенным неподалеку лагерем русских военнопленных. История умирания чахоточного Кекеритца вместе с отжившей свой век империей Габсбургов – так можно определить фабулу романа. Но его содержание неизмеримо богаче.

Писателю удалось создать редкий по психологической убедительности тип возвышенного эстета и вместе с тем мародера и убийцы. Кекеритц – рафинированный ценитель изящных искусств, меломан, любитель поэзии, собиратель икон, гравюр и литографий, хрусталя, старинного фарфора и статуэток, которые он вылавливает из военного моря грязи и крови, не гнушаясь прибегать к вымогательству и насилию. В основе его поступков лежит убеждение в том, что принадлежащим к касте избранных, к касте аристократов духа «все дозволено».

Кекеритц равнодушен к чужой смерти, даже к убийству. А главное для него – смерть должна быть эстетически оформлена и доставлять ни с чем не сравнимое эстетическое переживание. Прогуливаясь по лесу, Кекеритц замечает молодого военнопленного, который, по-видимому, бежал из ла-

геря. Созерцая через оптический прицел карабина прекрасное телосложение юноши и испытывая сладострастное желание, он совершает выстрел.

Право интерпретации образа Кекеритца предоставлено читателю. А интерпретация осложнена тем, что параллельно с аморальными поступками героя и его (не сразу очевидной) философией культа силы и красоты для избранных в романе раскрывается разнообразный мир тонких ощущений, переживаний и рефлексий героя, стоически относящегося к близкой собственной смерти. Но именно этим Кекеритц, в конечном итоге, еще более страшен. Он как бы оправдывает себя тем, что он убивает не в силу каких-то присущих ему темных инстинктов, жажды крови и тому подобных примитивных побуждений. Его ощущения сублимируются в интеллектуальной сфере, им движет сознательное желание эстетически пережить наяву мифологическое предание. Он живет не столько в реальном, сколько в иллюзорном мире эстетского индивидуализма, перекладывая свои поступки на язык декадентского мифологизма, как бы освобождаясь тем самым от всякой за них ответственности.

Особое место в болезненном воображении Кекеритца занимает образ Дианы Эфесской, с фарфоровой фигуркой которой он неразлучен. Диана Эфесская – олицетворение богини не только плодородия и охоты, но и смерти, поэтому она так волнует сознание Кекеритца. В Диану, преследующую Актеона – в согласии с древним мифом – и перевоплощается Кекеритц, когда совершает убийство прекрасного юноши-беглеца.

Роман Кусьневича об умирании определенного типа личности и породившей его эпохи является в то же время романом-предостережением перед уже неоднократно предпринимавшимися попытками воскрешения мертвого языка.

В романе «Состояние невесомости» (1973) воображение героя, бредящего на больничной койке после инфаркта, возникает видение прошлого Польши: разделы Польши, восстание Т. Костюшко, наполеоновские походы. В этих событиях действует и герой-повествователь, – «пришелец» из XX в. Такое фантастическое допущение помогает писателю показать многогранный облик трудной, противоречивой истории Польши, в которой были и шляхетские раздоры, погубившие страну, патриотизм и угодничество, просвещенность и гуманизм многих представителей шляхты и их жестокость в расправе с украинскими крестьянами-«бунтовщиками», козни пруссаков и т. д. – все то, что определило в конечном итоге судьбу страны, за которую надо нести ответственность.

От исторической проблематики Кусьневич отошел в романе «Третье царство» (1975). Его действие происходит в 1969 г., открывшем полетом американских астронавтов на луну путь в новое, космическое царство, а в центре его – конфликт поколений, конфликт между немецким адвокатом, бывшим коммунистом и узником Дахау, ныне защищающим в суде быв-

ших фашистов, и его сыном, радикальным леваком. Бесшабашное стремление к установлению равенства и справедливости, показывает Кусьневич, как правило, перерождается в принуждение и насилие.

Роман «Витраж» (1980) складывается из отдельных сцен и картин, запечатлевших Францию времен гражданской войны в Испании и первых лет Второй мировой войны. Его герой, писатель Морис де Лионкур, выходец из среды французских и польских аристократов, ищет в истории и в искусстве ответ на вопрос о своем месте, месте художника в водовороте политических событий современности. Поиски эти безрезультатны, ибо попытки «не принимать ни в чем участия», признать частицу правды за каждой из сторон, выбрать «меньшее зло» оборачиваются, как это он сам понимает, потаканием большому злу, неверием в человечество, творческим бессилием.

Две последние книги Кусьневича в еще большей степени, чем его романы, имеют эссеистский характер. Они стилизованы под воспоминания. В книге «Смесь обычаев» (1985), написанной в жанре гавенды, рассказчик, за которым угадывается сам писатель, воскрешает в памяти свое детство перед Первой мировой войной, годы учения в межвоенной Польше, начало дипломатической карьеры, совпавшее с началом Второй мировой войны. В книге «Обращение в веру» (1987) – в центре воспоминаний рассказчика, обладающего аристократической родословной, – канувшая в Лету еврейская среда его родного города в Галиции.

Признанным мастером исторической прозы в 70-е годы становится Владислав Лех Терлецкий (1933-1999). Успех Терлецкого связан, пожалуй, прежде всего с тем, что он обращается к прошлому не ради лишь его воссоздания. На историческом материале он ставит «вечные», непреходящие вопросы человеческого бытия, которые каждый раз преломляются в данной исторической ситуации. Внимание к детали, отсутствие многословных характеристик и описаний, бесстрастный тон повествования, подчеркнутая роль диалога создают в произведениях Терлецкого специфическую насыщенную эмоциональную атмосферу, втягивающую читателя, заставляющую его вместе с героями сопереживать происходящее, осмыслять и оценивать события и поступки. Если попытаться сжато определить главное в художественном почерке Терлецкого, то можно сказать, что писатель насыщает историю психологией, а психология его героев исторически обусловлена и морально окрашена.

Терлецкий стремится сломать устоявшиеся стереотипы, мешающие постичь сложную правду истории и современности. «Я считаю, – писал он, – для того, чтобы разобраться в современности, нужно познать историю. Наше общественное сознание в большой мере формирует легенда. Мы думаем об истории легендами, в создании которых участвовала проза и XIX века, и начала нынешнего. Нужно проверить эти легенды, еще раз взглянуть на прошлое рассудительно и объективно» [42].

В обширном творчестве Терлецкого выделяются два цикла произведений: о польском национально-освободительном восстании 1863 г. и о первом десятилетии XX века, времени нарастания национального и социального протеста на польских землях. Вслед за первым романом из цикла о 1863 г. – «Заговор» (1966) о последних днях жизни одного из руководителей восстания Стефана Бобровского, который погиб на дуэли, подстроенной его политическими противниками, в 1970 г. выходит роман «Две головы птицы». Героем этого романа является последний начальник повстанцев в Варшаве Александр Вашковский. Попав в руки царских жандармов, он поддается изощренным доводам следователей о бессмысленности сопротивления поляков российским властям и выдает им тайну повстанческой кассы.

Из нескольких новелл, образующих целое, складывается роман «Возвращение из Царского села» (1973), посвященный неоднозначной фигуре противника восстания маркиза Александра Велепольского, который был в годы январского восстания 1863 г. главой правительства Королевства Польского. Идейным оппонентом Велепольского в романе выступает писатель Юзеф Игнацы Крашевский (биография Крашевского послужила основой для более позднего романа Терлецкого «Тернии и лавр», 1989). Действуют в романе «Возвращение из Царского села» и другие исторические лица – граф Замойский, русский наместник в Королевстве Польском генерал Людерс и другие. И в этом романе, и в изданном десятью годами позже «Причитание» (1984) (о попытке группы заговорщиков после поражения восстания создать тайное национальное правительство) центральные проблемы – это механизм осуществления власти, насилие, измена, жертвенность, мужество. Терлецкий писал о своих произведениях, посвященных январскому восстанию: «При их написании я не думал о том, чтобы напоминать факты. Я думал о верности и измене. Без исторического контекста вопросы, которые я пытался поставить, теряют всякий смысл»[43].

Большинство произведений Терлецкого строится как расследование – не столько криминальной истории, которая лежит в основе сюжета, сколько истинных побуждений к тем или иным действиям и поступкам героев. Расследование это не всегда дает результат, ибо мотивы поступков бывают весьма неоднозначны и неочевидны как для героев, так и для автора.

В романе «Черный роман» (1974) расследуется история убийства русским офицером известной варшавской актрисы. Эта история действительно произошла в конце XIX в. в Польше (и была темой рассказа И. Бунина), но Терлецкий перенес ее в начало XX в., около 1910 года. Из показаний – горячечного бреда главного героя романа, который вслед за убийством любовницы должен был покончить с собой, но не решился на это, вырисовывается несоединённость двух психологических миров Виктора и Марии, русского и польки.

В начале XX в. происходит и действие романа «Отдохни после бега» (1975). Фабула романа основана на реальном происшествии в известном польском Ясногурском монастыре в Ченстохове. История монаха-убийцы Мацоха (в романе Терлецкого он назван Сикстом) могла бы послужить неплохим материалом для детективного или просто бульварного романа. Налицо все компоненты такого романа: преступная любовь, ревность, убийство, шантаж, кража... У Терлецкого они вроде бы и сохранены, но писателя интересует – в традиции прозы Ф. М. Достоевского, несомненно, оказавшего влияние на польского писателя, – социально-психологическая и нравственно-философская подоплека внешне банальной истории.

Дело Сикста рассматривается в романе в контексте политической истории Польши начала XX в., когда наступило усиление русификаторской политики царизма. Следствие об убийстве в монастыре ведет специально приехавший из Петербурга высокий чиновник Иван Федорович, главный герой романа. Его рефлексии и эмоции и являются главным объектом пристального писательского внимания. Автору удалось изображение глубокого многомерного мира личности русского интеллигента.

Ивана Федоровича интересует не сам факт преступления. а правда о человеке, о глубинных внутренних причинах и побуждениях, приведших Сикста к безнравственному поступку (фиктивное замужество любовницы) и к убийству. Невероятная тщательность в изучении внутреннего мира Сикста имеет в романе психологическую мотивировку. Вопросы любви и смерти неудержимо притягивают самого Ивана Федоровича – он несчастлив в любви и неизлечимо болен.

Но болен не только Иван Федорович – болен мир, его окружающий, и герой остро чувствует это. В этом мире невозможно свободное проявление любви, оно опутано сетью условностей и предрассудков, а в стенах монастыря принимает и вовсе уродливые формы. Не любовь привела Сикста к преступлению, наоборот, она возвышает его. К безнравственной сделке, а затем и к убийству его толкнули невозможность нормальным, естественным путем преодолеть религиозные установления, представления о вмешательстве божественной и дьявольской силы в дела человеческие. Иван Федорович осознает и то, что трагедия несчастного Сикста, хотя и опосредованно, связана с системой представляемой им государственной власти, которая имеет лишь одну цель – не допустить каких-либо перемен. Но сам он неспособен к бунту, к действию во имя изменения жизненных устоев, калечащих человеческие чувства и жизни. Герой Терлецкого смертельно устал, и отдохновение все чаще видится ему лишь в смерти, после бесплодного бега жизни.

Из других произведений В. Терлецкого отметим романы «Тень карлика, тень великана» (1983), в котором современный писатель пытается создать драму о последних днях жизни Льва Толстого, но ему это не удается:

он не может проникнуться идеей служения обществу, владевшей русским писателем; «Писака» (1984), в котором создан психологический портрет писателя, умершего полвека тому назад, но волновавшие его проблемы, в частности, польско-еврейских отношений, актуальны и сегодня; «Лестница Иакова или путешествие» (1988) из истории польско-русских отношений XVIII века, выдержанный в форме авантюрно-просветительского романа с элементами философской притчи и гротеска; роман «Убей царя» (1992) — о заговоре против Александра I в 1825 году, а также сборники рассказов «Растет лес» (1977), «Три криминальных этюда» (1980) и др.

Незаурядное явление в прозе 70-х годов — и исторический роман Витольда Залевского (р. 1921) «Последний привал» (1979). Это лучшая книга в творчестве известного писателя, до того издавшего в 70-е годы романы о современной жизни «Солнечное сплетение» (1972) и «Черника» (1975) — о неудачно сложившихся людских судьбах.

В «Последнем привале» писатель по-новому подошел к теме национально-освободительного восстания 1863 года в сравнении с имеющейся обширной литературой о восстании. В романе на материале польской истории поставлены такие морально-философские проблемы, которые актуальны и для последующих поколений поляков, вплоть до сегодняшнего дня, которые во многом могут объяснить генеалогию национального польского самосознания. Герой романа — молодой шляхтич-повстанец Петр накануне окончательного поражения восстания тайком возвращается в родной дом. В лесах еще действуют последние повстанческие отряды, но гибель их предрешена. Вокруг горят усадьбы и деревни, подожженные пьяными казаками-карателями, над многими семьями нависла угроза конфискации имущества и ссылки в Сибирь; свирепствует эпидемия тифа, на деревьях висят повешенные повстанцы...

В родном доме его принимают радостно и взволнованно, казалось бы, с открытым сердцем, но постепенно выясняется, что повстанец в сущности мешает с трудом налаженному быту обитателей усадьбы, которые благополучно, хотя и не без лишений, просуществовали трудное время и стремятся продержаться и дальше. К тому же его семья, хотя и чтит в нем героя, вовсе не разделяет его убеждений, впрочем, убеждений двухлетней давности, когда Петр вопреки воле отца ушел из дома в лес. Нынче же и сам Петр на распутье, и ему еще предстоит сделать выбор...

Накануне восстания Петр исповедовал идеологию действия, которое «не только уничтожит русскую неволю, но и поднимет оружие против несправедливости, нищеты и унижения народа».

Действительность оказалась совсем иной. Польский крестьянин не поддержал шляхетского восстания. В болезненных воспоминаниях Петра возникают картины не только героизма, но и подлости в лагере повстанцев, кровавые и жестокие сцены: изнасилование женщины, подозреваемой

в предательстве, убийство противника восстания старца-аристократа, повешение крестьянина, который много лет служил «в солдатах» в русской армии, бегство предводителя восстания за границу...

Залевский написал роман не столько о восстании, сколько о душевных терзаниях одного из его участников. Петр пытается понять, что же с ним произошло, кто он — герой, борец за правое дело или дезертир, приспособленец.

Перед ним открываются две возможности. Одна из них — это перспектива «позитивного» сотрудничества с угнетателями, другая — «романтическая» перспектива продолжения борьбы, заведомо обреченной на поражение. Петр не может и не хочет принять ни одной из них. Хотя восстание обернулось бессмысленной (в данном историческом времени) кровавой трагедией, но он не предал его, а перспектива каждодневной кропотливой борьбы за существование представляется ему не менее бессмысленной, чем романтический бунт. В тифозной горячке героя искушают с разных сторон, ведут спор за его душу реальные люди, видения, его собственные мысли. Моральная дилемма Петра так и остается нерешенной, как остается неясной и дальнейшая судьба героя. но это для писателя не столь важно. Главное, что его герой, отвергая обе перспективы, предоставленные ему историей, бросает ей вызов, свое несогласие с существующим порядком вещей. Залевского, как это следует из сложного повествования, насыщенного реальными и сновидческими размышлениями Петра, интересует не описание перипетий героя, а реконструкция процесса его мышления, трагической раздвоенности его сознания, соотнесенной с возможностями исторической эпохи.

Исторический роман в письмах «Почтовые вариации» (1972) — лучшая, пожалуй, книга в творчестве Казимежа Брандыса. Важные вехи польской истории за двести лет, начиная с 1770 и кончая 1970 годом — Барская конфедерация, восстания Костюшко, 1830 и 1863 годов, начало социалистического движения и деятельность царской охранки, переворот Пилсудского в 1926 году, наконец, события марта 1968 года — освещаются в переписке представителей нескольких поколений семьи Заберских. Мастерски стилизованные в духе соответствующей эпохи письма Заберских сгруппированы попарно, и каждый из пишущих выступает дважды — в роли отца и в роли сына, выступает в двух, кардинально разнящихся между собой стадиях своей жизни. В каждом из поколений индивидуальные характеры и поступки героев зависят от общественно-политических обстоятельств, и в каждом из поколений романтические юношеские порывы сменяются к старости прозаическими житейскими заботами.

В романе Анджея Стойовского (р. 1933), автора нескольких романов и повестей из жизни Польши XVIII в.) «Царские врата» (1975) рассматривается история Дмитрия Самозванца, его появления в Польше и похода

на Москву, как части более общего замысла – латинизации России. По форме роман – размышление – самообвинение – донесение в инквизиционный суд иезуита, участника и свидетеля событий. Повествователь (а вместе с ним и автор) приходит к пессимистическому выводу о невозможности понять смысл истории и человеческих деяний. «Можно было бы утверждать, что мы поняли, каким образом и почему все происходило – и что происходило. Сначала нам нужно было бы знать все о нас самих. Но если бы мы столько знали, мы были бы самим Богом. Он же в неизмеримой мудрости своей, в милосердии своем избавил нас от этого знания. Мы отворачивали лица, закрывали свои головы, заслоняли глаза перед правдой. И это хорошо» [44], – заключает свой рассказ иезуит.

Сенсацией стал поздний дебют Эустахия Рыльского (р. 1945) книгой из двух повестей «Станкевич. Возвращение» (1984). В литературу уверенно вошел зрелый писатель со своей проблематикой, со своим нетипичным для польской прозы героем – обрусевшим поляком, со своим ровным, спокойным, «холодным» стилем повествования – в традициях классической польской и русской прозы (И. Бунин, Л. Толстой, Я. Ивашкевич). Значительную часть первой повести, в которой действует полковник царской, а затем белой армии Станкевич, занимает ретроспекция. Восстанавливается биография героя, выходца из польской шляхты. На глазах десятилетнего мальчика в 1864 году казаки-каратели зарубили его отца, участника польского национально-освободительного восстания. Много лет спустя, Станкевич встречает старика-крестьянина, бывшего казака, который убил его отца, и расстреливает его. А наутро, попав в плен к красным, умирает и сам. Похоронили их в одной могиле...

Герой «Возвращения» – тоже царский офицер, Максимилиан Регойский, из семьи, разбогатевшей во время восстания 1863 года. Участник «белого» движения в России, свидетель и участник зверств и убийств, он опустошает свою душу, терпит моральное поражение. Вернувшись в Польшу, он не может найти своего места в жизни – «никуда не возвращаешься, если идешь ниоткуда, а он как раз и прибыл ниоткуда...».

Душевная опустошенность «лишних» людей XX в. – героев Рыльского, выкорчеванных историческими бурями из родной почвы, превратила их в равнодушных циников, опасных, однако для других людей.

К историческому сюжету, овеянному романтической символикой, обратился и Анджей Браун (р. 1923), автор более десятка романов на разнообразные, в том числе современные темы (о них еще будет сказано) в романе «Валленрод» (1990). Название романа восходит к романтической поэме А. Мицкевича «Конрад Валленрод», воспевшей патриотический подвиг литовского юноши, который возглавил Орден крестоносцев – врагов своей родины, чтобы погубить его. В основу романа Брауна положена легендарная судьба Яна Виткевича, который участвовал в молодежном

патриотическом кружке, был сослан в Сибирь, сделал в России блестящую дипломатическую карьеру, выполнял важные поручения в Персии и Афганистане. Однако в душе он оставался польским патриотом и всячески стремился столкнуть Россию с Англией, надеясь изменить судьбу своей родины. Виткевич, как и герой романа Брауна, Викторович, погиб таинственной смертью в Петербурге в 1839 г.

Исторический роман тесно смыкается с исторической эссеистикой, которая продолжала успешно развиваться. Как и прежде, большой популярностью пользовались исторические эссе старшего брата Казимежа Брандыса – Мариана Брандыса (1912-1998). В 70-е годы М. Брандыс издал огромный цикл «исторических репортажей» под общим названием «Конец мира легкой кавалерии» – «Достойные ветераны» (1972), «Неспокойные годы» (1972), «Революция в Варшаве» (1974), «Уставшие герои» (1976), «Небожественная комедия. Огонь и пепел» (1979). В этом цикле писатель показал жизненные пути поляков, которых судьба привела в гвардейский полк Наполеона. Книги М. Брандыса, основанные на архивных документах, воспоминаниях, корреспонденции, ставят актуальные и сегодня вопросы о генеалогии польской интеллигенции, о поисках ею самоопределения, о мере ее ответственности перед историей.

Заметным явлением в эссеистике стала книга Яна Юзефа Щепаньского (р. 1919) «Перед неизвестным трибуналом» (1975). В одном из рассказов-эссе сборника обрисована ситуация в оккупированной Варшаве, в которой герой во имя верности долгу – под влиянием «Лорда Джима» Дж. Конрада – возвращается на проваленную явку и погибает. Проблема морального выбора занимает писателя и в других эссе: о подвиге ксендза Максимилиана Колбе в гитлеровском концлагере, о банде Мэнсона и др.

* * *

«Эмиграция в прошлое», «бегство от современности» – так определяли некоторые критики обращение огромного числа писателей к разным жанрам исторической прозы, к различного рода историческим сюжетам. Действительно, литература современной темы уступает исторической прозе и по количеству, и по глубине раскрытия поднимаемых проблем. Попытка Е. Анджеевского в «Крошеве» создать большой современный роман, обернувшаяся признанием невозможности его создания, элементы современной действительности в «панорамных» романах о польской истории XX в., заостренная, часто гротескная критика бездарности правящих страной и распада общественных и межличностных связей (романы Т. Конвицкого и некоторых других писателей) запечатлели лишь отдельные фрагменты многослойной жизни польского общества.

Фрагментами ее зарисовки, прежде всего быта городских низов и провинциальных нравов ограничились и писатели, создавшие в 70–80-е годы свои произведения в традициях «малого реализма» 60-х годов: Адам Аугустын (р. 1936), Анджей Твердохлиб (р. 1936), дебютанты 70-х гг. – Филип Байон (р. 1947), Ян Павел Краснодембский (р. 1947), Мария Нуровская (р. 1944) и др. Общим для них является внутренне опустошенный герой, его неприспособленность к жизни, растрата духовных сил в будничных распрях и дрязгах, а также отсутствие у них стремления к синтезу, к обобщающей метафоре. В то же время такого рода проза прочитывалась, по словам Станислава Буркота, и как «скептический комментарий к официальной пропаганде успехов» [45].

В этом ряду выделяется собственным видением мира (а также опытом и талантом) Марек Новаковский (р. 1935), который, как и в 60-е годы, в своих рассказах воссоздал пестрый мир варшавского предместья мелких авантюристов и жуликов, завсегдатаев пивнушек и забегаловок, бунтующих против засилья бюрократов и приспособленцев. Со временем тематический круг рассказов М. Новаковского расширяется, в них появляются новые герои – рыбаки, крестьяне, в жизни которых писатель вычленяет экзотические для него стороны (Сборники рассказов: «Стилет», 1971; «Закрытая система», 1972; «Смерть черепахи», 1973; «Где дорога на Вальне?», 1974; «Князь тьмы», 1978; «Парень с голубем на голове», 1979; «Кто это сделал?», 1981; «Нова»). В 80-е годы Новаковский безжалостно, хотя и несколько прямолинейно, с большой долей сарказма разоблачает цинизм представителей власти («Рапорт о военном положении», 1982; «Гриша, я тебе скажу...», 1986; «Волки приходят со всех сторон», 1987 и др. – все эти книги впервые были изданы в подпольных издательствах либо за границей и лишь в 1990 г. легально в Польше).

Близок Новаковскому Казимеж Орлось (р. 1935). Известность получила его повесть «Чудесный притон» (издана в 1973 г. в Париже и лишь в 1989 г. в Польше) – реалистически-сатирическая зарисовка жизни польской провинции, разоблачающая злоупотребления властью местным партийным начальством.

Ряд писателей – совершенно разных, впрочем, по политическим и эстетическим взглядам и привязанностям – объединяет внимание к внесоциальным, «вечным» этическим проблемам, стремление к анализу человеческой психики с использованием более или менее традиционных реалистических средств художественного изображения: сборники рассказов и повестей Яна Юзефа Щепаньского «Риф» (1974), «Кипу» (1978), «Автограф» (1979), «Три красные розы» (1982); Корнеля Филиповича (1913–1990) «Что есть в человеке» (1971), «Смерть моего антагониста» (1972), «Когда приходит сильнейший» (1974), «Свет и звук» (1975), «Кот в мокрой траве» (1977), «Концерт f-moll и другие рассказы» (1982) и др.

Проблема «маски» — автоматизма стереотипов поведения человека — центральная проблема всего творчества Станислава Дыгата (1914-1978), стала главной и в его последнем микроромане «Вокзал в Мюнхене» (1973). В нем повторяются и варьируются главные мотивы романа писателя «Боденское озеро» (1946) и повести «Карнавал» (1968). Плотность изображения достигается здесь смешением временных пластов. Начало действия — конец 60-х — 70-е годы. Герой повести, польский писатель, в ожидании варшавского поезда на Мюнхенском вокзале, наблюдая вокзальную суету, вспоминает разные события своей жизни. Ему припоминается флирт тридцатилетней давности с молодой француженкой Леонтиной во время войны, в немецком лагере для интернированных иностранцев в Констанце на Боденском озере. Как и Сюзанна в романе «Боденское озеро», Леонтина в «Вокзале в Мюнхене» экзальтированно влюблена в «страдалицу Польшу», а заодно и в ее представителя, не скупящегося на красивые возвышенно патриотические фразы о «польской судьбе».

Создавая выразительный образ антигероя, Дыгат не только находит новые ракурсы проблемы «маски», психологически достоверно анализирует поведение человека и его реакции на различные явления действительности, но и дает острые сатирические зарисовки негативных явлений этой действительности в Польше 60-70-х годов. Наблюдая на мюнхенском вокзале делегацию польских актеров, участников кинофестиваля, герой размышляет о своих соотечественниках, о своей писательской карьере. Эти размышления написаны в духе лучших традиций польской сатирической и иронической прозы. Через героя-повествователя писатель обличает карьеризм, конформизм, лицемерие в его окружении, высмеивая в то же время и самого героя — его притворство, неспособность сбросить однажды надетую маску и быть самим собой.

В 80-е годы завершился творческий путь Богдана Чешко (1923-1988). Нравственные ориентиры, поиски которых так характерны для всего творчества писателя, в микроромане «Наводнение» (1975) он находит в мудрости старых рыбаков, живущих в согласии с ритмом постоянно обновляющейся природы. Действие происходит в рыбачьем поселке, отрезанном от всего мира наводнением. Повествователь — литератор, случайно оказавшийся в поселке, и его приятели, старые рыбаки — «дядьки», как он их называет, ведут неспешные беседы. Над всем царит неподвижность, вызванная отчасти разливом воды, остановившим всякую деятельность, но также и отливом надежды у героев повести на какие-либо изменения в их жизни.

Герой пытается воспротивиться всеохватывающей пассивности, но его сознание захлестывает, словно разлившаяся вода, волна воспоминаний о своих неудачных попытках изменить жизнь окружающих его людей. И все же герой способен, иронически относясь к убеждениям старожилов поселка в безнадежности бытия, противопоставить их бездеятельность судорож-

ной погоне молодых за материальными благами, культу вещей, неискренности. А некоторые из «дядьков» являются для Чешко образцом и мерой порядочности.

Из подобного типа наблюдений и размышлений над человеческими судьбами, над жизнью природы возникают и рассказы сборника «Колокольчики» (1975), с ярко выраженным личностным, авторским началом. Лишь часть из них (и то в минимальной степени) беллетризована, подкрашена вымышленными ситуациями и диалогами. Свои «колокольчики» – истории из жизни – Чешко называл гавендами – подражанием устному рассказу. В гавендах Чешко – беседах писателя с читателем большое место занимает тема взаимоотношений человека с природой. Но в безмятежные, казалось бы, описания рыбной ловли, охоты на дичь и зверя, тонкие, графические зарисовки вышагивающих по полю аистов или улетающих на зимовку журавлей, во многие другие красочные и сердцем прочувствованные картины родной земли врываются тревожные воспоминания о страхах и опасностях военных лет, о драмах сегодняшнего дня.

В 70-е годы ряд значительных произведений был создан в русле так называемой деревенской прозы. Разумеется, выделение ее из общего литературного потока в достаточной степени условно, поскольку многие ее представители переросли рамки, в которые их заключала литературная критика. Но именно эта проза в 60-е, а затем и в 70-е годы забила тревогу в связи с девальвацией нравственных ценностей в обществе. Центральные проблемы деревенской прозы – сохранение сформированных веками моральных устоев, их значение для дальнейшего национального развития, нравственные основы народной жизни, взаимозависимость человека и природного мира, конфликтные отношения между городом и деревней, между народными обычаями и цивилизацией. Отмеченная проблематика вырисовывается из многочисленных произведений деревенской прозы.

Яркое явление в ней – произведения Тадеуша Новака. Многие из них стилизованы под дневники, рассказы и воспоминания крестьян. Но для Новака жизнь деревни не отгорожена плетнем от общенародной жизни. «Герой этой литературы, – писал Новак о деревенской прозе, – является для меня представителем всего народа» [46].

В романе «Черти» (1971) Новак создал образ деревенской женщины – старостихи Ядвиги. Это яркий и самобытный характер, в котором воплощены лучшие черты людей труда – доброта и человечность, мудрая рассудительность, опирающаяся на многовековой опыт народа. По форме роман представляет собой дневник старой полуграмотной крестьянки, дополненный и поправленный сельским органистом и «подготовленный к печати» автором, который включил в текст книги еще и записи народных преданий, легенд и обрядов, найденных им «на чердаке» деревенского дома. Таким образом, повествование выдержано в духе фольклорного

сказания, с использованием укрепившихся в крестьянском сознании народно-фольклорных и религиозных, языческих и библейских мифов, образов, легенд, преданий. Такое мифологическое восприятие реальной жизни оправдано в романе особенностями психического склада героини-рассказчицы, соотносящей окружающий мир со своими верованиями и представлениями.

Образ старостихи Ядвиги жизнеподобен и в то же время символичен. Ядвигу считают своей матерью многие жители села – она была повивальной бабкой при их рождении (мифологический мотив «матери племени»). Как настоящая мать и правительница, она заботится о своих детях – молодежи села. В годы войны она встала во главе партизанского отряда, научила крестьянских парней воевать, а когда война окончилась, она отправила двенадцать из них учиться в город. (Эта тема получила развитие в следующем романе Новака – «Двенадцать», 1974.) Она принимает решение о разделе помещичьей земли между батраками и бедняками и прокладывает первую борозду на бывшем помещичьем поле. На старостихе вымещают свою злобу «черти»-бандиты. Они избивают старую, немощную, полуслепую женщину, заставляя ее проделать «путь на Голгофу» – пройти босой по острым черепкам разбитой посуды из помещичьей усадьбы. Но «черти» обречены на поражение – против воплощаемого ими зла восстал народ, светлые силы добра.

В романах «Двенадцать» и «Пророк» (1977) Новака волнуют судьбы людей, находящихся на полпути между селом и городом, у которых, как образно писал В. Шукшин, «одна нога на берегу, другая в лодке» [47]. В романе «Пророк» характерные для всего творчества писателя фольклорные мотивы предстают в пародийном, карикатурном виде. Герой романа Ендрусь бежит из деревни, мечтая о легкой городской жизни. Ендрусь, от лица которого ведется повествование, как и его приятель Франусь, порывает всякие связи с родной деревней. Тем самым они выламываются из прежних общественных отношений, а приняв городское мещанство, его паразитический образ жизни за подлинные ценности, деградируют нравственно.

Новак тонко показывает изменения в психологии и сознании героя – тот постепенно вытравляет в себе черты крестьянина-труженика и превращается в мещанина-нувориша, превыше всего ценящего золото, драгоценности, автомобиль, виллу и т. п. Примечательно отношение героя к труду. Порвав с нормами крестьянской жизни, Ендрусь презирает всякий труд, особенно физический. На многих страницах романа дается гротескное описание усилий героя, стремящегося уничтожить всякие следы физического труда на своих руках. В презрительном отношении к труду и кроется главная причина морального падения героя. В романе нет навязчивого авторского осуждения героя. Он саморазоблачается в процессе рассказа

о своей жизни. Это саморазоблачение достигает кульминации в заключительной сцене романа: встретясь с матерью, сын стыдится ее деревенского вида, ее неловких манер и речей, ее деревенского гостинца.

Последний роман Новака «Во все горло» (1982) – это история странствующего нищего, слепого ярмарочного певца, одного из последних хранителей традиций плебейской культуры, песни которого звучат эпитафией этой культуре. Как и в других романах писателя, в нем разлита поэтическая стихия, которая берет начало в лирике Новака-поэта и которая существенно сказывается на структуре романа: описание реальной жизни смещается в сторону мифологической стилизации (в романе «Во все горло» – истории военных лет), художественной реконструкции и актуализации мифов.

В 70-е годы расширяется тематический и проблемный диапазон одного из зачинателей деревенской прозы в 60-е годы – Юлиана Кавальца (р. 1916). В романе «Переплывешь реку» (1973) писатель рассказал о сложных путях отстаивания нравственных ценностей прошлого для настоящего и будущего. Роман посвящен строительству, в котором участвуют вчерашние крестьяне из разных концов Польши. Крестьянских парней привели на стройку желание заработать, наивные мечты возвыситься над своим прежним окружением, пройтись по своей деревне «по-городскому», «в шляпе и с тростью». Но не все они находят свое место в огромном и страшноватом городском мире. Благая цель писателя показать, что уважение к труду, с детских лет привитое крестьянским сынам, – это плодородная нравственная почва для дальнейшего развития общества, не избавила роман от излишней дидактичности и мелодраматизма в изображении личной жизни главного героя.

В повести «Серый ореол» (1973) воссоздается время земельной реформы 1945-1946 гг., когда «земля была на втором месте после Бога» для крестьян. Повествование ведет сын главного героя-крестьянина, решившегося занять бывшую помещичью землю и повешенного за это бандитами. Картина прошлого восстанавливается с помощью протокольных записей суда над убийцами героя, которые изучает его сын.

Для этой повести Кавальца, как и других его произведений, характерна своеобразная стилистика, неторопливый, в духе крестьянской речи темп рассказа, многочисленные ритмические повторы отдельных фраз, содержащие важные, по замыслу автора, суждения и сведения, отсутствие хронологической последовательности в изложении событий. Некоторые критики усматривали в стиле писателя влияние У. Фолкнера. Однако сам автор указывал на другие источники своей стилевой манеры: «Мне казалось, – говорил он, – что мой ритм отражает ритм земли... Я старался уловить элегический тон, напевность, присущие крестьянской речи и песне» [48].

В лучших произведениях Кавальца утверждается необходимость удержать ценный нравственный опыт прошлого и в то же время отказаться от

косных консервативных традиций, от бездумного любования патриархальностью. В некоторых своих произведениях писатель не избежал, однако, мифологизации деревни и ее культуры, лобового противопоставления непорочной якобы деревни городу, этому Молоху, развращающему и пожирающему попадающих в него крестьян. Так, нет никаких сомнений в нравственном превосходстве деревни над городом у героя повести Кавальца «Чертополох» (1977), выходца из деревни архитектора Гурного, мечтающего создать город-деревню без бетона, стекла и стали, город, который «догонит деревню».

В 70-е годы все больше внимания Кавальц уделяет проблеме «человек и природа».

Рассказ «Большой праздник на стройке» (из сборника «Большой праздник», 1974) написан как притча, напоминающая людям о зависимости их существования от природы, предостерегающая их от неразумных действий, угрожающих естественным биологическим процессам. Искусственное дерево, на котором сидит искусственная птица, — вот печальный итог деятельности человека по покорению природы в рассказе Кавальца.

В рассказе «Прощание с горой» (1979) природа выступает у Кавальца как метафора человеческой судьбы, символ извечного стремления человека к действию и самосовершенствованию. В бесхитростном повествовании о мечтах двух немощных стариков в последний раз в жизни подняться на гору, в их воображаемом подъеме на эту гору раскрывается их жизненная мудрость, жизнелюбие и гуманизм, проистекающие из органической связи с природой, неизменным спутником праведной жизни деревенских стариков.

Экзаменом на человечность может быть отношение не только к неживой природе, но и к животным. Такой экзамен выдерживает герой рассказа «Не успеешь испугаться» (из сборника «Не успеешь испугаться», 1980). В нем исследуется психология крестьянина, вырастившего и продавшего коня. Узнав, что его коня отправляют на бойню, он всячески пытается его спасти. В этом рассказе, как и во многих других («Прощание с горой» и т. д.) содержится и философский подтекст — мысль о случайности и бессмысленности смерти всего живого.

В гротескном ключе к проблеме «город—деревня» обратился Эдвард Редлиньский (р. 1940). В повести «Коноплинка» (1973) учительница из города приезжает в медвежий угол — затерявшуюся в непроходимых болотах деревню, где царят обычаи столетней давности, где даже использование косы вместо серпа считается революционным новшеством.

Редлиньский пародирует традиционный и даже стереотипный для польской прозы мотив (например, у С. Жеромского — рассказ «Непреклонная», у В. Маха — роман «Агнешка, дочь Колумба»): учительница выполняет просветительскую миссию в темной деревне, жертвуя личным сча-

стьем. Героиня Редлиньского просто учит детей и вовсе не намерена посвятить себя деревне, которую покидает без сожаления, отработав положенный срок. Деревня для нее экзотична, как африканский буш. Деревенские жители узнают от нее о достижениях цивилизации. Наибольшее впечатление на повествователя – крестьянина Казюка производит неизвестная ранее в деревне позиция учительницы и ее друга в любовной сцене, которую подсматривает Казюк. Концентрация предрассудков деревенской жизни, призванная высмеять идеализацию этой жизни, в том числе и в произведениях «деревенской прозы», придает повести остросатирический и гротескный характер и в сочетании с диалектизмами польско-белорусского пограничья, которыми насыщен язык Казюка, делают ее исключительно смешной. Но за комизмом ситуаций в повести проступает ностальгия по утраченной естественности крестьянской жизни и мысль писателя о том, что в столкновении деревенской и городской систем культуры архаический крестьянский уклад обречен на поражение. Ведь если «в днище бочки пробить пусть даже совсем маленькую дырку, то разве вода удержится?», – философски замечает один из героев книги.

Пьеса и кинофильм были сделаны и по повести Редлиньского «Выдвижение» (1973), тоже гротескной. В ней жители деревни вначале под влиянием городского интеллигента забрасывают все свои привычные дела и начинают читать книги, смотреть телевизор, философствовать. Затем, когда оказывается, что городские гости жаждут примитива, крестьяне прячут книги, маскируют канализацию и электрические столбы и превращают свою деревню в заповедник древнего быта и старинных обычаев.

В дальнейшем Редлиньский отошел от деревенской темы, издал книгу-коллаж «Никиформы» (1982) – из заявлений, прошений, жалоб, записок из тюрьмы, меню, уличных стишков и т. п., а затем язвительную книгу о польских эмигрантах в Америке репортажно-дневникового характера «Долорадо» (1985).

К средствам сатиры и сюрреалистического гротеска обратился в изображении повседневной жизни польской деревни и Богдан Мадей (р. 1934) – в рассказах сборника «Мазь для крыс» (Париж, 1977; Варшава, 1983).

К концу 70-х годов польская литературная критика заговорила об исчерпанности деревенской прозы, о повторении в ней однажды найденных тем и коллизий. Действительно, и у Кавальца, и Новака, и других представителей этого течения – Ян Мария Гизгес (1914–1983), роман «Пронзи тень» (1974) и др., Зыгмунт Тшишка (р. 1935), роман «Камыши» (1979) и т. д. – начали варьироваться уже звучавшие ранее мотивы: деревня как предмет ностальгии крестьян, попавших в город и либо стремящихся вернуться обратно, либо осознающих, что возврата нет и быть не может; городская карьера выходца из деревни, непременно осложненная какими-либо драматическими или трагическими обстоятельствами; изменения в

крестьянской психологии под влиянием бурно меняющейся действительности и т. п.

Однако в 1984 г. появился роман Веслава Мысливского (р. 1932) «Камень на камень», единодушно принятый критикой (и читателями) как лучшее произведение современной польской деревенской прозы, как морально-философский роман, синтезирующий главную проблематику деревенской прозы – закономерности исторического развития, рост крестьянского сознания, прочность нравственных устоев народного восприятия жизни, изменяющихся, но не отмирающих бесследно вместе с уходящим укладом жизни.

Историческую судьбу польского крестьянина олицетворяет в романе его главный герой, Шимон Петрушка, основательный, трудолюбивый человек, чтущий заветы отцов, уважающий хлеб, землю, мать, родину.

До романа Мысливского в польской деревенской прозе не было создано столь пластичного и выразительного образа польского крестьянина. В нем писатель оспаривает сложившееся во многих произведениях деревенской прозы и в значительной части литературной критики представление о том, что крестьянину присущи особая психология и особое восприятие жизни, резко отличающие его от представителей других слоев общества.

В романе изображена «протяженная» человеческая судьба, которая при всей ее очевидной для читателя исторической и социальной обусловленности и типичности, предстает как судьба сугубо индивидуальная. В романе нет прямого показа исторических и политических событий. В нем раскручивается лента воспоминаний – без хронологической последовательности – главного героя, крестьянина Шимона Петрушки. Но различные части повествования, словно камни в постройке, плотно пригнаны друг к другу. Каждая глава воспоминаний героя имеет самостоятельное значение, но в целом роман масштабен по охвату событий, сформировавших образ мышления и психологию современного польского крестьянина.

Жизнь Шимона охватывает полвека истории Польши – это война, освобождение страны, рождение новой власти, послевоенная миграция из деревни в город и другие события. Мысливский выступает против стереотипов, сложившихся в деревенской прозе. Один из них – нутряная любовь крестьянина к земле. У Мысливского крестьянская привязанность к труду на земле вынуждена, это жизненная необходимость, а не некое полумистическое чувство. Для Шимона, да и для других крестьян – это обязанность, долг, от которого нельзя и недостойно уклоняться, хотя труд на земле тяжел и неблагодарен.

Шимон – характер героический, жизнь научила его, что как бы ни складывалась судьба, нельзя ей безвольно поддаваться, хотя все, что с ним случалось, он воспринимает как естественный ход жизни. Стойкость и даже стоицизм характера позволяют Шимону сносить тяжелые удары судьбы.

А их выпало на его долю немало. Семь раз он был ранен, воюя в партизанском отряде, дважды чудом спасся от расстрела после войны, его воз со снопами пшеницы попал под колеса машины, мчавшейся по шоссе. Но невзгоды не сломили его. Истоки душевной силы и мудрости героя – в его полной сопричастности трудовой крестьянской жизни, в глубоко народном восприятии мира.

В заключающем роман монологе Шимона – средоточие его позиции защитника основных жизненных ценностей, священных понятий, существующих в каждом языке: «Мать, дом, земля. Например, земля. Знаешь, что такое земля? (...) Землю и крот роет, в землю деревья уходят корнями, в ней роют окопы в войну. Из земли родники бьют, и пот людской впитывается в землю. И на этой земле, а не какой-нибудь другой, родится каждый человек. И когда уходит из дому, всегда берет с собой в узелке горсть родной земли...».

Мысливский неоднократно подчеркивал свое убеждение в том, что «в литературе история человечества всегда является историей личности», что «в каждом „я" помещается человечество» [49]. В романе «Камень на камень» ему удалось воплотить это убеждение в полнокровном образе польского крестьянина.

В отличие от деревенской в литературе не сложилось течение «городской» или «производственной» прозы, хотя в 70-е годы появилось немало произведений на темы производственного труда, современных управленческих конфликтов, нравственных проблем мира «директоров» – организаторов производства и т. п. По художественному уровню эти произведения заметно уступают многослойному массиву книг о Второй мировой войне и ее последствиях, историческому роману и деревенской прозе.

Человек в критических обстоятельствах, в ситуациях «решающего выбора», являющихся испытанием нравственной прочности героя – тема романов Анджея Брауна «Испытание огнем и водой» (1975) и «Бунт» (1976), рассматривающих проблему трудового долга, общественной и личной ответственности человека за свои поступки. В обоих романах Брауна моральные устои героев являются мерилом ценности личности, ибо человека, по Брауну, характеризуют его поступки, его позиция в событиях, принадлежащих как жизни индивидуума, так и общественной истории.

В сложном стечении обстоятельств (во время пожара на танкере, строящемся в гданьской верфи) принимает вынужденное решение главный герой романа «испытание огнем и водой» инженер Стефан Роман. Решение это объективно верное, но в результате его все же гибнут люди. Героя терзает вопрос – правильно ли он поступил, все ли сделал для спасения людей. Именно совесть побуждает Романа, оправданного юридически, но не в собственных глазах, уйти с верфи. Во второй части романа герой, работая механиком на том самом танкере, во время дальнего рейса к бере-

гам Кубы получает новый шанс проверить самого себя, свою готовность к самопожертвованию во имя людей.

В постановке Брауном нравственной проблематики заметно влияние Джозефа Конрада (этому писателю Браун посвятил книгу «По следам Конрада», 1972). Схема конрадовского «Лорда Джима» – компрометация героя, а затем его моральная реабилитация, обретение героем веры в себя – определяет движение романа, которому присущи остросюжетность, приемы сенсационного репортажа, детектива.

В романе «Бунт» – та же конрадовская проблема «моральной реабилитации героя», та же нравственная активность героя, которому также приходится действовать в исключительных обстоятельствах. Приключенческая фабула романа – история капитана Смоляжа, который в 1952 году в сложных условиях «холодной войны» и провокации гоминдана пытается доставить в Польшу сухогруз, купленный в Гонконге.

В прозе 70-х годов выделился ряд произведений, получивших в критике условное название «директорский роман», т. е. произведения о руководителях коллективов. Излюбленной темой многих «директорских» романов и повестей являются разные варианты карьеры делового человека, как правило, выходца из низов, трудными путями приобретающего знания, опыт и, наконец, занимающего ответственный пост руководителя. Общий недостаток этих произведений – описательность, стремление авторов к некоему протокольно-документальному, подробному изображению всяческих препятствий на пути героя, что часто исключает авторское осмысление изображаемого, авторскую позицию и интерпретацию жизненных конфликтов.

Некоторые произведения этой прозы смогли в 70-е годы, хотя бы поверхностно, уловить волюнтаристские методы в управлении народным хозяйством страны, которые явились одной из причин экономического и политического кризиса в Польше в 80-е годы. К ним относится роман Вацлава Билиньского «Катастрофа» (1976). В нем властный директор большого промышленно-строительного комбината вступает в конфликт с рабочим коллективом.

В 1983 году Билиньский в романе «Объяснение» более открыто и публицистично поставил вопрос об ответственности за социально-экономический кризис в стране в начале 80-х годов. В этом вопросе тщетно пытается разобраться герой романа, бывший крупный партийный руководитель. Прежде, чем покончить жизнь самоубийством, он пишет обширное объяснительное письмо, в котором приходит к выводу о том, что в общественной катастрофе есть некая доля вины его и ему подобных. Однако, основная причина деморализации героя в романе сводится к пагубному влиянию жены героя, мещанки, которая всеми силами пыталась обогатиться.

Как и «Катастрофа» Билиньского, завышенную оценку в официальной критике 70-х гг. получили «директорские» романы Эдмунда Низюрского

(р. 1925) «Эминенции и баллабанции» (1975) — о бескомпромиссном инженере Збигневе Баллабане, разоблачающем разгильдяйство, показуху и приписки на стройке; Ежи Вавжака (р. 1936) «Линия» (1971) — о честном партийном руководителе, «На встречу дня» (1973) — об инженере-металлурге, завоевавшем доверие сталеваров, «Вход через секретариат» (1978) — о волевом организаторе производства, ряд произведений других писателей.

Производственный роман удалось оживить Тадеушу Сеяку (1949-1994). Три его романа составили цикл, объединенный местом (Познанское воеводство) и временем действия (вторая половина 70-х годов), одним и тем же типом героя — молодым представителем технической интеллигенции. Героям Сеяка не удается карьера. Конструктору-новатору Павлу Качмареку из романа «Офицер» (1981) завистники мешают внедрить изобретение; запутывается в своих авантюрных экспериментах по установлению границы безнаказанности власти воевода Роман Ратайчак в романе «Проба» (1984); требовательного и знающего инженера Стефана Зандецкого рабочие, подстрекаемые вчерашними партийными бонзами, вывозят на тачке с завода (роман «Пустыня», 1987).

Герои Сеяка — жертвы системы общественных отношений, в которой процветают демагоги, конформисты и подхалимы. Но главное достоинство его романов — в способе разоблачения безнравственности и цинизма руководителей «социалистического» производства: с помощью преимущественно языковой самохарактеристики персонажей Сеяк сумел мастерски передать и официальный язык, тот специфический новояз, на котором привыкли изъясняться «аппаратчики» разных уровней, и неприглаженную, часто вульгарную речь производственников.

Роман Сеяка некоторые критики относят к так называемой «горячей прозе» — произведениям, повествующим о событиях, связанных с общественно-политическим кризисом в Польше в начале 80-х годов, с введением в стране военного положения. Вряд ли это оправданно, так как при всем скептицизме Сеяка по отношению к польской действительности 1970-х годов он не преследовал однозначных политических целей, что характерно для подавляющего большинства произведений 80-х гг. о современности.

Как уже было отмечено, ситуация в общественной и литературной жизни в стране резко изменилась в 1980 году с возникновением «Солидарности» и обострением политической борьбы. Партийно-правительственное руководство Польши всеми способами пыталось сохранить ускользающую власть над обществом, шло на разные компромиссы. В частности, оно вынуждено было закрыть глаза на широкое распространение литературы «второго круга обращения».

«Был год 1980, народилась „Солидарность“, и прямо на улицах продавались книги Гомбровича, Милоша, Херлинга-Грудзиньского, Солжени-

цына, Оруэлла. Даже тот, кто не увлекался литературой и не интересовался специально политикой, должен был прийти к выводу о том, что знания, полученные в школе либо в вузе ПНР, нуждаются в пополнении» [50], — пишет о том времени современный критик Ян Томковский. Относительная свобода литературной жизни продолжалась недолго — всего шестнадцать месяцев, до введения военного положения в декабре 1981 г. Но эти месяцы, по верному замечанию того же Томковского, «сделали невозможной для власти дальнейшую идеологизацию общественной и художественной жизни. В 80-е годы компромисс между партией и художественными кругами был уже практически невозможен. Все стóящие писатели, актеры, журналисты оказались на противоположной стороне баррикады» [51].

После введения военного положения деятельность подпольных издательств еще более активизировалась. Нелегально издавались не только многие произведения польских авторов, но и переводы художественных и публицистических текстов западноевропейской, американской, русской литературы. Русская литература в этих изданиях была представлена М. Булгаковым, И. Буниным, А. Ахматовой, О. Мандельштамом, Н. Мандельштам, В. Шаламовым. Практически впервые через «самиздат» польский читатель познакомился с творчеством А. Галича, Венедикта Ерофеева, В. Войновича, Э. Севелы. На «Архипелаг Гулаг» Солженицына была даже проведена подписка. Неплохо была представлена чешская литература — рассказами Б. Грабала, драмами В. Гавела, романами М. Кундеры. Творчеству Кундеры была даже посвящена нелегальная научная конференция, материалы которой были изданы отдельной книгой.

На военное положение польская литература откликнулась десятками сотен стихотворений, песен, сатирических куплетов, а также репортажами с места событий, дневниками и записками интернированных литераторов, рассказами и повестями. Из прозаических произведений, получивших наибольшую известность, можно отметить рассказы Марека Новаковского «Рапорт о военном положении» (две книги — 1982 и 1983 гг.), Януша Гловацкого «Мощь хиреет» (1981), Тадеуша Конвицкого «Подземная река, подземные птицы» (1984), Ярослава Марека Рымкевича «Польские разговоры летом 1983 г.» (издан в 1984 г. в Париже и в том же году в подпольном издательстве «Нова»), Анджея Щиперского «Из дневника военного положения» (1984), Казимежа Орлося «Пустыня Гоби» (1982), Януша Андермана «Без дыхания. Конец света» (1983) Яцека Бохеньского «Состояние после инфаркта» (1987), Анджея Мандальяна «Операция: Карфаген!» (1985), Марии Нуровской «Другой жизни не будет» (1987) и ряд других. В них выразился эмоциональный протест против насилия власти над обществом, и они являются по сути дела документальными свидетельствами времени, не претендующими на более развернутую картину и художественный анализ общественной жизни. Соответственно произошло увядание

своеобразного литературного языка, выработавшегося в противостоянии цензуре, своего рода шифра, прекрасно понимаемого читателями: широко распространенная ранее поэтика намека, иносказания, исторического костюма.

Для большинства этих произведений характерно отвержение официально признанных ценностей, отрицание коммунистической идеологии, своеобразное «негативное сознание». Польская критика назвала их проявлениями «антисоциалистического реализма», у которого много общего с его антагонистом — социалистическим реализмом, прежде всего тенденциозность и публицистичность как главное средство воздействия на читательские убеждения, однозначная интерпретация явлений, частое использование элементов поэтики памфлета в описании противоположной стороны конфликта. Меняется лишь адресат памфлета и краска. Ведь, как остроумно заметил А. Сандауэр, «лак может быть и красного, и черного цвета» [52].

Помимо общих черт в поэтике, социалистический и антисоциалистический реализм, по словам польского критика П. Чаплиньского, «объединяет еще одно: ни тот, ни другой не создали шедевров» [53].

В самом деле, созданные в 80-е годы прозаические произведения «второго круга обращения» о современности — это политико-публицистические однодневки, в лучшем случае — публицистический вариант политического романа, оставшийся документом своего времени — времени напряженной политической борьбы. Обществу требовалась литература, укрепляющая патриотический дух, бескомпромиссно отвергающая любой диалог с властью, напоминающая о традициях польских национально-освободительных восстаний, жертвенности и героизме, не считающихся с возможностью поражения. И такую «духоподъемную» литературу оно получило.

Схематизма и канонов вывернутого наизнанку социалистического реализма не избежали и известные, талантливые писатели. Изменившаяся общественно-политическая ситуация в стране заставила даже такого мастера, как Т. Конвицкий, отказаться от критики польского общества, от иронического и сатирического обличения «польских комплексов» (в романах 70-х гг.). Хотя в книге «Подземная река, подземные птицы» писатель вроде бы и компрометирует своего героя, литератора-графомана в духе своей прежней издевки над национальными мифами (герой понапрасну скрывается от ареста и переносит разные страдания — его никто не преследует), военное положение рисуется им в соответствии с распространенной схемой, как очередная оккупация Польши («Когда все так обращались друг к другу? Во время оккупации») [54], как очередное польское восстание («— Они хотят победить народ, но это не удастся. Они пытаются польский народ посредине Европы вновь загнать в тюрьму.

– Так было уже много раз.

– О чем вы говорите? – сверкнул очками советник.

– Восстания и поражения. Эйфория и депрессия...») [55].

«Рапорт о военном положении» М. Новаковского – это калейдоскоп зарисовок из быта варшавян в дни военного положения: столкновения молодежи с полицией, задержания и обыски, разговоры в очередях, автобусах и трамваях, высказывания знакомых и незнакомых людей – таксистов, пенсионеров, студентов, служащих, деятелей подполья. Сценки из жизни складываются в целостную картину общества, объединенного духом сопротивления и готовности к борьбе, несмотря на отдельные проявления трусости и конформизма.

Новаковский проводит резкую разграничительную черту между «ними» и их милицией, палками, газами и водометами, а также танками – и остальным обществом. Военное положение для него – это «оккупация», «фашизм», а деятели «Солидарности» напоминают ему «революционеров на старых гравюрах и дагерротипах», «боевиков ППС», участников подпольного Сопротивления времен гитлеровской оккупации Польши. Их противник представлен отталкивающим образом: «меховая шапка, красная морда. Монгол». Часто используются такие определения, как «змея», «крыса», «гиена» и т. п. В этой связи П. Чаплиньский отметил еще одну общую для тенденциозной прозы соцреализма и публицистической прозы «второго круга обращения» черту: «Через тридцать лет в польской литературе встретились „чудовища" „гады" и „змеи" из производственных романов со „змеями" и „крысами" прозы военного положения» [56].

В книге А. Щиперского «Из дневника военного положения» записаны впечатления автора о пребывании в лагере для интернированных, а также его раздумья о польских судьбах. Я. Гловацкий (р. 1938, с 1981 г. в эмиграции в США, автор остроумных фельетонов и популярных юмористических рассказов – сборники «Новый танец ла-ба-да», 1970; «Охота на мух и другие рассказы», 1974; «My sweet Raskolnikow», 1977, и др.) опубликовал повесть «Мощь хиреет» (1981). В ней в сатирико-ироническом ключе – от имени наивного простачка-рабочего – изображены события августа 1980 г. на Гданьской верфи (начало широкой забастовочной волны). Будни лет военного положения в уже отмеченном патетическом духе противостояния «мы–они» описаны М. Нуровской (романы «Чехарда», 1983; «Другой жизни не будет», 1987), Богуславой Лятавец («Тьма», 1989), другими авторами.

Менее политизирован роман Яцека Бохеньского (р. 1926) с символическим названием «Состояние после инфаркта» (1987, нелегальное издательство «Нова»), который, впрочем, вряд ли можно считать художественной удачей автора. Герой романа, лежащий в больнице после инфаркта, фиксирует в дневнике как перемены в своем состоянии, так и доходящую

до него информацию о событиях за стенами больницы. Однако писателю не удалось добиться полноценного совпадения обоих планов повествования и тем самым задуманного метафорического обобщения.

В 1980 г. в подпольном издательстве «Нова» вышла первая книга интеллектуальных дневников Казимежа Брандыса «Месяцы. Воспоминания о современности», охватывающих период 1978-1979 гг. Позднее под общим названием «Месяцы» регулярно издавались дневники писателя за следующие годы (1980-1987). По словам автора, «Месяцы» не являются ни дневником, в котором отмечаются каждодневные события и мысли, ни мемуарами, в которых создается собственная биография. «Это особая повествовательная конструкция, невымышленное повествование о чьей-то жизни» [57].

В центре внимания Брандыса – актуальная политическая и идеологическая проблематика, которой жило тогда польское общество. Освещение этих проблем с позиций эмигранта (в 1980 г. Брандыс эмигрировал во Францию) не вызвало, однако, одобрения многих критиков, считавших оценки Брандыса поверхностными. Подчеркивая дух сопротивления тоталитарному режиму, возобладавший в Польше после 1956 г. («На август 1980 г. польская литература работала четверть века» [58]), Брандыс вынужден неловко оправдывать собственные идеологические и соцреалистические заблуждения: «Мне нелегко оценить человека, каким я тогда был – одного из тех, убежденных вопреки самому себе в том, что Разум содержится в истории и Истина сама осуществится во времени» [59].

Брандыс высказал небесспорную мысль о том, что литературе в бывших социалистических странах шло на пользу сопротивление, противостояние тоталитаризму. Писатели всегда писали не только для кого-нибудь, но и против кого-нибудь, и это было нервом литературной жизни. В коммунистической Польше, – писал Брандыс, – «жизнь при всей ее серости была как-то более интенсивной. Периодически приходилось жить в напряжении, которое сообщало динамику и вырабатывало мускулатуру. Смысл жизни придавали нам стычки с властью. <...> Вот это я понимаю, это были переживания!» [60].

На фоне, как правило, пафосно обличающей коммунистический режим прозы «второго круга обращения» глубиной рефлексии, самоиронией и юмором, а также изысканностью стиля выделяется книга Ярослава Марека Рымкевича «Польские разговоры летом 1983 г.». Жанр этого произведения трудно определить однозначно. В нем сплавлены элементы документального репортажа и вымысла, исторического эссе и автобиографии, литературно-критического исследования и традиционного романа, включены него и стихи автора, известного поэта.

Действие книги происходит летом 1983 г. в пансионате, где несколько отдыхающих интеллигентов, в том числе герой-повествователь, писатель

«пан Маречек», постоянно обсуждают политико-патриотические проблемы, волновавшие тогда поляков. Вперемежку обсуждаются и будничные заботы времени военного положения, и прошлое Польши с его многочисленными национально-освободительными порывами, не достигавшими цели, польские комплексы и стереотипы, будущее страны, определяемое сегодняшним днем. Мысль о том, что история совершается на наших глазах, что ее важнейшая составная часть – это современные события, а ее смысл проявляется в поведении и судьбах отдельных людей и общественных групп, определяет весь ход раздумий пана Маречека об участии личности (и себя самого) в истории и в истории культуры. «Фрагмент польского духа – „Солидарность", – думает пан Маречек, – и я в этом фрагменте, в своем, разумеется, небольшом масштабе, со своими мыслями, со своей болтовней и писаниной, со своими взносами в пятьсот злотых – и я по-своему способствовал созданию этого фрагмента, и я горжусь этим, я имею право гордиться».

Пан Маречек вспоминает серое воскресное утро 13 декабря 1981 г. (день введения военного положения) на Мокотовской улице, взволнованную толпу людей перед зданием «Солидарности», листовки, истеричный плач какой-то женщины, телеоператоров NBC, когда он «вдруг понял, что на его глазах совершается история, что он является свидетелем такого события, которое будет помниться и описываться в течение многих веков <...> совершается, впрочем, не впервые – такие серые холодные утра постоянно повторяются в истории его города...». Обращение к истории вызывает видение «буро-зеленых казаков на куцых лошадях, их мохнатых папах и длинных пик».

Как ни пытался Я. М. Рымкевич снизить иронией пафосность своего повествования, но и ему не до конца удалось это сделать. Ощущая себя частицей варшавской очереди, толпящейся «за ботинками и мясом», его герой заявляет: «Я возмущался вместе с этими бабами, верещал и проклинал вместе с ними, толкался среди них и ругался с ними, я жил и чувствовал вместе с ними, это была Польша, и я был поляком. Это звучит патетично? Это было патетично – это наше стояние в очереди за ботинками, мясом, сыром и подштанниками».

В целом в прозе «второго круга обращения» 80-х гг., посвященной главным образом современным событиям (за исключением нескольких книг, а также изданий эмигрантской прозы, написанной, как правило, раньше), описание и интерпретация мира ограничивается описанием политического конфликта с резким отрицанием какого бы то ни было диалога с политическим врагом – носителем коммунистической идеологии. Это не могло не сказаться на художественной стороне произведений, что осознавали многие авторы. Т. Конвицкий, например, в 1986 г. заметил: «Подобно тому, как существовала конъюнктура проправительственная, так возможна и

конъюнктура антиправительственная. Обе вредны для литературы. Я скажу даже нахально: одинаково вредны» [61].

Более академично сформулировал эту мысль известный польский литературовед Х. Маркевич: «На отвоеванном плацдарме свободы [речь идет о литературе „второго круга обращения" – *В. Х.*] усиливалась идеологизация и даже актуализированная политизация культуры <...> Политическая борьба, перенесенная на территорию художественного творчества, имеет свои законы, а точнее обязательства – однозначность, использование контрастов без „светотеней", что чаще всего неблагоприятно сказывается на этом творчестве» [62].

Заслуги литературы «второго круга обращения» в Польше в 70–80-е гг. бесспорны. Прежде всего они – в распространении в стране произведений писателей-эмигрантов, в создании нескольких значительных романов в 70-е годы (Т. Конвицкий, Е. Анджеевский) и ряда других произведений, а также в том, что эта литература способствовала объединению оппозиционных сил в культуре. Воздействие же польского «самиздата» на широкий круг читателей (в том числе за пределами Польши, в Советском Союзе) было исключительным явлением в рамках всего социалистического лагеря (даже по сравнению с российским «самиздатом», который предшествовал польскому, но масштаб которого был относительно меньшим).

В то же время органические слабости этой литературы тоже очевидны. Исходя из потребностей политической борьбы, она ограничила, особенно в 80-е годы, свои функции агитационно-пропагандистскими и неизбежно превратилась в литературу «короткого дыхания», оставшись, главным образом, свидетельством определенного этапа в истории страны и ее культуры.

Не менее политизированной была и официальная «горячая проза» о современности. Ее бестселлером стал на какое-то время роман Романа Братного (р. 1921) «Год в гробу» (1983). Этот и следующий роман писателя «Продолжение следует» (1986) – памфлет и даже пасквиль на деятелей «Солидарности» и на тех представителей польской культуры и литературы, которые встали на сторону движения «Солидарность». Кое-какие экстремистские настроения и поступки героев Братный высмеивает удачно, однако его идейная позиция а также репортажный способ повествования и повышенное внимание к эротической стороне жизни героев не позволили писателю показать суть конфликта и проникнуть в психологию людей, показать глубинные мотивы их решений и действий.

Большинство писателей, вступивших своими текстами в политическую борьбу против «Солидарности», гонится за сенсационной фабулой и ограничивает изображение сценами суетной жизни малозначительных героев, не обремененных интеллектуальными рефлексиями, хотя они представляют, как правило, интеллектуальную среду. Идейно-художественный ана-

лиз кризисных событий в Польше произведениям «горячей прозы» не удался, хотя появилось их немало: Влодзимеж Сокорский (1908-1999) «Нельзя повторить» (1984 г., в этом романе в причинах кризиса пытается разобраться ушедший в отставку министр культуры), Мариан Ковальский (р. 1936) «Перед занавесом» (1984), Яцек Краковский (р. 1950) «Собственными глазами или дневник кризиса» (1984), Александр Минковский (р. 1933) «Воскрешение Пудрыция» (1984) и многие другие. Художественным уровнем из этого ряда выделяется роман Юзефа Лозиньского (р. 1945) «Охотничьи сцены из Нижней Силезии» (1985), в котором скептически оцениваются обе стороны общественно-политического конфликта.

Как бы оборотной стороной ангажированной политической прозы и своеобразным протестом против распространенного убеждения о необходимости исполнения литературой гражданской повинности явилась проза так называемой «художественной революции». По мнению ведущего теоретика (и автора термина) этого течения Хенрика Березы (р. 1926) «художественная революция» в польской прозе началась в середине 70-х годов, с приходом в литературу большого отряда молодых писателей. Береза связывает ее со стремлением этих писателей к креационизму, к революции в области форм и техники повествования, прежде всего в языке. Художественная революция, по его словам, заключается «главным образом в том, что мертвая красота нормы заменяется живой красотой творения в языке» [63], в том, что, порывая с традициями повествовательной прозы, молодые писатели «стремятся к полному освобождению вымысла от условных правил наивного миметизма, к полной его фантастичности» [64].

Такого рода тенденции намечались и в творчестве разных писателей старших поколений, которые охотно использовали деформирующие представленный мир гротескные и пародийные формы, экспериментировали со способами передачи языковой стихии — как, например, Э. Редлиньский, Я. Гловацкий, Т. Сеяк в рассмотренных выше произведениях. К ним относится и Петр Войчеховский (р. 1938). В его романах («Череп в черепе», 1970; «Высокие покои», 1977; «Воздушная картина», 1988 и др.) предложены разные варианты нереального мира и неопределенного времени, в которых происходит действие, хотя поведение героев и согласуется с законами психологии. Гротеск, абсурд, черный юмор использовал в своих романах «Человек эпохи» (1971) и «Манипуляция» (1975) Иренеуш Иредыньский (1939-1985) и другие авторы.

В творчестве же большой группы молодых писателей, дебютировавших в 70-е, а затем и в 80-е годы, эти тенденции проявились в крайних, заостренных формах, приобрели самодовлеющее значение. Поощряемое и программируемое Х. Березой и некоторыми другими критиками их творчество привело на практике к потере гносеологической и нравственной функций литературы, к отрыву от читателя. Это с горечью констатировала

польская критика (Ян Блоньский и др.), тем более, что многие из представителей течения, несомненно, талантливы.

С десяток романов и несколько книг для детей издал дебютировавший в прозе в 1974 г. Ян Джеджонь (1937-1992), писатель с исключительно богатым сказочно-поэтическим воображением, рисующий невероятные сцены и ситуации, словно взятые из сновидений. Вершиной «джеджонизма» считается его роман-трилогия «Караморо» (1983) – история призрачного города, жители которого обязаны приносить кровавые ритуальные жертвы. Роман Кристины Сакович (р. 1950) «Любовные сцены, любовные сцены» (1986) тоже из области сонных видений. В нем настолько все запутано (например, то ли уже идет атомная война, то ли еще нет), что это дало повод одному из критиков определить роман, как «недосмотренный сон сумасшедшего».

Конструкцией свободного полета воображения является трилогия Марека Слыка (р. 1953) «В борще приключений» (1980), «В бульоне осложнений» (1982), «В крупнике решений» (1986) – игра автора со временем и местом действия и языком героев. Герой романа Анджея Пастушка (р. 1948) «Спокойной ночи» (1980) писатель Кортедала называет свои книги «мозгом пьяного на сцене» и так характеризует свое положение в мире: «Тридцать два года я жил в своей норке и был свидетелем разложения, хаоса, полной бессмыслицы. Мир пьян и нет выхода: мы едем куда-то, и нельзя выскочить из этого пьяного мира».

Один из ярких представителей этой волны – Анджей Лученьчик (1946-1992), которого критика назвала «певцом смерти», ибо писателя привлекла технология смерти – убийства, самоубийства (сборник рассказов «Когда открывается дверь», 1985; повесть «Звездный князь», 1986). В новелле «Игра в шахматы», например, описываются переживания тюремного врача, который ассистирует при исполнении смертного приговора через повешение, а в рассказе «Ночной трамвай» – в традициях фильмов ужаса – выведен убийца-любитель, который по вечерам исполняет три своих обязательных «сеанса»: убивает своих жертв ножом, шелковой лентой и пулей из пистолета.

Хаотична и проза Романа Высоглёнда (сборник рассказов «Вентиль», 1985; повесть «Москва через три дня», 1986), в которой полностью смешиваются время и пространство. Например, в рассказе «Исаак Бабель и Эди Л. на пути в Цветущую страну» Бабель беседует с вымышленным попутчиком об исторических и современных событиях.

Как уже было сказано, многие из представителей прозы «художественной революции» обладают незаурядным писательским талантом – назовем здесь еще имена Януша Андермана (р. 1949), Марека Солтысика (р. 1950), Дариуша Битнера (р. 1954). Поэтому их совокупное творчество внесло в польскую прозу кое-что из многообразия повседневности, идею

распознания мира в самом себе, простор фантазии авторов, элементы новаторской техники повествования. Некоторые критики причисляют этих писателей к постмодернизму, подчеркивают раскованность повествовательной структуры и многообразие фиксации языковых ситуаций в их творчестве. Апологеты этой прозы видят ее достоинство в том, что, как писал Лешек Бугайский, она «пронизана убеждением, что перед нами нет будущего, что в системе перманентной угрозы и зыбкости всех возможных структур не стоит думать о том, что будет дальше (...) Она не программирует человека и не хочет морализировать, она страдает вместе с ним, полная страха и отчаяния в действительности, в которой она видит все меньше смысла» [65].

Другие критики обращали внимание на то, что и в тех случаях, когда в этой прозе совершается прорыв к конкретной действительности, окружающая жизнь пропускается повествователем или героем исключительно через призму весьма ограниченного субъективного сознания, сторонящегося даже простой констатации общественных связей личности. Герой этой прозы родом из Марека Хласко (1934-1969). Это аутсайдер, отчужденный от мира взрослых, неприспособленный к нему, не принимающий его. Но Хласко использовал реалистическую поэтику и был убедителен для читателя. У новых же молодых писателей устраняется автор-повествователь и фабула, произвольно смещаются пространственно-временные отношения. Это либо монтаж различных пластов разговорного языка и фрагменты диалога случайных людей, либо это метафорическая креационистская, вымышленная проекция авторских представлений о «вечных» проблемах с резко выраженным кризисным катастрофическим мироощущением, которое вызвано не только социально-политическими причинами, но и кризисом цивилизационных норм в мире вообще.

По верному замечанию Яна Блоньского, «беда в том, что вымученные, наполовину гротескные миры, выстроенные ими, редко бывают интересными или хотя бы складными. Отцедив языковые экстравагантности, читатель быстро распознает обыкновенные юношеские мечтания и банальные фрустрации, приправленные бытовой (или словесной) провокацией» [66].

Относительного успеха достигли лишь те писатели, которые нарушали сложившиеся каноны прозы «художественной революции».

В целом же «по истечении почти двадцати лет никто из этой компании гениев не дождался читательского успеха или по меньшей мере признания» [67] – не без иронии заметил Ян Блоньский в 1990 г.

* * *

В 70-80-е годы продолжалась творческая деятельность всемирно известного писателя-фантаста Станислава Лема (р. 1921). Научная фантасти-

ка Лема развивается, можно сказать, по спирали – в каждом новом произведении писатель обращается к ранее поднятым проблемам, заново их осмысляя. Главная из них – столкновение человеческой ограниченности с бесконечным миром космоса и времени. Она раскрывается в разных тематических вариантах: познаваемость мира, возможность контакта человечества с другими цивилизациями, человек и машина и т. д. С годами в творчестве Лема все более усиливается философское начало, и ранее присущее этому удивительному фантасту-мыслителю, что приводит к эссеизации его прозы, к ограничению фабулы, к поискам новых жанровых форм.

Что лежит в основе нашего мира? Детерминизм или «статистический веер» возможностей? Ответ на этот вопрос Лем пытался дать в повести «Расследование» (1959) и вернулся к нему в романе «Насморк» (1972). Его действие происходит не в отдаленном будущем, как в большинстве произведений Лема, а в наши дни. Фантастический допуск в романе незначителен. Это упоминание об экспедиции на Марс, которая сегодня не выглядит такой уж невероятной. Это описание изощренных устройств римского аэропорта, (технически возможных и сегодня), которые защищают пассажиров от террористов. Не выглядит фантастичным и допущение Лема о зловещем изобретении, убийственно воздействующем на психику человека. Элементы фантастики в романе органично сплавлены с реальностью современного мира и подчеркивают уродливость процессов, в нем происходящих.

Остросюжетный роман имитирует детектив. В нем расследуется таинственное преступление, перебираются возможные причины преступления, даются ложные следы и, наконец, решение загадки, которая оказывается, правда, не столько детективной, сколько научной. В рассуждениях одного из героев романа доктора Сосюра выстраивается ключевая для Лема «статистическая» концепция мира, согласно которой в хаотическом человеческом движении происходит сгущение случайных факторов, которые возможно выявить лишь благодаря случайному стечению обстоятельств.

В романах «Осмотр места происшествия» (1982), «Мир на земле» (1987), в которых мы вновь встречаемся с героем «Звездных дневников» (1957) космическим путешественником профессором Ионом Тихим, продолжается гротескная линия творчества Лема. В первом из них дается довольно пессимистическая оценка шансов личности на свободную и счастливую жизнь в разных вариантах общественного устройства. В «Мире на земле» гонка вооружений парадоксальным образом открывает перед землянами мирную перспективу: запрограммированная на самоусовершенствование военная техника выходит из-под контроля человека и самоуничтожается.

В большинстве беллетристических произведений Лема фабула ограничена за счет дискурса. Это относится и к названным выше романам, и в еще большей степени к роману «Голем XIV» (1981) – о суперкомпьютере

восьмидесятого поколения, который по своему интеллекту неизмеримо превосходит создавшего его человека и олицетворяет собой новый, кибернетический этап эволюции Разума. Роли человека и машины меняются, люди выступают слушателями поучающей их машины.

В романе «Фиаско» (1987) вновь появляется герой прежних произведений Лема, выдержанных в «реалистической» конвенции, – пилот Пиркс. В нем развита одна из излюбленных тем романов-предостережений Лема – тема космического контакта. Земляне во что бы то ни стало заставляют вступить в контакт жителей планеты Квинта. Благородное, казалось бы, намерение пришельцев-землян устранить распри враждующих между собой жителей Квинты порождает трагические недоразумения, а «железная» человеческая логика – логика борьбы – приводит к уничтожению пришельцами планеты Квинта и гибели их самих. Долгожданная встреча двух высоко цивилизованных миров оборачивается трагедией.

Изощренная фантазия Лема породила и такие жанровые формы, как сборник рецензий на несуществующие книги («Совершенный вакуум», 1971) или сборник предисловий к выдуманным автором книгам («Мнимая величина», 1973) и рассказ о них («Библиотека XXI века», 1986). С их помощью в научную фантастику вводятся новые ситуации, которые не показаны, а лишь пересказаны и предсказаны. Например, в предисловии к пятитомной «Истории битичной литературы» (от слова *бит* – единица информации) речь идет о литературе, созданной искусственным разумом, а в предисловии к «Экстелопедии» – об энциклопедии, толкующей слова в их будущем значении («Мнимая величина»).

Но к каким бы жанрам и формам ни обращался Лем, главным для него является выяснение предназначения человека во вселенной. «Героем моих книг, – говорил писатель, – является познание в смысле гносеологии, эпистемологии...». Произведения Лема не только множат предостережения человечеству, они заставляют думать о социальных и нравственных последствиях движения человечества в будущее по неведомым путям.

* * *

В сценических произведениях рассматриваемого периода преобладает стилистика «поэтической драмы» с присущими ей метафоричностью, фрагментарностью, гротеском, ассоциативностью. Она утвердилась еще в 60-е годы во многом благодаря произведениям таких выдающихся драматургов, как Тадеуш Ружевич и Славомир Мрожек, хотя в 70-е годы именно в их творчестве происходит движение от последовательного авангардистского экспериментаторства к использованию более широкого спектра изобразительных средств, в том числе традиционного театра (например, элементов фабулы).

Ружевич неоднократно называл свою драму «реалистической и поэтической». Реалистичность означает для него не жизнеподражание, а раскрытие существенных жизненных проблем на основе конкретной ситуации, взятой из жизни либо сконструированной. Поэтичность же ружевичевской драмы вызывает столкновение и взаимопроникновение образных картин, фиксирующих определенную ситуацию, порождает технику коллажа, которая предполагает ограничение фабулы, интриги, перипетий действия, присущих традиционной реалистической драме.

Большую дискуссию в прессе (и критику со стороны костела) вызвала драма Ружевича «Белое супружество» (1975), смело нарушившая табу в польском обществе на эротику. Действие драмы происходит на рубеже XIX и XX вв. в шляхетской усадьбе. Две подрастающие девушки из почтенной семьи переживают свои интимные проблемы, связанные с половым созреванием и замужеством. У них возникают бесстыдные видения и ассоциации. При материализации этих видений на сцене, а также в характеристиках других героев драмы (Отец – «бык», гоняющийся за кухарками и горничными, Дед – фетишист, фригидные Мать и Тетка, жертва невинности Беньямин и др.) драматург не пожалел натуралистических красок.

Драма, с одной стороны, обнажает «биологическую» природу человека, часто скрытую под маской условностей, с другой – как бы передразнивает моду на эротизм, присущую эпохе fin de siècle. «Драма тела» сопряжена в «Белом супружестве» с драмой культуры, с господствующими в обществе до сих пор пошлыми представлениями о чувственности как о чем-то низменном и постыдном. Протест против нравственного лицемерия общества аккумулируется в заключительной сцене драмы: героиня срывает с себя и бросает в огонь один за другим предметы одежды, срезает волосы «под мальчика» и заявляет своему несостоявшемуся мужу, что она является его братом (то есть, что она тоже является личностью, человеком, а не вещью для удовлетворения мужских страстей).

В драме Ружевича «К стенке» (1979) также перекрещиваются натурализм и поэтичность. Эта драма восходит к личному опыту поэта, который в 1944 г. был в лесном партизанском отряде Армии Крайовой и видел много крови и грязи, смертей и ненависти. Драма дегероизирует миф о партизанах, показывая их не в ореоле борьбы и мученичества (как это было принято в литературе), а в безнадежном ожидании исхода войны и социальной справедливости. В картины грязного, неустроенного быта партизан, простых деревенских людей, которые конфликтуют с панами из близлежащей усадьбы и целью которых является «как-нибудь прожить, что-нибудь пожрать, как следует выпить и потрепаться о бабах», вплетена история Валюся. Валюсь – примитивный парень, который в своей жизни прочитал лишь одну книгу, да и той не помнит названия. Ему приходится расплачиваться за чужие грехи: за грабеж, организованный двумя его на-

парниками, которым удалось улизнуть, партизанский суд приговаривает Валюся к расстрелу. Приговор приводят в исполнение его же товарищи, один из которых заявляет: «Мне так все равно. Приказ есть приказ. Отец не отец, брат не брат...». Бездушное догматическое правосудие перемалывает человека, а равнодушная к судьбе отдельной личности машина истории катится дальше, подкарауливая все новые жертвы.

В драме «Мышеловка» (1982) Ружевич смонтировал эпизоды из жизни и творчества Франца Кафки. Эпизоды эти, отчасти достоверные, отчасти вымышленные в драме перетасованы, расположены в «поэтическом», а не в линеарном порядке. Они раскрывают впечатлительность писателя, его страхи и комплексы. «Моя „Мышеловка", — писал Ружевич, — говорит о том, что нам сказал и продолжает говорить после своей смерти Кафка» [68].

Ружевич всегда причислял Кафку к своим любимым писателям (наряду с Достоевским и Чеховым). В его творческой биографии он увидел воплощение процессов дегуманизации и отчуждения в обществе. Творец одинок в толпе, он чужой и непонятный даже близким. Мыши грызут его рукописи, он боится оказаться запертым в душном шкафу, полном мышей, — словно в камере пыток. В жизнь обывателей вторгаются безликие каратели в черной униформе, бросают людей в лагеря и убивают. Черная стена поглощает всех действующих лиц драмы...

Кафка с гениальной прозорливостью запечатлел эти процессы, когда они еще только набирали силу. Ружевич знает о бессилии человека перед анонимными, вырвавшимися из-под контроля общественными механизмами, о «мышеловке» истории, в которой на его глазах погибли миллионы людей, неизмеримо больше своего предшественника. Тем более скорбно и трагично звучит его драма — предостережение современникам об опасности в очередной раз угодить в ловушку.

В 70-е годы совершается поворот в творческой эволюции Славомира Мрожека — поворот от драмы «ситуации» с условными героями, которые персонифицируют идеи, к драме с психологически углубленными характерами. Сам драматург писал в этой связи в 1973 г., что «контрастные, конфликтные и напряженные ситуации, максимально «приправленные гротеском и комизмом» [69], ему надоели.

В драме «Эмигранты» (1974) совершенно реалистическим образом сопоставлены судьбы двух польских эмигрантов, живущих в захудалой гостинице в каком-то городе Западной Европы. Один из них, АА — интеллигент, который эмигрировал по политическим убеждениям в поисках большей свободы мысли и высказывания. Другой, XX — чернорабочий, из крестьян, приехал за границу на заработки. АА пишет книгу о «невольнике, то есть о самом себе». Для написания этой книги он покинул родную страну, но «бежав из нее, он перестал быть рабом», и книга потеряла свой смысл. И лишь встреченный им XX, ранее «раб государства», а теперь не-

вольник собственной жадности, раб вещей, представляется идеальным героем возможной книги.

Герои «Эмигрантов» по сути дела участвуют в нескончаемом философском споре о границах свободы личности. Финал пьесы со сценой взбунтовавшегося XX, предпринявшего неудачную попытку самоубийства, подводит к выводу: нет ни абсолютной свободы, ни рабства в чистом виде. Остается только храп XX, рыдания АА и его мечта о создании «доброго и разумного сообщества людей», мечта недостижимая, потому что трудно, если не невозможно, достичь взаимопонимания людей в современном мире.

В ряде других пьес 70-х годов на разном сюжетном материале варьируются проблемы, уже бывшие предметом художественного анализа писателя: «Бойня» (1973) – о выхолощенности современного искусства; «Горбун» (1975) – об одиночестве и неприкаянности человека в обществе; «Ватцлав» (1979) – аллегорическая история из XVIII в., в которой звучит горькая ирония над иллюзорными стремлениями человека отыскать ценностные ориентиры в окружающем мире и др. В драме «Пешком» (1980) действие происходит в последние дни войны. На заброшенном полустанке встречаются беженцы, представляющие разные слои общества. Они тщетно ждут поезда, который повезет их то ли в светлое, то ли в темное будущее. Но поезд вообще проходит мимо...

Искусно вскрывается механизм манипулирования общественным сознанием в драме «Посол» (1982). С помощью типичного для Мрожека приема – логическое рассуждение выявляет смысл абсурдной идеи – показано, например, как искусственно создается «образ врага»; государства, которое представляет посол, уже нет, но оно должно существовать в сознании народа соседней страны, как враждебное, чтобы держать народ в ненависти к соседям и в повиновении.

Драмы Мрожека многозначны. Это и затрудняет, и облегчает их прочтение, поскольку допускает возможность их истолкования в разных плоскостях: бытовой, философской, социальной, национально-патриотической и т. д. Герои многих драм Мрожека выступают как модели и определенного, польского и европейского исторического и национального сознания. О «польских судьбах» в драмах Мрожека, представленных, например, в «Эмигрантах» и в более поздних – «Портрет» (1985) и «Контракт» (1986), можно говорить и в прямом значении, и в расширительном: Польша и Запад, место Польши в Европе.

Примером может быть драма «Контракт». Ее исходный пункт достаточно невероятен: один из постояльцев респектабельного швейцарского отеля изобретает экстравагантный способ ухода из жизни – нанимает платного убийцу. Именно это «экспериментальное» обстоятельство позволяет автору вскрыть тайные пружины действия персонажей и их национально-

историческую обусловленность. В споре героев драмы Магнус выказывает себя защитником старых европейских традиций, «традиционного стиля и вообще традиционных ценностей», которые впрочем, прекрасно совмещаются с предательством и эгоизмом, а также с полным равнодушием к судьбам других людей и народов: «Меня с души воротит от всех этих славянских неврастений и прибалтийско-карпатских комплексов. Твоя историческая дефективность меня не волнует, она мне омерзела и осточертела», – заявляет будущая жертва будущему убийце, который представляет страну, расположенную «на востоке от Запада и на западе от Востока». Он хочет выбиться в люди, «принять участие в жизни европейских высших сфер», избавиться от предписанных ему Европой роли провинциального варвара и комплекса неполноценности.

В драме идет все тот же мрожековский спор о свободе личности и ее нравственной основе. Эта основа обнаруживается у Мориса, несмотря на весь его примитивизм, наглость и жадность. Слуга оказывается способным на барский жест, который компенсирует его предыдущие унижения, – он отказывается от огромного состояния в пользу Магнуса. Поступок Мориса как бы искупает его прегрешения и дает ему шанс обрести духовную свободу в будущем.

Драматургия 70-х годов – за немногими исключениями – сторонилась изображения актуальной повседневности, предпочитая метафорический способ отклика на явления современной жизни, анализ вневременных экзистенциальных ситуаций, гротескное заострение поставленных проблем, рассматриваемых по преимуществу в этической перспективе. После введения военного положения в стране в 1981 г., раскола в обществе и художественной среде драма переживала не лучшие свои дни. Большинство сценических произведений, публиковавшихся как в легальной печати (прежде всего в журнале «Диалог»), так и в нелегальной, обладали приметами быстротекущей жизни – интернирование представителей оппозиции, «чистки» в учреждениях, судебные процессы, политические убийства, эмиграция и т. д., но они грешили публицистичностью, демагогией, псевдоромантическим пафосом и, как и «горячая проза», не выдержали испытания временем.

«Мои пьесы, – писал видный представитель „метафорической" драмы Иренеуш Иредыньский, – являются моделями ситуации или проблемы (...) Это вымышленные миры, действия, происходящие нигде и повсюду, фантомы, сказки, которые материализуются с помощью актеров, света, сцены» [70]. Во всех драмах Иредыньского («Сама кротость», 1971; «Третья грудь», 1975; «Приятная песенка», 1975; «Алтарь, воздвигнутый самому себе», 1981; «Террористы», 1982, и др.) рассматривается проблема насилия. В созданных драматургом замкнутых микромирах – будь то санаторий («Сама кротость»), лагерь хиппи («Третья грудь»), группа людей, тер-

роризируемых бандитами («Приятная песенка») и т. д. — идет жестокая борьба за лидерство, за господство над окружением в силу присущего человеку инстинкту насилия, без каких-либо психологических или социальных мотивировок. Исключение составляет, пожалуй, драма «Дача», в которой прослеживается моральное падение героя, предавшего идеалы молодости в обмен на деньги и жизненный комфорт и страдающего из-за этого.

Не останавливаются перед насилием, интригами и обманом для достижения своих целей герои многих «современных комедий» (по определению автора) Ярослава Абрамова-Неверли (р. 1933), сына Игоря Неверли. Реалистическая основа этих комедий («Вытяжка в небо», 1971; «Клик-клак», 1972; «Дажбор», 1974; «Прыжок перед собой», 1977, «Маэстро», 1984 и др.) не всегда органически сочетается с гротескными красками в изображении персонажей и даже элементами сюрреализма. Как правило, Абрамов сталкивает в своих пьесах представителей разных поколений либо прежних комбатантов, которые уличают друг друга в содеянном зле, которому они не могли или не хотели противостоять.

В гротескной и сатирической тональности выдержаны пьесы-моралитеты Януша Гловацкого («Меч», 1977; «Золушка», 1979; «Охота за тараканами», 1982 и др.), Эдварда Редлиньского («Выдвижение» и «Коноплинка» — по его известным романам, «Пустотки», 1980). Переосмысление мифов и историко-литературных мотивов характерно для нескольких драм Ярослава Марека Рымкевича (имитация Кальдерона в пьесе «Княжна наоборот», 1973 и др.; использование приемов польской романтической комедии в «Уланах», 1975 и драм С. И. Виткевича в «Усадьбе на Нарве», 1975 и т. д.), а также для произведений известного переводчика Шекспира и других английских авторов Ежи Сито (р. 1934) — «Страсть доктора Фауста» (1971) и «Осуждение доктора Фауста» (1972). В исторической драме Сито «Полонез» (1979), поставленной на сценах многих театров, действие происходит накануне второго раздела Польши, противостоять которому бессильны примирившиеся с ходом истории, эгоистичные герои драмы, включая Т. Костюшко.

К польской истории обратился и Томаш Лубеньский (р. 1938), автор нашумевшего эссе «Драться или не драться?» о польских повстанцах» (1978). Проблематика этого эссе легла в основу наиболее известной его драмы «Становище» (1979) о надеждах и планах поляков, в том числе А. Мицкевича, в годы Крымской войны 1853-1856 гг. На исторические сюжеты написаны также драмы Владислава Терлецкого, Владислава Завистовского (р. 1954) и ряда других авторов.

Успешно выступил как драматург и Веслав Мысливский. Содержание его драм соотносится с его прозой. Деревня в годы оккупации, с трудом сохраняющая нормы крестьянской нравственности, — тема драмы «Вор» (1973); время раздела помещичьих земель после войны рисуется в драме

«Ключик» (1978) с ярко выписанным главным героем — ключником графского дворца, раздвоенное сознание которого не позволяет ему встать на ту или другую сторону. В драме «Дерево» (1989) старый крестьянин, сидящий на дереве и разговаривающий с живыми и мертвыми, пытается помешать бульдозеристам прокладывать новое шоссе, которое нарушит покой природы.

* * *

В литературе 70-80-х гг. ведущие позиции продолжали занимать писатели старшего и отчасти среднего поколений. Большинство из них вступило в литературу еще до войны либо в конце 40-х — первой половине 50-х годов. В конце своего творческого пути — а в это двадцатилетие многие из них уходят из жизни — они подводили итоги, осмысляя истоки и пути развития современной общественной жизни и собственного творчества. Осмысление это совершалось по большей части в «невымышленной» прозе эссеистского характера — в автобиографических записках, дневниках, мемуарах. В литературном процессе 70-80-х гг. этой прозе принадлежит авангардная роль.

Попытки писателей «новой волны» — представителей молодого поколения внести в литературу новую проблематику, связанную с их жизненным опытом, и новые художественные ориентиры увенчались лишь частичным успехом. Он сопутствовал тем из них, кому удалось совместить интересовавшие их в первую очередь эстетические поиски, языковые эксперименты с этическими проблемами времени — защита прав личности, человеческого достоинства в государстве тоталитарного типа, сопротивление политическому и идеологическому диктату. Воплощение этих проблем в разных литературных родах писателями разных художественных ориентаций определило облик литературы рассматриваемого периода в целом.

Важной чертой этих лет явилось стирание границ между литературой, создаваемой в стране, и литературой эмиграции, которое произошло во многом благодаря созданию нелегального «второго круга обращения» литературы, альтернативного официальным издательствам. После введения в стране военного положения резко усилилось неприятие большинством талантливых писателей политики властей и ее защита в официозной литературе. Появилось много произведений, в которых описание мира слишком часто сводилось, однако, к описанию идеологического конфликта с противоположных позиций и не принесло значительных художественных результатов.

В целом же и в 70-е, и в 80-е годы появилось много выдающихся произведений, обогативших польскую и мировую культуру. Доказательством

высочайшего уровня поэзии являются литературные Нобелевские премии Ч. Милоша и В. Шимборской. Новые замечательные произведения были созданы Я. Ивашкевичем, Т. Ружевичем, С. Мрожеком, С. Лемом, Т. Конвицким, Зб. Хербертом, давно получившим и мировую известность, а также целым рядом других прозаиков, поэтов, драматургов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Цит. по: *A. Czubiński.* Najnowsze dzieje Polski. 1914-1983. Warszawa, 1987, s. 366.

2 *Jan Błoński.* Bezładne rozważania... // Teksty drugie. 1990, № 1, s. 14.

3 См.: *Oskar Stanisław Czarnik.* Między dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944-1980. Warszawa, 1993, s. 383-384.

4 *Jadwiga Czachowska, Beata Dorosz.* Literatura i krytyka poza cenzurą. 1977-1989 (bibliografia druków zwartych). Wrocław, 1991, s. VII.

5 *O. S. Czarnik.* Op. cit., p. 212, 217, 219.

6 Współczesna literatura polska lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Lipsk, 1993, s. 67.

7 *L. Szaruga.* Walka o godność. Poezja polska w latach 1939-1988. Wrocław, 1993, s. 332.

8 *Я. Рогозинский.* Ярослав Ивашкевич // Творческая интеллигенция и мировой литературный процесс. М., 1987, с. 280.

9 *J. Walc.* Wielka choroba. Warszawa, 1992, s. 83.

10 Kultura, 1980, № 5, s. 108.

11 Powrót do źródeł. Rozmowa z Wisławą Szymborską // *K. Nastulanka.* Sami o sobie. Warszawa, 1975, s. 305.

12 *Ryszard Przybylski.* To jest klasycyzm. Warszawa, 1978, s. 181.

13 Цит. по: *A. Kaliszewski.* Herbert. Warszawa, 1991, s. 6.

14 *S. Barańczak.* O czym myśli Pan Cogito? // Polityka, 1974, № 17.

15 *Е. Твердислова.* Папа Римский Иоанн Павел II. Литературный портрет. М., MCMXCV, с. III.

16 Sztuka wszystkożerna. Rozmowa z Mironem Białoszewskim // *K. Nastulanka.* Sami o sobie. Warszawa, 1975, s. 326.

17 Nowe książki, 1970, № 16, s. 965.

19 Kultura, 14.3.1976.

19 *J. Błoński.* Op. cit., s. 22.

20 *Henryk Bereza.* Prozaiczne początki. Warszawa, 1971, s. 169.

[21] «Lękać się odważnie...» Z Ewą Lipską rozmawia Krystyna Nastulanka // Polityka, 1976, № 52.

[22] *Х. Ольшовский.* Параллели и различия в поэзии Польши и ГДР в 70-е годы // Литература европейских социалистических стран в 70-80-е годы. М., 1988, с. 21.

[23] *E. Balcerzan.* Poezja jako samopoczucie (pokolenie 76) // Teksty drugie, 1990, № 1, s. 28.

[24] *Я. Ивашкевич.* Собрание сочинений в восьми томах. М., 1978, т. 4, с. 379.

[25] Там же, с. 421.

[26] *Я. Ивашкевич.* Люди и книги. Статьи. Эссе. М., 1987, с. 377.

[27] Там же.

[28] Там же, с. 417.

[29] *Витольд Гомбрович.* Девственность и другие рассказы. Порнография. Из дневника. М., 1992, с. 263.

[30] Exlibris. Dodatek do «Życia Warszawy», wrzesień 1995.

[31] Polityka. 1970, № 50/52.

[32] *S. Nowicki.* Półwieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim. Warszawa, 1990, s. 237.

[33] *Zb. Taranenko.* Rozmowy z pisarzami. Warszawa, 1986, s. 253.

[34] Ibid., s. 253.

[35] Цит. по: *P. Czapliński.* Tadeusz Konwicki. Poznań, 1994, s. 172.

[36] *M. Czermińska.* Autobiografia jako wyzwanie (o «Dzienniku» Gombrowicza) // Teksty drugie, 1994, № 1, s. 54.

[37] *T. Konwicki.* Kalendarz i klepsydra. Warszawa, 1976, s. 148.

[38] *T. Konwicki.* Nowy Świat i okolice. Warszawa, 1986, s. 54.

[39] *Zb. Taranenko.* Op. cit., s. 265.

[40] Ibid., s. 275.

[41] Ibid., s. 283.

[42] *W. Terlecki.* Powrót z Carskiego Siola. Warszawa, 1973. Tekst na obwolucie.

[43] *W. Terlecki.* Twarze 1863. Warszawa, 1973. Tekst na obwolucie.

[43] *A. Stojowski.* Carskie wrota. Warszawa, 1977, s. 340.

[45] *S. Burkot.* Proza powojenna. 1945-1987. Warszawa, 1991, s. 88.

[46] Tygodnik Kulturalny, 1972, № 17.

[47] *В. Шукшин.* Нравственность есть правда. М., 1979, с. 60.

[48] Polityka, 1965, № 28.

[49] Zdanie, 1986, № 11, s. 6, 12.

[50] *J. Tomkowski.* Dwadzieścia lat z literaturą. 1977-1996. Warszawa, 1998, s. 43.

[51] Ibid., s. 44.

[52] *A. Sandauer.* Moje irytacje. Rozmowa z A. Sandauerem // Kultura, 1973, 18.03.

[53] *P. Czapliński.* Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996. Kraków, 1997, s. 36.

[54] *T. Konwicki.* Rzeka podziemna, podziemne ptaki. Warszawa, 1989, s. 40.

[55] Ibid., s. 29.

[56] *P. Czapliński.* Op. cit., s. 48.

[57] *K. Brandys.* Miesiące. 1982-1987. Warszawa, 1998, s. 190.

[58] Ibid., s. 140.

[59] Ibid., s. 184.

[60] Ibidem.

[61] *St. Nowicki.* Półwieku czyśćca..., s. 301-302.

[62] *H. Markiewicz.* Troska i niewiedza // Na Głos, 1991, № 3. Cyt. wg.: *P. Czapliński.* Ślady przełomu..., s. 38.

[63] *H. Bereza.* Bieg rzeczy. Warszawa, 1982, s. 14.

[64] Ibid., s. 20.

[65] Życie Literackie, 1987, № 25.

[66] Teksty drugie, 1990, № 1, s. 13.

[67] Ibid.

[68] Polityka, 1990, № 10, s. 7.

[69] *Sl. Mrożek.* List na temat «Rzeźni» // Dialog, 1973, № 9, s. 109.

[70] Цит. по: *S. Bardijewska.* Własna przestrzeń. Warszawa, 1987, s. 172

ЛИТЕРАТУРА ЧЕХОСЛОВАКИИ

70–80-е гг. вошли в историю Чехословакии как период так называемой «нормализации» после разгрома реформаторского движения Пражской весны в результате ввода в страну 21 августа 1968 г. военных соединений СССР, Польши, ГДР, Болгарии и Венгрии. Советские войска находились на чехословацкой территории на всем протяжении этого периода, что ограничивало суверенитет страны и обусловило соответствующую регламентацию ее общественно-политической жизни. В известном смысле переходным было лишь время с 21 августа 1968 г. по апрель 1969 г., пока во главе партии продолжал оставаться А. Дубчек. В апреле 1969 г. первым секретарем КПЧ стал Г. Гусак, провозгласивший курс на «принятие реальности», под чем подразумевался отказ от всех форм протеста против присутствия иностранных войск и безоговорочное признание руководящей роли Советского Союза. Если в экономике Чехословакия в основном смогла удержаться на прежнем уровне, то в общественной жизни, идеологии и культуре произошли резкие изменения. Принципы «нормализации» в этой сфере были сформулированы в документе «Уроки кризисного развития в Компартии Чехословакии и обществе после XIII-го съезда КПЧ», принятом на пленуме ЦК КПЧ в декабре 1970 г. Документ, который в течение многих лет считался основополагающим руководством к действию, категорически отвергал реформаторские концепции 60-х гг., провозглашал незыблемость ориентации на Советский Союз. Воплощение этих принципов на практике вылилось в репрессивные меры по отношению к деятелям Пражской весны, смену большинства партийных, государственных и хозяйственных руководителей всех уровней, чистку рядов партии и идеологических учреждений и, как следствие всего этого, многочисленную эмиграцию прежде всего интеллигенции на Запад.

Положение в чешской и словацкой культуре не было одинаковым, чему способствовало введение с 1 января 1969 г. федеративного устройства Чехословакии, однако для всей страны был характерен жесткий идеологический диктат, преследование инакомыслия. Литература, выходившая в официальных издательствах, подвергается строгой цензуре, но получает

развитие литература самиздата и эмиграции. Постепенно набирает силу диссидентское движение, в котором принимает участие большое число писателей и критиков. На рост демократических настроений широких кругов населения повлияла и перестройка, начавшаяся в СССР. В ноябре 1989 г. «бархатная революция» в Праге положила конец власти КПЧ и социалистическому периоду в истории страны, в истории чешской и словацкой литератур.

ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ввод в Чехословакию советских войск означал поражение сформировавшегося в 60-е гг. реформаторского крыла КПЧ и всего движения Пражской весны. Однако президентом страны остался генерал Л. Свобода, избранный на этот пост в марте 1968 г., до апреля 1969 г. сохранялось прежнее руководство партии и большинства средств массовой информации, в которых какое-то время еще можно было выражать протест против насилия над волей чехословацкого народа. По образному выражению В. Гавела: «Корабль потихоньку тонул, но пассажирам было позволено кричать, что он тонет» [1].

Большинство чешских писателей – от М. Кундеры, Л. Вацулика, Я. Сейферта до еще недавно ортодоксально-социалистического Я. Дрды – решительно осудили ввод иностранных войск, но положение в стране они оценивали по-разному. Это демонстрирует, например, ставшая событием общественной и культурной жизни полемика между М. Кундерой и В. Гавелом в конце 1968 – начале 1969 г. В рождественском номере еженедельника Союза чехословацких писателей «Листы» Кундера назвал пражскую осень 1969 г., когда еще сохранялась свобода слова, даже более значительной, чем Пражская весна, победой «думающего и образованного» чешского народа, который «не дает опоить себя дешевой пропагандой» [2]. С этим восторженным определением Кундеры решительно не согласился В. Гавел в журнале «Тварж», где он предсказывал грядущие репрессии и призывал готовиться к сопротивлению. Дальнейший обмен мнениями был оборван наступлением «нормализации», в условиях которой оба участника спора были на два десятилетия лишены возможности выступать в легальной печати.

Вскоре были закрыты и «Листы», и «Тварж», и вообще все литературные журналы. На собрании писателей в мае 1969 г. И. Шотола прогнозировал: «...печально знаменитые и давно всеми осужденные прежние кампании против Сейферта, Шкворецкого или Вацулика, против структурализма, экзистенциализма или пессимизма по безвкусию и низости еще будут превзойдены» [3].

Тем не менее в литературе еще некоторое время продолжала действовать инерция предыдущего периода. В июне 1969 г. на учредительном съез-

де был создан Союз чешских писателей, председателем был избран Я. Сейферт, а его заместителем – оппозиционный литературовед и критик И. Брабец. Но власти под разными формальными предлогами отказывались регистрировать этот союз, и в конце 1970 г. было объявлено о его роспуске.

Идеологическое руководство КПЧ решило создать Союз чешских писателей, который был бы полностью ему подчинен. Подготовительная стадия нового Союза весьма затянулась. Сначала эту работу вел поэт Й. Кайнар (1917-1971), но он неожиданно умер в декабре 1971 г. Его заменил Я. Козак, который и стал председателем созданного на учредительном съезде в мае 1972 г. официального Союза чешских писателей. В 1977 г. этот Союз и образованный еще в июле 1969 г. Союз словацких писателей были объединены в Союз чехословацких писателей. В условиях федеративной Чехословакии этот Союз, председателем которого был избран Я. Козак, стал инстанцией координирующей и представительской, вся текущая организационная работа по-прежнему велась национальными союзами. Союз чешских писателей в 1977 г. возглавил И. Скала.

В Союз чешских писателей при его создании было принято менее четверти членов прежней писательской организации. Отбор проводился по сугубо политическим критериям, невзирая на прошлые заслуги и творческий потенциал того или иного автора. Разумеется, многие влиятельные литераторы сами отстранились от этого союза, считая вхождение в него коллаборационизмом, но ситуация была такова, что оставшиеся вне рамок писательской организации авторы оказывались как бы и вне литературы.

В Чехословакии практически был введен «запрет на профессию». Писатели и критики, исключенные из КПЧ, принимавшие участие в реформаторском движении или же обвиненные в недостаточно активном противостоянии ревизионизму, лишались возможности печататься вне зависимости от содержания и эстетического качества их произведений. Работники учебных заведений, научных институтов и вообще всей сферы культуры по тому же принципу увольнялись со своих должностей и вынуждены были идти в дворники, истопники, мойщики окон, ночные сторожа, в лучшем случае – музейные смотрители.

«Санация» литературы велась и по другим направлениям. Составлялись списки «идеологически вредных» книг, которые подлежали изъятию из библиотек, был остановлен выход в свет уже подготовленных произведений, авторы которых стали неугодными новому режиму. Такая участь постигла, например, роман Й. Шкворецкого «Танковый батальон» и длинный ряд других книг.

Специфика ситуации в Чехословакии заключалась в том, что, наряду с цензурными запретами и политическими преследованиями, соблюдалась видимость некоторых правовых гарантий. Человек не мог быть осужден за инакомыслие как таковое, а только за противоправное действие, впрочем,

трактуемое весьма произвольно. Оппозиционно настроенные писатели имели возможность покинуть страну, ибо власти видели большее зло в их пребывании дома и зачастую вынуждали их эмигрировать. Так возникла самая большая во всей чешской литературной истории эмигрантская литература, ядро которой составили покинувшие страну в разные годы такие выдающиеся писатели, как Й. Шкворецкий, М. Кундера, П. Когоут.

С другой стороны, запрет на легальную профессиональную деятельность превратил в диссидентов многих видных чешских писателей и критиков, оставшихся на родине. Среди них: Л. Вацулик, В. Гавел, И. Клима, М. Юнгманн, И. Брабец и десятки других.

Можно предположить, что Г. Гусак, сменивший на посту первого секретаря А. Дубчека, рассчитывал удержать какие-то завоевания Пражской весны в области гражданских прав. В стране не произошло возвращения к тоталитарным порядкам 50-х гг., однако логика «принятия реальности» с неизбежностью вела к резкому ограничению свободы, к репрессивным мерам. Период «нормализации» отмечен судебными процессами над деятелями культуры в 1971-1972 гг., в 1976 г. и позже, тюремным заключениям подвергались – по различным обвинениям – и некоторые писатели, в том числе В. Гавел.

Чешская литература 70-80-х гг. как бы раскололась на официальную, издававшуюся в стране легально, и альтернативную литературу самиздата и эмиграции.

Официальная культурная политика строилась на категорическом отрицании эстетических теорий и художественной практики периода Пражской весны. В докладе Я. Козака на учредительном съезде Союза чешских писателей утверждалось, что «в области литературы наиболее выразительно проявились оппортунистические, ревизионистские, антисоциалистические, антисоветские контрреволюционные тенденции и силы» [4]. Этим тенденциям докладчик противопоставлял реанимированный лозунг социалистического реализма, который и был принят съездом в качестве концепции всей чешской литературы.

В официальной критике и литературоведении развернулась кампания за возрождение традиций революционной и антифашистской литературы, принципов социалистического реализма и реализма вообще. По этим проблемам, как и по текущему литературному процессу, активно выступали Владимир Достал (1930-1975), Иржи Гаек (1919-1994), Гана Грзалова (р. 1929), Штепан Влашин (р. 1923), Витезслав Рзоунек (р. 1921), Милан Благинка (р. 1933), Яромира Неедла (1934-1989) и более молодые Йозеф Петерка (р. 1944), Яромир Пельц (р. 1952) и некоторые другие. В целом же круг допущенных в легальную печать критиков был очень узок, литературных споров почти не возникало, конфликты, как правило, решались «за закрытыми дверьми» в партийных инстанциях.

Но при всем негативном отношении официальной литературной критики к концепциям периода Пражской весны их воздействие продолжало явственно ощущаться. В новых работах по эстетике и теории литературы не было речи о простом возвращении к догматическим взглядам 50-х гг. Так, искусствовед Сава Шабоук (1933-1992) в монографии «Берега реализма» (1973), критикуя теорию «реализма без берегов» Р. Гароди, в изложении своих собственных воззрений на социалистический реализм во многом с ней сближался, например, в интерпретации «Герники» П. Пикассо. Подкорректировать свои прежние суждения о развитии чешской поэзии XX века попытался Ладислав Штолл (1902-1981) в переработанной версии своей отличавшейся ортодоксальностью работы «Тридцать лет борьбы за чешскую социалистическую поэзию» (1950), изданной в 1975 г. под названием «Поэт и надежда». Работы В. Достала отличались излишней категоричностью определений, но были ценны скрупулезным прочтением обширного материала литературных дискуссий межвоенного периода. В книгах Й. Петерки «Принципы и тенденции» (1981) и «Метаморфозы традиции» (1983) содержались многочисленные ссылки на «марксистские авторитеты»: от Ленина и Неедлы до Штолла – но с их помощью автор стремился обосновать достаточно широкое понимание традиций, на которые может опираться современная литература.

Изучение литературной истории и теоретических проблем эстетики было серьезно ослаблено устранением из научной жизни в результате политических чисток таких талантливых ученых, как К. Хватик, И. Брабец, М. Янкович, М. Качер, М. Червенка и другие. Тем не менее в этой области и в 70-80-х гг. продолжалось некоторое движение. Этого нельзя сказать об историко-литературном осмыслении этапа 60-х гг., которое сводилось к декларативным обличениям. Что же касается текущей литературной критики, то ее развитие было крайне затруднено как кадровыми чистками, в этой сфере особенное значительными, так и почти полным отсутствием литературной печати.

Весной 1972 г. начал выходить журнал Союза чешских писателей «Литерарни месичник», редактором которого сначала был Й. Рыбак (1904-1992), затем О. Рафай (р. 1934). Но журнал этот, который в литературных кругах иронически называли «лучшим и единственным», не снискал популярности даже среди членов официального Союза писателей. При всей «модерности» его внешнего вида, повторявшего авангардные образцы межвоенного периода, по содержанию он оставался пресным и официозным, ему не удавалось организовать настоящие дискуссии, он не имел реального влияния на литературный процесс. В других органах печати – ежедневных газетах, общеполитических журналах – литературная критика была представлена главным образом рецензиями. Известным исключением можно считать еженедельник ЦК КПЧ «Творба», главным редакто-

ром которого в 1969–1977 гг. был И. Гаек, пытавшийся в рамках официальной культурной политики проводить свою собственную линию. Как это констатировал эмигрантский журнал «Сведецтви»: «Гаек после августа попробовал – в „Творбе“ и в других изданиях – организовать тоже своего рода „весну“, но в рамках умеренного прогресса и в собственной режиссуре» [5]. Гаек позволял себе печатать не самые похвальные (хотя, конечно же, положительные) рецензии на произведения ведущих официальных авторов, позитивные материалы о поэзии Ф. Галаса, отрицательное отношение к которому Л. Штолл не изменил и после корректировки своих оценок чешской поэзии, и т. п. Но стоило И. Гаеку в позитивном контексте упомянуть имя опального словацкого писателя П. Карваша, как он был снят с поста редактора журнала. (Заметим, что в этом и других подобных случаях играли роль и личные взаимоотношения с руководителями идеологического отдела ЦК и писательского союза.)

Весьма затруднен был приток в сферу культуры молодых кадров, ибо запрет на профессию распространялся на порядок приема в высшие учебные заведения, в первую очередь – гуманитарного профиля. Все абитуриенты проходили так называемое собеседование, что позволяло отсеять неугодных, невзирая на уровень знаний и талант. Таким путем закрывался доступ к высшему образованию для детей исключенных из партии, диссидентов, вообще всех, кто был или казался неблагонадежным.

Порой непреодолимые препятствия вставали на пути служебного продвижения и вполне лояльных режиму граждан, ибо не только назначение на руководящие должности, но и получение научных степеней – право на защиту диссертаций – обуславливалось одобрением высоких партийных инстанций.

Ситуация начала постепенно меняться – не без влияния перестроечных процессов в СССР – только к самому концу периода «нормализации». Растущую активность начали проявлять представители следующего за «шестидесятниками» поколения, менее скованные в своих воззрениях грузом прошлого. На IV съезде Союза чешских писателей (1987) председателем Союза вновь был избран И. Скала, однако вскоре его сменил М. Черник. Несколько расширилось поле действия текущей критики: сначала как приложение к «Творбе», потом как самостоятельный еженедельник стал выходить «Кмен».

На всем протяжении рассматриваемого периода сохранялось щедрое государственное финансирование культурных учреждений. Мероприятия Союза писателей проходили с большим размахом, в прекрасном оформлении издавались книги угодных режиму авторов, особенно – руководителей Союза писателей, позитивным моментом можно считать регулярное издание переводов словацких писателей. Но оттенок неестественности и призрачности придавало литературной жизни замалчивание

самиздатовской и эмигрантской литературы, о которой, конечно же, власти были хорошо осведомлены. Только в самом конце периода имена представителей альтернативной литературы стали появляться в печати, разумеется, в критическом контексте.

Период «нормализации» стал эпохой бурного развития различных форм самиздата. Писатели и критики, лишенные возможности печататься, читали свои произведения в кругу единомышленников на городских квартирах и загородных дачах. Известны, например, собрания на квартире И. Климы, П. Когоута, на даче В. Гавела и т. д. Вычеркнутые из легальной литературной жизни писатели постепенно создали целую сеть самиздатовских серий и свою периодическую печать. Таких серий существовало около семи десятков, самые известные из них: «Петлице» Л. Вацулика (с 1973 г.) и «Экспедиция» В. Гавела (с 1975 г.). Всего в самиздате вышло около тысячи наименований новых литературных произведений.

Чтобы оградить себя от преследований, самиздат вынужден был соблюдать определенные правила игры, опирающиеся на закон. В Чехословакии с 1965 г. действовало правило, что литературные произведения, предназначенные для семьи и друзей, не рассматриваются как печатные издания. Поэтому самиздатовские публикации, как правило, перепечатывались на пишущей машинке (возник даже термин «машинописная культура») в строго ограниченном количестве экземпляров, обычно не более 12-ти. В. Гавел, называвший собрания литераторов на своей даче «миниатюрными писательскими съездами», в «Заочном допросе» писал: «Мы были достаточно изолированы, и популярный термин „гетто" мне кажется для того периода наиболее подходящим» [6]. Продукция самиздата была доступна узкому кругу посвященных, однако почти все значительные книги самиздата впоследствии выходили — в нормальном печатном варианте — в эмигрантских издательствах, а иногда и в официальных чешских, как некоторые произведения Грабала, Сейферта, Шотолы.

Если легально в Чехии существовал единственный литературный журнал «Литерарни месичник», то в самиздате в разное время выходило до трехсот периодических изданий. С 1979 г. выходило «Вокно» (разговорная форма слова «окно»), вокруг которого собралась молодежь из литературного и художественного андеграунда. В 1981 г. был основан «Критицки сборник», объединивший перешедших на положение «литературных нелегалов» таких известных критиков и литературоведов, как М. Юнгманн, Й. Вогрызок, Я. Лопатка, И. Брабец, М. Червенка. Группой критиков (И. Брабец, Я. Лопатка и др.) был создан «Словарь чешских писателей. Опыт реконструкции истории чешской литературы 1948–1978», который впервые вышел в самиздате в 1978 г., затем в Торонто в 1982 г.

В период «нормализации» вне границ своей страны оказались около 90 членов бывшего Союза чехословацких писателей. Одни из них уехали

по собственному решению – сразу же после ввода войск, как Й. Шкворецкий, или же позже под давлением обстоятельств, как М. Кундера. Подчас власти закрывали возможность вернуться в страну для литераторов, выехавших из Чехословакии временно. Так, широкую международную огласку получил скандал с П. Когоутом, которого в 1979 г. не впустили в страну после пребывания в Вене.

Основными центрами чешской литературной эмиграции были ФРГ, Австрия, Франция, Швейцария, США и Канада.

В 70-80-е гг. окрепла сеть чехословацких эмигрантских журналов, которые печатали не только политическую публицистику, но и литературную критику, а иногда и художественные произведения. Наиболее известными из них были: основанный в 1956 г. журнал «Сведецтви» («Свидетельство»), выходивший в Париже, издававшиеся с 1970 г. в Риме «Листы», которые словно бы приняли эстафету от одноименного еженедельника, запрещенного в Праге, и с 1980 г. имели литературное приложение «Чтени на лето» («Чтение на лето»). Литературные материалы печатал издаваемый в США ежеквартальник «Промьены» («Перемены»).

Из эмигрантских издательств, число которых резко возросло, наиболее значительным было основанное в 1971 г. в Торонто Й. Шкворецким и его женой З. Саливаровой «Сиксти-ейт-паблишес» («Издательство шестьдесят восемь»). В этом издательстве вышло более 200 книг: художественная литература, мемуары, литературно-критические и публицистические работы. Тираж обычно составлял 1500-2000 экземпляров. Рекордным был тираж «Танкового батальона» Й. Шкворецкого – 6000.

Несколько чешских издательств возникло в ФРГ. Особо следует отметить «Индекс» в Кёльне, выпустивший около 170 названий, в том числе художественных произведений, и «Поэзие мимо домов» («Поэзия вне родины») в Мюнхене, которое основал Д. Строж, издававший с 1977 г. главным образом новую чешскую поэзию.

Книги, выходившие в эмигрантских издательствах, распространялись в кругах эмиграции и нелегально ввозились в страну. Преследования властей ограничивали внутричехословацкую читательскую аудиторию, а официальная критика замалчивала существование альтернативной литературы. В то же время эта литература привлекала пристальное внимание западных издателей и в широких масштабах переводилась на основные мировые языки, а также польский, языки народов Югославии и т. д. Чешские писатели удостаивались престижных международных премий, в том числе в 1984 г. Я. Сейферт был награжден Нобелевской премией, став первым нобелевским лауреатом в истории чешской литературы.

Расколотость чешской литературы периода «нормализации» искажала литературный процесс, наносила урон национальной культуре. Первопричины раскола имели политический характер, однако было бы ошибкой сво-

дить всю легально издававшуюся в стране литературу к идеологическому обслуживанию режима, а всю альтернативную — к борьбе с ним, тем более принадлежность к той или другой ветви не может служить критерием художественной ценности. Можно принять точку зрения авторского коллектива изданной в 1994 г. «Панорамы чешской литературы», где констатируется: «Характерным парадоксом развития чешской литературы в 1969–1989 гг. является то, что в это время она получает распространение в мире как никогда прежде. Разумеется, небывалое количество переводов и зарубежных инсценировок, как и присуждение Ярославу Сейферту Нобелевской премии, имело политическую подоплеку, но несомненно сыграли роль и художественные ценности, которых переживавшая в те годы тяжелые испытания чешская литература добилась во всех ее трех ответвлениях» [7].

Подъем оппозиционного движения в Чехословакии начинается во второй половине 70-х гг., когда возникает правозащитное объединение «Хартия-77». Его возглавили В. Гавел, бывший чехословацкий министр иностранных дел И. Гаек (полный тезка критика И. Гаека) и философ Я. Паточка. Под обращением «Хартии-77», требовавшим от властей соблюдения прав человека, первоначально стояло 243 подписи, затем число их значительно увеличилось. Партийное руководство пыталось организовать движение «анти-хартии», проводило собрания, участники которых принимали резолюции, осуждающие хартистов, но эти меры только способствовали популярности «Хартии-77». Ширились демократические настроения среди молодежи, особенно — студенческой, несмотря на все строгости политического отбора при приеме в высшие учебные заведения. «Бархатная революция» в ноябре 1989 г. смела коммунистический режим в Чехословакии и положила конец расколотости чешской литературы.

* * *

Начало периода «нормализации» — с партийными чистками, увольнениями по политическим мотивам, массовыми отъездами за границу, возрождением цензуры — было временем, когда в чешской литературе образовались зияющие пустоты, а большинство писателей, в той или иной мере смирившихся с режимом, пребывало в растерянности. В литературе это выразилось в подчеркнутой аполитичности целого ряда произведений, увидевших свет в первые послеавгустовские годы, в обращении многих авторов к нейтральным, по преимуществу нравственным проблемам, к жанру исторического романа, научной фантастике и детективам. Хотя руководство КПЧ и Союза чешских писателей призывали к возрождению «социалистической литературы», в новых произведениях начисто отсутствовал наступательный пафос и энтузиазм социалистического строительства, характерный для чешской литературы 50-х гг.

Типичным для прозы начального этапа «нормализации» можно считать вышедший в 1971 г. небольшой роман Зденека Плугаржа (1913-1991) «Конечная остановка». Его действие происходит в приюте для престарелых, называемом «Иерусалимкой» – «конечной остановке» на пути старых одиноких людей. Изображая печальное существование своих героев накануне неизбежного ухода, писатель стремится показать, что и в этих условиях благородство остается благородством, а низость – низостью. Преклонный возраст не препятствует любви между неудачливым композитором Богданом и бывшей опереточной актрисой Александрой, жалок в своей неистребимой страсти к доносам озлобленный Фильц, а наиболее жизнестойким из обитателей Иерусалимки оказывается деревенский умелец дед Магерка, радующий окружающих своими поделками и неистощимыми выдумками. Читательский интерес к роману Плугаржа, несвободному от сентиментальности, привлекал необычный жизненный материал, но также и доброе отношение автора к героям.

Изображением личной жизни молодой супружеской пары ограничился в новом романе Ян Отченашек (1924-1979), который в своем прежнем творчестве («Гражданин Брих», 1955, «Ромео, Джульетта и тьма», 1958 и др.) стремился исследовать социальные и общественно-политические параметры человеческих отношений. В романе «Когда в раю шел дождь» (1972) повествуется о годе жизни доктора философии Петра и учительницы Людмилы, которые из Праги переезжают в горное Пограничье, где занимаются восстановлением заброшенного отеля. Этому роману о семейных буднях в красивом, безлюдном и дождливом «раю» явно недоставало внутреннего напряжения, а читателю оставалось только догадываться, почему вдруг Петр и Людмила покинули Прагу.

В 70-е гг. своеобразный ренессанс переживает чешский исторический роман, имеющий в отечественной литературной традиции прочные корни (А. Ирасек, В. Ванчура), но в предыдущий период находившийся на периферии литературного процесса. Широкое обращение писателей, в том числе прежде выступавших в других жанрах, к историческим сюжетам можно объяснить причинами как субъективного, так и объективного характера. Тяжелое поражение многообещающе начинавшегося движения Пражской весны заставляло вновь осмысливать уроки истории, на протяжении которой чехи не раз были вынуждены уступать превосходящей внешней силе. С другой стороны, историческая проза, как и камерные романы Плугаржа и Отченашека, давала возможность уйти от политической дискуссии, перевести разговор в плоскость философии истории и общечеловеческих проблем.

Владимир Кёрнер (р. 1939) получил известность благодаря роману «Слепой рукав» (1965) и повести «Адельгейд» (1967), в которых затрагивались сложные нравственные проблемы первых месяцев после окончания Второй

мировой войны, недостижимость взаимопонимания даже между близкими людьми. Мотивы одиночества, верности, предательства, мести стали сквозными в историческом романе Кёрнера «Песчаная коса» (1970) и производной от него повести «Долина пчел» (1978), которая первоначально была киносценарием. В этих произведениях описывались события XIII века, связанные с походами крестоносцев на побережье Балтийского моря, где обитало языческое племя пруссов. Раненного главного героя моравского рыцаря Алвина, попавшего в плен, спасают балтийская природа и прусские женщины, но в конце концов он погибает в битве с татарами.

Автор основывался на изучении источников, указывал время и место тех или иных эпизодов, красочно описывал балтийские пейзажи. Наряду с этим в его исторической прозе присутствовало изображение снов и видений героев. Кёрнер заботился о строгой выстроенности текста. «Песчаная коса» открывается прологом, за ним следуют три части основного повествования, разделенные на главы, завершает роман эпилог. Главам предпосланы эпиграфы из средневековой немецкой литературы. И все же было очевидно, что автор стремился не столько к точному воспроизведению истории, сколько к исследованию через ее посредство психологических коллизий, характерных для современности, следуя в этом плане за первым историческим романом И. Шотолы «Товарищество Иисусово» (1969), который был воспринят в чешском обществе как «костюмное» изображение коммунистической партии в виде ордена иезуитов. Нельзя сказать, что у Кёрнера есть прямые аллюзии подобного рода, но в центр повествования он поставил конфликт человека и надличностных структур, естественного стремления к индивидуальной свободе и дисциплины повязанного единой идеологией коллектива. А преобладание в его прозе трагедийной тональности отвечало настроениям, распространившимся после августа 1968 г.

Норберт Фрид (1913-1976) в романе «Императрица» (1972) не преследовал цели актуализировать историю. В романе, который можно было бы назвать документально-психологическим, он обратился к биографии Шарлотты Мексиканской, супруги несостоявшегося короля Мексики Максимилиана, брата австрийского императора Франца-Иосифа. В выборе героев сыграл роль сохранившийся в чешском обществе интерес к истории Австро-Венгрии, с которой Чехия была тесно связана в прошлом. Н. Фрид предложил свою художественную трактовку одного драматического эпизода из истории австрийского правящего дома. Чтобы подчеркнуть документальность повествования, он приложил к роману список использованной литературы, а в замечаниях от автора писал: «Я стремился верно изобразить все внешние обстоятельства и не поддаться соблазну авантюрных гипотез» [8]. Такой роман воспринимался иначе, чем произведения Кёрнера, но благодаря присущему Фриду мастерству психологического реализма он нашел своих читателей.

Широкое использование исторических документов отличало новые произведения известного исторического романиста Милоша Вацлава Кратохвила (1904-1988) из эпохи Первой мировой войны: «Европа кружилась в вальсе» (1974) и «Европа в окопах» (1977). В его романах, наряду с вымышленными героями, действовали реальные исторические лица, непосредственно в текст включались отрывки из дневников и переписки тогдашних коронованных особ, газетные материалы и т. п. По сути, Кратохвил занимался художественной беллетризацией истории, что особенно наглядно проявилось в биографическом романе «Жизнь Яна Амоса» (о Я. А. Коменском, 1975).

В жанре исторического романа выступил Богумил Ржига (1907-1987), прежде писавший в основном на деревенские темы. Критика высоко оценила его трилогию из времен «гуситского короля» Иржи Подебрада: «Преклони предо мной колена» (1971), «В ожидании короля» (1977) и «Остался лишь меч» (1979). Ш. Влашин о первом томе трилогии писал: «Мудрая, зрелая книга не только обогатила наше представление о творчестве Ржиги, но и способствовала подъему новой, художественно более высокой волны нашей исторической прозы» [9].

В трилогии параллельно развертывается история восшествия Иржи Подебрада на чешский престол и военные приключения и любовная драма вымышленного героя Марека из Тынца – побочного сына богатого купца. В образе Марека автор представил почти идеального героя, до конца верного долгу и погибающего на поле боя. Этот образ окружен романтическим ореолом, как и образ Подебрада, которому Марек служит верой и правдой. В то же время Ржига стремился придать повествованию современный вид, взяв за образец метафорический стиль исторической прозы Ванчуры. Однако художественное воплощение замысла не превысило средний уровень. Критика, искавшая в послеавгустовской литературной продукции положительные примеры, явно переоценила романы Ржиги, которые открыли в чешской «нормализованной» прозе длинный ряд книг на исторические темы. В них действовали короли, рыцари, алхимики, присутствовали внешние признаки «модерной» формы, но в целом они оставались в русле традиционной исторической беллетристики.

Однако предпринимались и попытки решительно обновить жанр исторического романа. Вацлав Эрбен (р. 1936), завоевавший широкую популярность в жанре детектива, обратившись к образу того же «гуситского короля» Иржи Подебрада, задался целью его демифологизации. Роман, состоящий из трех последовательно издававшихся самостоятельных частей: «Детство» (1974), «Юность» (1977) и «Созревание» (1981) носил общее название «Воспоминания чешского короля Иржика из Подебрад» и был стилизован под рассказ главного героя о пути к чешскому трону, который он надиктовывает молодому анонимному писцу после коронации в

1458 г. Автор якобы «случайно обнаружил» эти записи в одном из замков Восточной Чехии.

В чешской исторической традиции, в трудах Ф. Палацкого, в романах А. Ирасека, Подебрад неизменно представал мудрым и справедливым правителем, по заслугам избранным народом. В. Эрбен подает этот образ сквозь призму двойной иронии: Подебрад с иронией говорит о своих похождениях и окружающих его людях, автор иронично описывает самого рассказчика. Иржи Подебрад растет среди жестокости и интриг, легко усваивает сомнительные приемы борьбы за власть и с успехом их использует. В романе сквозит скептическое отношение писателя не только к историческим мифам, но и к единоличной власти.

Полемический по замыслу, изобретательный по форме роман Эрбена не остался незамеченным критикой. Б. Докоупил писал в «Кмене»: «Три тома „Воспоминаний чешского короля Иржика из Подебрад“ (1974, 1977, 1981) были тройным вызовом Вацлава Эрбена традиции чешской исторической прозы. Вызовом, о значении и продуктивности которого можно спорить, но который уже самим фактом своего существования играет в современном культурном контексте роль динамизирующего фактора» [10].

Антитрадиционалистом выступил в жанре исторического романа и Олдржих Данек (р. 1927), который к этому времени был уже признанным драматургом. В свободной трилогии о чешских правителях XIV века «Король бежит с поля боя» (1967), «Король без шлема» (1971) и «Убийство в Оломоуце» (1972) он предложил свое толкование деяний известных исторических лиц. В романах широко использовался диалог, а в прозаический текст включались практически готовые драматические сцены.

Экспериментальная форма романов Данека, как и романов Эрбена, отмечалась рецензентами, но критика проявляла к этим произведениям меньшее внимание, чем к исторической прозе Б. Ржиги. Объяснялось это не столько художественными качествами романов, сколько недостаточной «благонадежностью» авторов с точки зрения партийных инстанций и руководства Союза писателей.

Большой успех у читателей и критики имела трилогия Владимира Неффа (1909–1983) из времен Тридцатилетней войны: «У королев не бывает ног» (1973), «Перстень Борджиа» (1975) и «Прекрасная чародейка» (1980).

Исторический жанр стал основным в послевоенном творчестве Неффа. В романе «Српновские господа» (1953) он стремился следовать традициям Ванчуры, в пенталогии («Браки по расчету», 1958; «Императорские фиалки», 1958; «Дурная кровь», 1959; «Веселая вдова», 1961; «Королевский возничий», 1964) отдал дань добротной реалистической традиции романов Ирасека. В трилогии Нефф предложил совершенно новый вариант условно-исторической прозы. Ее жанр критика определяла по-разному. О романе «У королев не бывает ног» В. Рзоунек в «Руде право» писал,

что это — «роман мюнхаузенского и дюма-мушкетерского типа» [11]. В «Творбе» свое мнение высказал В. Достал: «Здесь мы имеем перед собой не исторический роман, а цепь вымышленных приключений в декорациях и костюмах Праги времен Рудольфа и позднеренессансной Италии» [12].

Главный герой трилогии сын пражского алхимика Петр Кукань наделен способностью пройти невредимым сквозь огонь и воду, выпутаться из самого безнадежного положения, но постоянно терпит неудачи, ибо он честен и прям, не умеет лгать и притворяться, не может бросить человека в беде, даже если тот этого заслуживает. Пройдя через невероятные испытания в Чехии, Австрии, Италии, Петр становится правителем вымышленного города Страмбы и напрасно пытается даровать ее жителям свободу и благоденствие. Чудом избежав гибели, он попадает ко двору турецкого султана, где проходит путь от последнего раба, отлавливающего крыс в подземельях сераля, до первого советника владыки полумира. Затем его приключения продолжаются во Франции и других европейских странах, которые он безуспешно старается объединить, припугнув новым турецким нашествием. Содержание последнего тома составляют удивительные похождения Петра Куканя во время Тридцатилетней войны, на которой он погибает из-за коварства женщины, им же спасенной от смерти.

В романах Неффа — блистательного рассказчика — откровенная сказочность сочетается с элементами исторической достоверности. Необычайно пластично выписаны пейзажи тогдашней Праги, Вены, Рима, изображены жестокие порядки и не менее жестокие нравы XVII века. В трилогии действуют вымышленные герои, реальные исторические лица (Рудольф II, Людовик XIII и т. д.), а также герои популярных литературных произведений. Так, во Франции Петра арестовывают, а потом освобождают из тюрьмы славные мушкетеры капитана де Тревиля. Очень вольно обращается автор с языком, заставляя героев употреблять обороты из современного молодежного жаргона, вставляя в чешский текст латинские, итальянские, английские слова. Вот речь идет об итальянской принцессе: «Ее детскость, если присмотреться внимательнее, была даже очень sexy». Граф Гамбарини вспоминает, что покупал у отца Петра «высококачественный after-shave». Кукань при дворе султана получает звание «мусульманин honoris causa» и т. п. Принимая во внимание такие особенности романов Неффа, как пародийность, ироническая тональность, лингвистическая игра, подчеркнутая интертекстуальность, по отношению к ним можно было бы говорить о постмодернизме, хотя при обсуждении вызвавшего наибольший интерес критики первого романа этот термин еще не был в ходу.

В откровенно развлекательной трилогии Неффа присутствовало и историко-философское начало. Автор показывал, что самый идеальный правитель своей волей не может сделать народ счастливым. Картины бесконечных кровавых сражений пронизывало отвращение к войне, спрятан-

ная за насмешкой грусть о том, что Европа не в состоянии объединиться. Преданность, отвага и искренность неизменно оказывались в проигрыше, но писатель умел внушить уважение к этим драгоценным человеческим качествам. Трилогию Неффа можно было бы упрекнуть, особенно в последней ее части, в чрезмерной «закрученности» и повторяемости сюжетных ходов, в непрописанности характеров, но прав был В. Достал, который в своей рецензии писал, что проза Неффа способна «не только развлекать читателя, но и побуждать его делать важные для сегодняшнего дня выводы» [13].

Среди популярных книг о менее отдаленном прошлом следует назвать ностальгически-сатирический роман Иржи Марека (1914-1994) «Мой дядюшка Одиссей» (1974), героем которого был проходимистый владелец погребальной конторы, а действие происходило в Вене последних десятилетий существования Австро-Венгерской империи и в Праге после Первой мировой войны. Состоящий из «песен», роман вольно пародировал гомеровский эпос, на что указывало и название книги. Соединение в романе, с одной стороны, реалистического изображения похождений «дядюшки Одиссея» на фоне венской и пражской жизни прошлых эпох, и, с другой стороны, подчеркнутой литературной игры, дает возможность в связи с этим произведением говорить как о продолжении линии иронической прозы, так и об элементах постмодернизма.

В период «нормализации» на историческую тематику почти полностью переключился Иржи Шотола (1924-1989). Один из руководителей доавгустовской писательской организации, он получил доступ в легальную печать только после того, как в апреле 1975 г. выступил в «Творбе» с заявлением, в котором в духе официальных партийных документов подверг критике деятельность прежнего Союза чехословацких писателей и свою собственную тогдашнюю позицию. Очевидно, что самокритика Шотолы была нужна «нормализованной» культурной политике для укрепления своего авторитета. После этого заявления официальные издательства стали выпускать его романы, официальные театры – ставить его пьесы, но у партийных властей сохранилось к нему настороженное отношение, он уже больше не смог вернуться в руководящую элиту чешской литературной жизни.

Первый исторический роман Шотолы периода «нормализации» – «Цыпленок на вертеле» сначала вышел в самиздатовской серии «Петлице» (1974) и только в 1976 г. в официальном издательстве. Действие романа происходило в эпоху наполеоновских войн, главным героем был бродячий кукольник Матей Цыпленок, всеми гонимый, попадающий в солдаты, дезертирующий, но не обретающий покоя даже в своей родной деревне. Автор скептически относится и к сильным мира сего, и к корыстным крестьянам, да и к самому невезучему Матею, который чувствует себя увереннее среди марионеток, чем среди людей.

За «Цыпленком на вертеле» последовали ироническая проза о детском крестовом походе «Восемнадцать Иерусалимов» (1986) и вольная трилогия, охватывающая эпоху от Первой мировой войны до современности: «Дети расписные» (1983), «Роза Рио» (1986) и «Осень в парковом ресторане» (1988). Во всех этих книгах присутствовал скептический взгляд на историю, им была свойственна притчевость, это были не столько исторические картины, сколько нравственно-философские метафоры. «Романы Шотолы, – писал критик З. Гержман, – читаются, как поэмы. ...Автор не просто любит родную речь, он бравурно оперирует чешским языком, всеми нюансами различных стилевых уровней, использует весь спектр лексических элементов. В романах Шотолы господствует поэтическая фантазия, игра ассоциаций, переплетение мечты и действительности (пожалуй, это ярче всего проявилось в «Розе Рио»), но кроме того всюду проникает жало его иронии» [14].

Однако в текущей критике высказывались и весьма критические отзывы об исторической прозе Шотолы. Это особенно относится к его объемному роману «Святой на мосту» (1978), в котором он задался целью развенчать легенду о католическом святом Яне Непомуцком, статуя которого стоит на Карловом мосту. Он изображен в романе под именем Иоганка из Помука, беспробудного пьяницы и развратника, не знающего удержу в жадности и разгуле. Королевский двор, где Иоганек, как и католический святой Ян Непомуцкий, подвизается в качестве духовника королевы, тоже развратен и корыстен, чем Иоганек и пользуется в своих целях, но в конце концов его губит собственная ненасытность. Наиболее строгим оппонентом романа выступил Гаек, который назвал «Святого на мосту» «абсурдным историческим гротеском» [15], упрекая автора в профанации исторической правды. Действительно, стремление во что бы то ни стало заострить сюжет, беспросветный скептицизм и чрезмерная нацеленность на притчевость подчас уводили писателя от сути изображаемых коллизий, тем не менее историческая проза Шотолы в целом принадлежала к самым заметным новым явлениям этого жанра.

Высокую оценку как легальной, так и альтернативной критики получил исторический роман Ладислава Фукса (1923–1994) «Герцогиня и кухарка» (1983). Б. Докоупил писал: «Это проза совершенно уникальная по своему профессиональному уровню и виртуозному построению, проза, в связи с которой можно по праву говорить о почти идеальном соотношении формы и содержания» [16]. По мнению М. Юнгманна, «Герцогиня и кухарка» – «Многослойный роман впечатляющей силы – лучшее произведение Ладислава Фукса, в котором затронуты основные экзистенциальные проблемы человечества и выражены опасения за судьбы общества» [17].

Действие романа, объем которого превышает 700 страниц, происходит в Австро-Венгрии в самом конце прошлого века, элемент ностальгии

по ушедшей в небытие империи соединяется с отчетливым сознанием неминуемости ее краха. Герцогиня, главная героиня романа, намеревается открыть в предместье Вены отель, который стал бы одновременно музеем уходящей эпохи, и собирая для него экспонаты, посещает разные города, общается с широким кругом лиц, размышляет о превратностях истории. Когда же проект завершен и первые посетители приходят в отель-музей, становится очевидной вся призрачность усилий удержать время. Романтические фантазии герцогини оттеняет образ служащей у нее кухарки-чешки, наделенной здравым смыслом, большим чувством юмора и сочным народным языком.

Фукс опирался на скрупулезное изучение документов и реалий описываемого времени, а также на такие произведения австрийских писателей, как «Марш Радецкого» Й. Рота, «Человек без свойств» Р. Музиля, «Последние дни человечества» К. Крауса. Критики, писавшие о «Герцогине и кухарке», отмечали «музейный» характер этого романа, заполненного множеством деталей и подробностей, вплоть до старинных кулинарных рецептов. При всей искусности композиции и языковых находок книга представляла собой занимательное, но весьма утомительное чтение. Вместе с тем можно согласиться с высказанным уже в 90-е гг. мнением Б. Докоупила, что этот роман «принадлежит к наиболее выразительным проявлениям постмодернизма» в чешской литературе [18].

«Герцогиня и кухарка» Л. Фукса стала последним историческим романом периода «нормализации», который воспринимался как литературное событие. Исторические романы продолжали выходить и позднее, однако из центра читательского внимания они снова переместились на его периферию.

В 70-е-80-е гг. в чешской прозе получили широкое распространение научная фантастика и детективы не только как развлекательное чтение, но и как еще один способ избежать разговора о сложных проблемах современности. Научно-фантастическую прозу писали Йозеф Несвадба (р. 1926), Владимир Парал, Ондрей Нефф (р. 1945) и многие другие. Подчас авторы подобных произведений в аллегорической форме выражали критическое отношение к современному режиму, как, например. В. Парал в «Войне с чудовищем» (1983). Однако в целом в области научной фантастики, в жанре которой чешская литература прошлого имела такие высокие художественные образцы, как романы и драмы К. Чапека, в 70-80-е гг. не было создано что-либо по-настоящему значительное.

Среди произведений детективного жанра читательский успех имели криминальные рассказы Иржи Марека из времен первой республики: «Паноптикум грешных людей» (1971), «Паноптикум старых криминальных историй» (1968) и «Паноптикум города Праги» (1979). Неизменным успехом пользовались детективные романы Вацлава Эрбена. Он начал высту-

пать в этом жанре в 60-е гг. («Знак лиры», 1965; «Смерть идиота», 1967). Среди его романов рассматриваемого периода можно выделить «Последнее падение маэстро Матерны» (1987) – историю раскрытия загадочного убийства в центре Праги известного артиста. Эрбену удалось создать оригинальный образ следователя капитана Экснера – молодого, ироничного, пользующегося успехом у женщин и легко идущего на любовные интрижки, но способного раскрыть самые запутанные криминальные хитросплетения. Нечто от Шерлока Холмса и Джеймса Бонда соединилось в Экснере с неизменным чешским юмором. Действие романов Эрбена чаще всего происходило в среде научной и творческой интеллигенции. Они были далеки от политики и идеологии, но внимание автора к психологии персонажей позволило ему дать определенный, пусть и достаточно узкий, срез современных нравов.

Из материалов съездов КПЧ и пленумов ЦК, из документов съездов Союза писателей можно сделать вывод, что руководство страны вновь, как это было в 50-е гг., надеялось обрести в лице писателей прямых пропагандистов своей линии. В частности, партийные власти были заинтересованы, чтобы литература дала критическое изображение событий Пражской весны. Такой попыткой стал «Ва-банк» (1974) Алексея Плудека (р. 1923), который более известен как автор производственной прозы («Солнце в долине», 1955) и исторических романов с элементами научной фантастики («Фараонов писарь», 1966; «Советник магараджей», 1975; «Враг из Атлантиды», 1981). В романе «Ва-банк» Плудек задался целью объяснить реформаторское движение 60-х гг. происками международного сионизма. Антисемитская тенденция, вообще чешской литературе несвойственная, обеспечила этому роману скандальный резонанс. Даже такой официальный критик, как Г. Грзалова, положительно оценивавшая исторические романы Плудека, по поводу «Ва-банка» писала: «Изображение Плудеком той почвы, на которой у нас во второй половине 60-х гг. возник общественный кризис, осталось на уровне первичного зондирования. Не все в нем додумано с художественной и политической точки зрения» [19].

Полемика с идеями Пражской весны пошла по иному руслу. Если реформаторы негативно оценивали все послевоенное развитие Чехословакии, то в официальной литературе 70-х гг. обозначилось стремление, признавая просчеты, защитить социалистический путь в принципе.

Несколько необычным способом приступил к выполнению этого намерения Ян Козак (1921-1995). В своих книгах о деревне, написанных в период Пражской весны (роман «...сильная рука», 1966, сборник рассказов «Западня», 1968) он сосредотачивался на перегибах и ошибках процесса коллективизации. Теперь он издал новые варианты прежних произведений. На основе рассказа «Западня» он написал роман «Святой Ми-

хал» (1971), сменив сумрачную тональность на жизнеутверждающую и поставив в центр образ преуспевающего председателя сельскохозяйственного кооператива в Восточной Словакии, который сумел воссоздать хозяйство после развала и привести жителей своей деревни к благоденствию. Роман «Сильная рука» был переработан в «Гнездо аиста» (1976), где повествовалось о преодолении трудностей в коллективизированной восточнословацкой деревне и о счастливой любви главных героев. В чешской деревне происходило действие следующего романа Я. Козака «Адам и Ева» (1982), написанного от лица главного героя садовода Адама, который в день своего рождения, потягивая вино и любуясь окрестными пейзажами, вспоминает семнадцать лет жизни с женой Евой, наполненные трудом, заботами, огорчениями, но и надеждами и радостями.

Показательно, что Козак – председатель Союза чешских писателей – в своих новых произведениях почти не затрагивал злободневные политические проблемы. В воспоминаниях Адама не нашлось места для событий 1968 г. В этом смысле роман «Адам и Ева» можно было бы сопоставить с «Когда в раю шел дождь» Отченашека, но роман Козака более облегчен и оптимистичен.

О 1968 г. идет речь в художественно весьма слабом романе Богумила Ногейла (р. 1928) «Большая вода» (1973), в котором описано, как крестьяне отвергают направленные против коллективного хозяйства речи пражских агитаторов и подрывные действия районных властей.

Первым послеавгустовским произведением легальной чешской прозы, в котором была предпринята попытка осмыслить судьбу простого человека в свете пережитого страной кризиса, стал роман Яромиры Коларовой (р. 1919) «Мой мальчик и я» (1974), получивший в критике широкий резонанс. «Без преувеличения можно говорить о лучшем чешском романе последнего времени», – писал В. Достал [20]. «Книга Коларовой, – утверждал Ш. Влашин, – одно из самых ценных достижений нашего прозаического творчества последних лет» [21].

«Мой мальчик и я» – роман свободной формы, как бы подхватывающий главную художественную тенденцию чешской прозы 60-х гг. Повествование идет от лица главной героини, у которой вскоре после окончания войны рождается сын. Рассказ о том, как мальчик растет, перебивается многочисленными отступлениями, перебрасывающими действие из современности в межвоенный период, из прошлого века в годы оккупации. Перед читателем проходит длинная череда предков и родственников героини, к одним и тем же лицам и событиям рассказчица обращается по несколько раз, внося новые оттенки и детали, рассуждая о пережитом. В ряде мест слово берет сын, который, став взрослым, комментирует то, что написала мать. Заканчивается роман смертью героини в дни кризиса 1968 г.

Центр тяжести романа — в изображении прошлого как предыстории настоящего. Стиль Коларовой можно было бы определить как «жесткий реализм». Ей органически чужда сентиментальность. Она описывает скудный быт рабочих районов, пороки и болезни, грубую речь, но умеет показать и яркие всплески надежды, и сильную страсть. Выразителен образ матери героини, веселый нрав которой угасает вместе с умирающим от туберкулеза сыном, деда-социалиста, который кончает жизнь в нищете, вызывая злорадство одних и насмешливое сочувствие других, «маленькой тети», расстрелянной фашистами. Колоритно выписаны проходные фигуры ненавистных автору эгоистов и приспособленцев, вроде тех, кто после войны завидовал повышенным пайкам бывших узников концлагерей. Полон сарказма мелькнувший на одной из первых страниц образ «человека из очереди», который в мае 1945 г. говорит о советских солдатах: «Освободили. Я у них этого не отнимаю. Но зачем надо было повалить мой забор и сломать тюльпаны?»

В романе бегло, но достаточно трезво показана послефевральская Чехословакия, когда преданный новому строю муж героини подвергается необоснованным репрессиям и оказывается в тюрьме. Писательница не приемлет огульной критики социалистического периода, которая, по ее мнению, развернулась в 60-е гг. Она иронически изображает бывших ревностных коммунистов, которые теперь «с сальными губами сидят в мягких креслах перед экранами телевизоров и с удовлетворением слушают, в какой нищете они очутились...». Писательницу (и ее героиню) отталкивает категоричность разоблачительной критики 60-х гг., но она сознает закономерность ее появления. Коларова винит свое поколение, которое называет «потерянным и недостаточно образованным», в том, что оно не сумело привить молодым иммунитет против демагогии. Сын понимает проблему иначе: «В том-то и дело, наверное, что чертовски трудно сказать детям полную правду, но ведь они все равно до нее докопаются. Можно не пускать молодежь на фильмы, можно выключить телевизор, но цензура не может запретить жизнь, а она доступна детям с момента рождения». Смерть героини накануне решающих схваток 1968 г. можно воспринимать как растерянность автора, а можно и как метафору поражения поколения «строителей социализма».

К слабостям романа следует отнести публицистичность в решении отдельных конфликтов и сцен, можно спорить с коларовскими идеологическими предпочтениями, но несомненное достоинство романа «Мой мальчик и я» заключалось в том, что он способствовал выработке в новой чешской прозе этического подхода к изображению послевоенной действительности.

Полемика с негативной оценкой развития Чехословакии после февраля 1948 г. проходит через роман Карела Мисаржа (1934–1991) «Перифе-

рия» (1974). Это «роман воспитания» паренька из бедной многодетной семьи, переселившейся перед войной из отторгнутого немцами пограничья в местечко Уезд на полпути между Прагой и промышленным Кладно. Главный герой Франтишек, отлично окончивший местную школу, получает после войны направление в пражскую гимназию. Пренебрежительное отношение одноклассников к мальчику с периферии не меняется даже после Февраля, который открывает ему доступ к высшему образованию. Да и сам Франтишек с трудом преодолевает комплекс неполноценности.

Роман выдержан в стиле непринужденного рассказа, апеллирующего к памяти читателя о недавнем прошлом. На это направлены авторские «отступления вперед», сопоставляющие прежнее и теперешнее восприятие вещей. В отличие от романов 50-х гг. здесь нет образов мудрых партийных руководителей, но зримо воспроизведены подробности быта простых людей. Автор показывает их в семейном кругу за таким, например, занятием, как закалывание свиньи. Рассказчик решительно осуждает подделки «под народ»: «Впрочем, рабочие блузы охотнее всего носят те, кому рабочий класс чужд и безразличен. Это они ходят на театральные представления в свитерах и спецовках. А батрачка Псотка для своего первого выхода в Реалистический театр заказывала платье у самой пани Соукуповой, у которой шьют завзятые модницы со всей округи». Но он с презрением рисует потомственного пролетария – мужа сестры Франтишека, который отказался помогать ее родителям в строительстве дома, а когда дом был построен без его участия, с той же наглой уверенностью стал на него претендовать.

Светлую ноту вносит в роман образ репатриантки «тети из Франции», которая после всех пережитых на родине и в эмиграции тягот сохраняет наивную веру в социализм и веселый, дружелюбный характер. Ей противопоставлен образ другого родственника – дяди-лавочника, приспосабливающегося к обстоятельствам на каждом повороте истории, с легкостью меняющего род занятий и свой лексикон.

Франтишеку противопоставлен образ его приятеля из интеллигентной и состоятельной пражской семьи Яна Моравца, который, даже сменив работу в пограничье на престижную должность с квартирой в придачу в столице, обречен постоянно мучиться от зависти к еще более удачливым людям. Критик М. Погорский справедливо отмечал в авторском подходе «плебейскую горечь и разгневанность, комментирующую фальшивую ангажированность, равно как и позерство и снобизм» [22].

Концовка романа соскальзывала в сказку: Франтишек получил не только интересную работу, но и идеально подходящую ему жену Квету, его родители, построив большой дом, отдали его под детский сад и т. п. Но роман подкупал тонкой передачей борения героя со своими комплексами, пластичностью воспроизведения прошлого быта.

В следующем романе «Плавание на стебле травы» (1986) Мисарж взялся за более трудную задачу – изображение жизни чешского общества в период назревания общественно-политического кризиса 60-х гг. Общее с «Периферией» было в том, что писатель поставил в центр молодых героев, еще только вступающих в жизнь. Это выпускники педагогического института Людвик, Рудольф и Ладислав и студент факультета кино Роман. Безденежным и бесквартирным юношам противостоит мир, полный соблазнов. В погоне за призраком «сладкой жизни» все они, за исключением Рудольфа Гавранека, идут на авантюры, беспорядочные любовные связи, не гнушаются любого обмана. В романе бесконечно пьют, не обойдена и тема гомосексуализма – в образе пилота Адама. Резко обличительно, карикатурно изображена культурная жизнь 60-х гг., например, модный авангардный театр, литературная пресса – с прозрачными намеками на конкретных лиц и обстоятельства. Мисарж стремился доказать, что счастье заключается в добросовестной творческой работе, однако призванный олицетворить этот идеал честный сельский учитель Рудольф выглядел как бледная тень Франтишека из «Периферии».

Мисарж имел в писательской среде репутацию серьезного автора. В 1973 г. в эмигрантском журнале «Листы» Й. Шкворецкий писал о нем: «Карел Мисарж – автор, который своей искренностью и талантом, а главное соединением этих двух conditio sine qua non хорошей литературы имеет все предпосылки для того, чтобы... написать большой роман о 1968 г. со своей, я бы сказал, здоровой и суровой точки зрения» [23]. Мисарж не оправдал эти надежды. При всей несомненной наблюдательности автора роман получился желчным, «ругательным», не продвинул художественное осмысление кризисных лет. Однако его высоко оценил И. Гаек в «Кмене». Но несомненно ближе к истине был споривший с ним в самиздатовской рецензии М. Юнгманн, который, признавая прилежную работу Мисаржа над стилем, указывал на «типично конъюнктурный» характер «Плавания на стебле травы», подчиненность романа «идеологической утилитарности» [24].

Свое видение послевоенной истории Чехословакии предложил Зденек Плугарж в романе «В шесть часов вечера в «Астории» (1982), который получил единодушно высокую оценку официальной критики. «Лучший чешский роман последнего десятилетия на современную тему» [25], – писал, например, рецензент «Руде право» Ф. Цингер.

Это роман о поколении, которое вступало в жизнь в годы оккупации. Семеро бывших гимназистов выпуска 1942 г. решают после войны отпраздновать это событие в ресторане «Астория». Там они вместе со своим классным наставником Крчмой будут встречаться каждые пять лет. В последний раз они соберутся после похорон Крчмы в канун пика кризисных событий 1968 г.

Семеро друзей – это семь разных характеров, семь разных судеб, которые писатель прослеживает на фоне крутых перемен от первых послевоенных лет и февральского переворота до Пражской весны. Потерпев неудачу в своем стремлении стать киноактрисой, уезжает в Западную Германию красавица Ивонна, которая вынуждена там смириться с работой в баре. Талантливый Камил, мечтавший стать писателем, после Февраля оказывается исключенным из университета из-за своего отца, который владел рестораном. Неказистый и невезучий Гейниц, ставший бухгалтером, в годы кризиса пытается противостоять критиканам. Зубрила и отличница некрасивая Руженка превращается в редактора-конъюнктурщика. Успешно складывается жизнь Мариана, занявшегося гематологией и женившегося на любящей его Миш, но ради карьеры он идет на сделки с совестью, правда, в конце романа осознает свои ошибки. Верен рабочему долгу паровозный машинист Пирк. А Крчма, который мысленно усыновил своих бывших воспитанников, с тревогой следит за каждым из них, всегда готовый прийти на помощь.

Образ Крчмы – почти безупречного педагога – писатель сумел не превратить в занудного резонера и ходячую добродетель, хотя предпосылки для этого имелись. Его идеальность несколько уравновешивается «грешностью» его названных детей, которых он старается понять, даже если они вступают на ложный путь, и помогает им попробовать начать сначала. Автор пытается показать, что Крчме удается оставаться вне политики, подходить к жизни с этической и эстетической позиции.

Роман Плугаржа написан в манере, близкой традиционному реализму, но для чешской литературы того времени такая манера, как и безусловно положительный герой, были редкостью. Не свободный от назидательности и иллюстративности, роман оказался поэтому привлекательным для читателей, его можно считать вершиной в творчестве автора.

Задачу проследить, как общественные катаклизмы отражаются прежде всего на женских судьбах поставила перед собой писательница старшего поколения Вера Адлова (р. 1919-1999) в романе «Горький запах осени» (1983), в котором используются типичные для современной прозы приемы: повествование от автора и вставные «Элегии» от лица главной героини Надежды, развертывание действия в хронологической последовательности, а в «Элегиях» – от конца к началу и т. п. Описывается судьба трех подруг – Надежды, Ирены и Эмы, принадлежавших к разным социальным слоям общества, с предвоенных времен до современности. В романе изображены социальные конфликты, антифашистская борьба, послевоенные трудности. На этом фоне писательнице удалось показать сложность взаимоотношений между поколениями. Надежда, обделенная материнской любовью, была к своим детям бесконечно добра, но они выросли бездушными эгоистами. Прекрасный детский врач Эма легко ла-

дит с чужими детьми, но не с собственным сыном Ладиком, который после смерти бабушки «плакал беззвучно, чтобы не привлечь к себе внимание, чтобы его не утешали и не мучили глупыми речами взрослые, так мало понимающие в жизни». Вот только образцово-показательная многодетная семья Ирены вряд ли внушит доверие читателю, усиливая – тут несомненное совпадение с Плугаржом – педагогическо-назидательное начало романа.

Одним из центральных лозунгов периода «нормализации» было возрождение «социалистических ценностей» и среди них – «социалистического отношения к труду», что в области литературы способствовало постепенному оживлению производственного романа, восходящего по типу ко второй волне производственного романа 50-х гг., когда писатели уже отказались от идеализации рабочего человека и стали изображать некоторые реальные трудности производственной жизни. Отчасти здесь продолжилась линия серии «Жизнь вокруг нас», где в 60-е гг. печатались И. Клима, Я. Прохазка, Я. Козак.

Произведений на производственную тему появлялось немало, но большинство из них не превышало сугубо средний уровень, хотя отдельные книги получали высокую оценку в текущей критике. Можно назвать, например, небольшие романы Мирослава Рафая (1934-1987) «Трудности равнин» (1973) и «Соленый снег» (1976). Эпиграфом к первому взяты известные слова Б. Брехта: «Трудности гор остались позади, перед нами – трудности равнин». В романе изображена работа мелиораторов по осушке заболоченных кооперативных полей. Главный герой – бригадир Бер, отличный специалист, горизонт которого ограничен мечтой о высоком заработке и богатом доме, что и становится причиной его метаний и неудач в личной жизни. Во втором романе речь идет о бригаде дорожных рабочих, которые под руководством инженера Зборжила в течение трех дней борются со снежными заносами на горных дорогах. В центре – конфликт между коллективом и Зборжилом, преданным делу, но не умеющим наладить отношения с людьми. Психологический ракурс повествования задан тем, что оно ведется от лица главного героя, который, не без влияния улыбнувшейся ему новой любви, в конце концов завоевывает доверие подчиненных.

Из книг на традиционную для чешской литературы шахтерскую тематику высокую оценку критики получили произведения Й. Фрайса. Йозеф Фрайс (р. 1946) стал известным в Чехии человеком в связи с судебным процессом по делу остравского театрального клуба «Ватерлоо», поставившего мюзикл по «Сыну полка» В. Катаева в обработке Фрайса. Суд квалифицировал этот спектакль как издевательство. В числе других Фрайс был осужден на 15 месяцев тюремного заключения, которое кассационный суд заменил на условное. Тем не менее Фрайс сумел убедить власти в своей

лояльности, что позволило ему издать целый ряд книг, из которых наиболее удачной большинство критиков считало повесть «Люди подземного континента» (1978). В ней отразилось хорошее знание автором шахтерской среды, знакомой ему по опыту собственной юности, отличное владение остравским диалектом. Но очевидны были и книжные образцы, следовать которым он стремился: «Первая спасательная» К. Чапека и авангардная проза В. Ванчуры. Как писал рецензент «Творбы» Я. Лукеш: «в повести Фрайса спонтанно интуитивный подход к жизни удивительно перемешан с книжно-литературными размышлениями и архаизированным стилем» [26].

Весьма популярными в чешской прозе были сюжеты из мира медицины, из жизни врачей. Можно, например, назвать повесть Вали Стибловой (р. 1922), врача по профессии, «Скальпель, пожалуйста!» (1981). Главным героем является профессор-нейрохирург, от лица которого и ведется повествование. У него есть завистники и враги, но сам он почти идеален, хотя в жизни и работе встречает множество трудностей. Эта повесть, как и другие произведения с производственной тематикой, привлекали читателей описанием профессиональной среды, которую, как правило, автор знал по собственному жизненному опыту, профессиональную лексику и жаргон которой использовал в диалогах. К этому добавлялись незамысловатые любовные истории, критика обывательской морали и карьеризма. Проблемы общественно-политической жизни обычно вообще не затрагивались, акцент делался на морально-этической проблематике. Такого типа был и популярный в 80-е гг. не только в Чехословакии «производственный» телесериал по сценарию Ярослава Дитла (1929–1985) «Больница на окраине города», прозаическая версия которого под тем же названием была издана в 1988 г. Успех у читателей имел и роман Петра Проузы (р. 1944) «Жизнь чередуется со смертью» (1985), описывавший больницу с точки зрения пациента. В художественном плане среди чешских производственных романов наибольший интерес, как и в 60-е гг., представляли произведения В. Парала и его последователей из молодого поколения.

Владимир Парал (р. 1932), о котором Й. Шкворецкий говорил, что «всегда считал его самым искусным мастером техники современного чешского романа» [27], выпустил в 1971 г. роман «Профессиональная женщина», который завершил его так называемую «черную серию» производственно-эротических романов из жизни промышленного чешского Севера: «Ярмарка исполненных желаний» (1964), «Метелица частной жизни» (1966), «Катапульта» (1967), «Любовники и убийцы» (1969). У Парала выработался своеобразный пародийно-иронический стиль с уклоном в гротеск. Повторение сюжетных ходов и ситуаций передавало стереотипность и бездуховность современной технической интеллигенции. Автор использовал приемы анкетирования, указывая в скобках, сколько лет тому или другому герою и т. п. В «Профессиональной женщине», где имеется подзаголо-

вок «роман для каждого», писатель пародировал бульварное чтиво, изображая перипетии судьбы сироты-красотки Сони Чеховой (19), которая воплощает в жизни придуманные сюжеты руководящего ею сочинителя романа с названием «Профессиональная женщина».

Критика отнеслась к этому роману Парала весьма сдержанно. Иронично отозвался о нем В. Достал в «Творбе», назвав свою рецензию «Двухэтажный китч или Парадокс пародии и пробуждение от сказки». Г. Грзалова в журнале «Литерарни месичник» писала: «Паралу не удалось соединить критику с наметкой положительного решения, перевести на язык беллетристики сознание того, что существуют и позитив и гармония, обычная девичья, женская, человеческая тяга к счастью» [28].

Как бы демонстрируя свою лояльность, Парал, к которому партийное руководство долгое время относилось с недоверием, начал в 70-е гг. так называемую «белую серию». где попытался обозначить «наметки положительных решений». Это романы «Молодой человек и белый кит или Малый химический эпос» (1973). «Радость до самого утра» (1975), «Генеральное чудо. Роман надежды» (1977). Г. Грзалова высоко оценила первый из этих романов: «Бесспорно, «Молодой человек и белый кит» означает перелом в творчестве Парала» [29]. Прогресс она увидела в том, что писатель попытался выступить против им же самим созданных стереотипов, представляется однако, что «позитивные моменты» в свой иронический текст он привносил весьма механически, что не усиливало художественное воздействие произведения. Наиболее удачным в серии оказался завершавший ее роман «Мука воображения» (1980).

Прежде Парал охотнее и успешнее всего изображал человека голого расчета и автоматизированного поведения. В центр своего нового романа автор поставил героя, не просто способного образно мыслить, но вообще воспринимающего мир сквозь призму воображения. воспитанного на чтении классических романов. Это инженер-химик Марек Паар (22), распределенный после окончания института в химическую лабораторию текстильного комбината. Если производственные достижения Марека не слишком велики, то в любви он добивается успеха, завоевав сердце заведующей лабораторией Зины Заховой (30). По первому впечатлению она напоминает обычных параловских героев: способный инженер, эффектная женщина, человек целеустремленный. Вполне в духе романов «черной серии» ее любовные отношения с педантичным заместителем директора Арноштом Титтельбахом, который проводит у нее полдня в неделю. В семейной идиллии с женой Дитой и дочерью Дитункой он скучает о Зине, с неуемной Зиной – по семейному уюту. На самом же деле Зина мечтает создать семью, ее не устраивает двойственность Титтельбаха, и она приближает к себе Марека: вспыхивает роман, превосходящий по накалу страсти все его книжные фантазии. Но он очень скоро обрывается: в отсутствие

Зины Марек влюбляется в молодую девушку, разгневанная Зина отвергает его и снимает с должности завлаба, на которую сама его продвинула, став главным технологом завода. Марек уезжает в другой город и начинает сочинять романы...

Действие происходит в начале 50-х гг., но это ощущается только в описаниях быта. Картина жизни, как и прежде у Парала, замкнута на производственно-эротической сфере. Человек исследуется в положении между эмоционально-эротическим и рационально-техническими полюсами. Каждой главе книги предпослан эпиграф из классики, вольно соотносящийся с содержанием главы и его иронически оттеняющим. Эпиграфом ко всей книге служит высказывание Шиллера: «Жить это значит мечтать». Много цитат из Стендаля, Марек Паар постоянно отождествляет себя с Жюльеном Сорелем.

При всем том взгляд писателя на героев стал менее отстраненно-холодным, чем это было в книгах «черной серии». Элемент человеческого понимания присутствует не только в автобиографическом образе Марека, но и в образе Зины, хотя писатель изображает их по преимуществу не заслуживающие одобрения поступки. Это сделало его прозу объемной, и в оценке «Муки воображения» более прав И. Гаек, опубликовавший в «Руде право» положительную рецензию на этот роман, чем М. Благинка, который в «Творбе» пытался над ним иронизировать. Однако предположение Гаека, что «Мука воображения» откроет новый плодотворный период в творчестве Парала, не сбылось, ибо писатель вообще перешел к научной фантастике.

Вместе с тем в критике не без оснований говорилось о «параловской школе». В. Парал оказал заметное влияние на молодых прозаиков, которые продолжили линию «производственно-эротической» прозы. Шумного успеха на этом пути добился Иржи Швейда (р. 1949) романом «Авария» (1975). Написанный занимательно и энергично, он стал одним из первых бестселлеров в послеавгустовской литературе, хотя имя автора до той поры вообще не было известно публике.

Главный герой романа – способный, разносторонне образованный двадцатисемилетний инженер Камил Цоуфал, возглавляющий важный участок работы на крупном химическом комбинате в Северной Чехии (обычное место действия романов Парала). У Камила – симпатичная жена Здена и маленькая дочка, молодой семье, которая вот-вот должна получить новую квартиру, помогают любящие родители. Все складывается удачно. Но Камил одержим мечтой о богатой жизни, о престижной заграничной машине. Кое-как выполняя свои прямые обязанности, он занимается техническими переводами, по вечерам играет в ресторанном оркестре, подсчитывает каждую копейку. Эта его черта заострена до гротеска: он ведет «Белую книгу», в которой есть главы: «Деньги и как их достать», «Прочие возможные дохо-

ды» и т. п. Но и бездуховным его вроде бы нельзя назвать: он разбирается не только в технике, но и в классической музыке, знает языки, играет на фортепьяно. Естественно, что молодой человек хочет как можно лучше устроить свою жизнь, но все материальные блага он жаждет получить немедленно, не чураясь ради этого никакой работы. Встретив своего бывшего одноклассника-двоечника Петра Штетку, который стал метрдотелем, Камил подряжается в одиночку провести водопровод на его даче в горах. Взваливший на себя непосильный труд, Камил запускает работу на заводе, что приводит к крупной аварии. И в семье у него разлад. От него решает уйти жена, с ним ссорится отец – заместитель директора комбината. Не принесла радости Камилу и интрижка с женой его работодателя официанткой Регином. А в конце концов Петр нагло обманывает его, подсунув вместо больших денег перекрашенный старый мерседес. Камил терпит аварию на всех фронтах, однако в конце романа вроде бы появляется проблеск надежды, ибо герой начинает осознавать глубину своего падения.

Роман Швейды примыкает к параловской прозе прежде всего по месту действия и производственно-любовной тематике, но написан в более традиционной манере. События развертываются в хронологической последовательности и освещаются как бы с двух точек зрения: в одних главах на первом плане Камил и его внутренние монологи, в других – в той же роли выступает Здена. Язык романа слегка ироничен в авторских описаниях и ремарках, а в многочисленных диалогах в меру оттенен жаргоном. Но успех романа в первую очередь объяснялся не столько уровнем мастерства, сколько тем, что автору удалось подметить принципиальные сдвиги в системе ценностей молодого поколения периода «нормализации». Повысился жизненный уровень населения, и все большее распространение получали потребительские идеалы. В Камиле они мирно уживаются и с образованностью, и с художественными наклонностями. Швейда в образе Камила создал новый тип героя и вместе с тем показал, что обществу грозит приход таких беспринципных дельцов, как Петр Штетка, а Камил, который при всей свой погоне за потребительскими ценностями нуждается еще в чем-то нематериальном, обречен на него батрачить.

Тема потребительского счастья и раньше поднималась в чешской прозе, но к концу 70-х, в 80-е гг. она вышла на первый план. Многократно возвращался к ней и Швейда в своих последующих романах, которые он издавал один за другим: «Если бы я умер» (1978), «Пожары и пожарища» (1979), «Долгие дни» (1981), дилогия «Молох» («Поиски равновесия», 1983; «Конец сезона», 1985), «Окна без решеток» (1983), «На верху пирамиды» (1986) и др. Во всех этих книгах он выступал как профессиональный беллетрист, умеющий построить сюжет, ввести узнаваемые приметы современной жизни, живой диалог. Но ни один из романов не достиг популярности «Аварии».

В связи с «параловской школой» называют и имя Вацлава Душека (р. 1944), в повестях которого «Орел или решка», (1974) и «Второе дыхание» (1975) большое место занимают взаимоотношения людей на производстве, а действие происходит все в той же промышленной Северной Чехии. В других книгах Душека читателей привлекала экзотическая среда уличной ребячьей ватаги пражского района Карлин, знакомая автору по собственному детству («Бродяги», 1978; «Дни псу под хвост», 1979 и др.). Атмосферу 50-х гг. он передал и в романе «Стеклянный Голем», где речь шла уже о репрессиях и лагерях и который поэтому задержался на издательской (и цензурной) стадии и увидел свет только в 1989 г.

Оригинальный вариант «параловского» романа создал Зденек Заплетал (р. 1951) в книгах «Слишком поздно для громкой музыки» (1983) и «Полуночные бегуны» (1986). Очевидно, что он не остался безучастным и к опыту Швейды, который в чем-то продолжил, а в чем-то оспорил.

Роман «Слишком поздно для громкой музыки» построен как протокольная запись течения жизни нескольких обитателей моравского городка Млин (за которым легко угадывается известный заводами Бати Злин, в социалистический период – Готвальдов) на протяжении пары недель в начале лета. Герои романа: молодой инженер Павел Козина, вышедший из больницы в состоянии депрессии и вместо того, чтобы вернуться домой к жене и детям, отправившийся бродить по республике; талантливый хирург Томеш Влчек; вор-рецидивист Страка; жуликоватый директор магазина Мирек Слепыш и члены их семей. Рассказывается то об одном герое, обозначаемом чаще всего инициалами (Павел Козина – П. К. и т. п.), то о другом, сообщаются сведения о погоде, указывается место и время действия, меню завтраков и обедов: коловорот обычных дней. Наиболее подробно прописаны линии Павла Козины и Тома Влчека, в связи с которыми встает проблема современного тридцатилетнего человека, уже многого добившегося в жизни, но оказывающегося в кризисе на переходе от молодости, когда все впереди, к зрелости с ее обязанностями, на переходе из поколения «детей» – в «отцы». Если кризис Павла выразился в депрессии, уходе, то кризис Тома – в повышенной активности, жадности к жизни. Отличный врач, он много пьет, развращен доступностью окружающих его женщин, он то счастлив с женой и маленькой дочкой, то бросает их ради студентки Мартины: «Он разрывался между двумя женщинами, между своей особой и коллективом, между общественным и личным, и решил выпить, чтобы боль, тоска, разум, любовь-нелюбовь – чтобы все сразу исчезло, чтобы он остался один и делал, что ему захочется».

Рецидивисту Мариану 56 лет, но он так и не стал взрослым, его бродяжничество – злая карикатура на метания Павла. Однако к своим неприкаянным героям автор относится с долей понимания, хотя и показывает, какие страдания претерпевают по их вине их близкие. Но никакого снис-

хождения не вызывает у него спекулянт Слепыш, который на домашний адрес выписывает газету «Лидова демокраце», а на служебный – официально-коммунистическое «Руде право».

В объемном романе «Полуночные бегуны», который вызвал наибольший читательский интерес и признание критики, Заплетал продолжил художественное исследование круговорота современных будней, этических и эмоциональных проблем человека «на переходе от молодости к зрелости». В центре внимания автора жизнь обитателей панельного дома № 66 и некоторых других в провинциальном городке на протяжении нескольких месяцев от зимы до лета. Герои названы не по именам, а по профессиям: Доктор, Инженер, Пилот, Зубной врач, Барон (это прозвище, он – адвокат цыганского или полуцыганского происхождения), Чемпион (это рабочий-спортсмен), Смотритель зоологического сада и т. п. Роман состоит из маленьких главок, в центре каждой – один из персонажей. Некоторые герои знакомы между собой, другие нет, они встречаются, расходятся, пользуются услугами друг друга. Многие занимаются бегом: ради формы, ради фигуры, чтобы успокоить нервы: «Они бегали, и каждый нес в голове свою корзину вопросов о себе и других».

Большинству героев Заплетала не приходится решать материальных проблем, они достаточно обеспечены, но от этого их жизнь не становится ни проще, ни духовно богаче. Первая глава романа начинается так: «Доктор сидел у своего письменного стола, смотрел в окно, за которым лениво шел снег, и говорил себе, что у него собственно есть все, абсолютно все». В самом деле: у него прекрасная пятикомнатная квартира в центре города, милая жена Барбара, очаровательная дочка, белая «Лада 1600», дача... «У него было все, что можно было купить, а то, чего он купить не мог, приходило к нему как бы само собой. Достаточно было попросить, намекнуть, упомянуть». В «абсолютно все» входил и поначалу необременительный роман с красивой замужней женщиной по имени Андреа из дома № 66, которая, как и Доктор, бегает поздно вечером. Но появляется младший брат Доктора, который требует выписать ему наркотики, угрожая в противном случае рассказать жене Доктора об этой связи. Доктор решает не поддаваться на шантаж, сам признается жене в измене, чем повергает ее в тяжелое душевное состояние, перестает принимать подношения от больных, отказывается выписать жене мясника ненужные ей лекарства, и сразу же вместо привычного отменного мяса к обеду Барбара сумела купить только курицу. Но приступ честности и принципиальности продолжается у Доктора недолго, и все снова становится на свои места.

В романе проигрываются узнаваемые сюжеты из современной жизни, конфликты на производстве, в которых участвуют Инженер, Чемпион, Слесарь, в семейной жизни (Доктора, Инженера, Пилота), межнациональные конфликты (кровавая драка деревенских парней с цыганами на танце-

вальной площадке). Много места занимают любовные связи, чему автор дает своего рода историко-философское обоснование: «В восьмидесятые годы двадцатого века на огромной скорости кружили друг возле друга тысячи молодых мужчин и женщин, уже во втором, а то и в третьем поколении освобожденных от продолжавшегося почти два тысячелетия христианского воспитания».

Ограниченное рамками одного городка, повествование иногда вдруг как бы расширяется за счет «информативных» авторских отступлений в международную сферу. Вот рассказывается об обычном вечере в доме Андреи: «В это время сотни тысяч людей во всей Европе и в США протестовали против размещения ракет с ядерными боеголовками...». Но «Их (жильцов дома № 66. – *С. Ш.*) это не беспокоило. Какие-то там ракеты и война были тем, что они не собирались принимать во внимание. Они жили по своим правилам, а такие понятия, как мораль, честь, гордость, правда просто вычеркнули из реестра своего мозга». Эту сентенцию цитировали почти все рецензенты романа. Наверное, таков и был расчет автора, который вынужден был демонстрировать «правильность» своей позиции, хотя подобные отступления не очень органично сочетались с протокольной манерой повествования. По сути писатель ратовал за правдивость и доброту в человеческих отношениях вне всяких политических категорий. И можно только согласиться с Л. Махалой, который в «Панораме чешской литературы» (1994) писал: «„Полуночные бегуны“ (1986) следует признать одним из самых точных и откровенных диагнозов поколенческих и общественных травм в официальной прозе прошедшего двадцатилетия» [30].

Начиная с Парала, излюбленными героями чешской прозы о современности стали представители технической интеллигенции. Это относится к Швейде, Душеку, отчасти Заплеталу. Иржи Кршенек (р. 1933) – писатель плодовитый и пользовавшийся благосклонностью официальной критики, поставил такого героя в центр романа «Томаш и Маркета» (1984). Томаш – талантливый специалист по автоматике. Его роман с Маркетой – эксцентричной рыжей журналисткой, начинается как любовная авантюра: интервью за бутылкой вина продолжается в постели, но случайная связь перерастает в истинное чувство, силу которого Томаш осознает после внезапной смерти Маркеты. Параллельно с любовной историей раскручивается карьера Томаша, превращающегося из сотрудника заурядной лаборатории в ученого с международной известностью. Наряду с линией Томаша и Маркеты Кршенек, явно рассчитывая на массового читателя, ввел в роман комическую линию с водевильными фигурами матери и сына Драбковых и негритянки Мэри-Джо, изучающей чешский язык.

В чешской литературе последних десятилетий не было течения «деревенской прозы» того типа, какой существовал в русской или польской литературе. В 50-60-е гг. чешские писатели создавали романы о коллективи-

зации села, а произведения 70–80-х гг. о деревне отличались от произведений о городской жизни, которых было несравненно больше, в основном сельскими пейзажами, да отдельными образами старых крестьян. Может быть, наиболее поэтичная повесть о живописной моравской деревне принадлежит Яну Костргуну (р. 1942). Это «Сбор винограда» (1979), где описаны полные драматизма взаимоотношения трех поколений одной семьи, где дед и внук понимают и любят друг друга, а среднее поколение — родители внука — не могут поладить ни с ними, ни между собой.

В 1984 г. вышел в свет роман Костргуна «Свадьба столетия», главным героем которого был сорокалетний зоотехник, кандидат наук Вацлав Зоугар, а действие происходило на гигантском животноводческом комплексе, возводимом по последнему слову науки, но с вопиющими недоделками, что в итоге привело к эпидемии ящура. Вацлав Зоугар, бывший председателем коллективного хозяйства в момент начала строительства, после торжественного пуска неготового комплекса был заменен на этом посту бездарным, но послушным Догналом. В этом плане можно говорить о публицистическом заряде романа, обнажающего глубокие изъяны в экономике периода «нормализации». В то же время в образе Зоугара писателю удалось создать живой современный характер: отличный профессионал, для которого самым черным ругательством было слово «дилетант», он не всегда способен проявить бойцовские качества. На церемонии открытия комбината Зоугар зачитал по бумажке оптимистическую речь, хотя знал, что это обман, а его дни как руководителя сочтены. Сделал он это не из трусости, а из чувства брезгливости, предпочитая отойти и не связываться с тупым начальством. Но пассивностью в решительный момент он взял на себя часть вины за разразившуюся вслед за тем катастрофу. Вот тогда-то Зоугар проявляет мужество, отодвинув в сторону растерявшегося Догнала, возглавляет штаб по борьбе с эпидемией, не ожидая и не получив благодарности от власть имущих. Правда, в личном плане героя, тяжело переживавшего разрыв с женой, ожидает «хэппи-энд»: она возвращается и родит ему двойню.

«Свадьба столетия» написана «субъективным» стилем: автор комментирует события, его речь эмоциональна, окрашена иронией и юмором. Вот он говорит о развитии животноводства: «Обеспечение кормов. Проблема посложнее, чем полет на луну». Вот он описывает столовую во время эпидемии: «Но ведь в общественном питании, как, впрочем, и всюду, нормальные условия практически не существуют» и т. п.

Наряду с парой драматических героев Вацлав — его жена Гелена, в романе, как в классической оперетте, существует пара комическая: молодой зоотехник Иван Мраз и предприимчивая особа легкого поведения Линда Сладкая, которая женит его на себе. С похождениями Линды, действиями ее энергичной мамаши и «салоном времен первой республики» родителей

Ивана связано немало забавных эпизодов, хотя есть здесь и психологические неувязки. Автор то откровенно смешит читателя, то впадает в сентиментальность, рассказывая о первом грехопадении Линды. Но в целом «Свадьбу столетия» можно отнести к удачам чешской прозы.

О чешской деревне писал Я. Козак в своем последнем романе «Адам и Ева» (1982), о котором уже шла речь. Книга была восторженно встречена официальной критикой, которая восхищалась и героями, и пейзажами, и языком, оставляя без внимания такие его очевидные слабости, как идиллическое изображение современного села.

К произведениям о чешской деревне, передающим ее колорит, надо отнести повесть «Слово – серебро» (1982) и роман «Дуэли» (1988) Антонина Баяи (р. 1942), для которых характерно соединение культивированной авторской речи и местных диалектов, умение живописать крестьянские типажи и особенности взаимоотношений современных сельских отцов и детей.

В чешской прозе постепенно набирала силу тема современной молодежи, решаемая в содержательном и художественном плане принципиально иначе, чем это предписывалось канонами социалистического реализма 50-х гг. Тогда изображалась молодежь на стройках, на заводах, в организациях Союза молодежи и т. п. Теперь в центре внимания оказалась неспособность молодых найти место в жизни, проблемы секса, наркомания, алкоголизм. Наиболее отчетливо это продемонстрировали книги Радека Йона (р. 1954) «Джинсовый мир» (1980. По названию этого романа молодежную литературу подобного типа стали называть «джинсовой») и, особенно, «Мементо» (1986).

Главный герой романа «Мементо» Михал Олива попробовал наркотики еще в школе, когда ему изменила одноклассница. На дискотеке Михал выпил разведенный в кока-коле наркотик и сразу забыл свое горе. Но потом он почувствовал себе еще несчастнее и снова принял снадобье. Так оно и пошло. Михал и его новая подружка Ева уходят из своих семей и ради добывания средств на наркотики скатываются до воровства и проституции. Служба Михала в армии, больница, тюрьма – это всего лишь временные передышки на пути к печальному концу. Трагический финал не минует никого из их компании: кончает самоубийством Ева, погибает, нанюхавшись отравы, юный Роман, в сумасшедшем доме встречаются Михал и торговец наркотиками Рихард, который проповедовал доктрину: «Лучше несколько лет красивой исключительной жизни, полной эйфории, и потом смерть, чем длинная серая жизнь».

Современная действительность показана в романе только так, как ее видит поглощенный своей пагубной страстью Михал. По сути, «Мементо» – это история болезни главного героя, процесс распада его личности со всеми отталкивающими деталями. Автор живописует мучительные состояния

ломки, сцены судорожного секса. Все это дало повод словацкому критику И. Сулику в журнале «Ромбоид» в связи с «Мементо» говорить об «эпике шокирующего фактографизма» [31]. Но все же секрет успеха Йона заключался не только в обращении к ранее как бы не существовавшим для литературы сюжетам. Роман «Мементо» при всех его недостатках и стилистических огрехах заключал в себе определенный гуманистический заряд, в нем сквозила боль за загубленные молодые жизни. Заслуживающая упреков с точки зрения стиля и вообще мастерства, книга Йона показательна как опыт художественного зондирования темных сторон современной жизни. и в этом смысле она продолжала линию романов Парала, Швейды, Заплетала.

Среди писателей старшего поколения, чутко реагирующих на изменения нравственно-психологического климата общества, неизменным читательским спросом пользовались книги Яромиры Коларовой, автора романа «Мой мальчик и я». В последующие годы она выступала в разных жанрах. В историко-биографическом романе «Бриллиантовая брошь» (1978) она попыталась воссоздать историю любви Яна Неруды и Каролины Светлой, в производственном романе «Вода!» (1980), посвященном хорошо ей знакомой послевоенной Остраве, – современную вариацию на темы «Первой спасательной» Чапека. Она писала рассказы для детей и взрослых, киносценарии, по которым были сняты ставшие популярными фильмы. Некоторые киносценарии были изданы в виде повестей: «Девушки из фарфора» (1976), «Лето с ковбоем» (1979). Как сценарий писалась и повесть «Переживут ли мужчины двухтысячный год?» (1984). Это детективная история о неудавшемся адюльтере с трупом в шкафу, с грабителями и угонами машин, но это и сатира на современные нравы, на инфантильных мужчин и не в меру агрессивных женщин. Можно говорить о натуралистических моментах повести, но она очень смешная и поднимает вполне реальные проблемы морали.

Далеко не все, созданное Коларовой, равноценно. Так, в романе «Я хотела бы то дерево» (1984), описывая в подробностях любовь пожилого директора универмага и его молоденькой секретарши, писательница очевидно пошла на уступки вкусам массового читателя.

К лучшим произведениям Коларовой принадлежит роман «У надежды глубокое дно» (1986). Он проникнут жизнелюбием, хотя повествование ведется от лица смертельно больной пожилой женщины пани Дласковой, а местом действий является онкологическое отделение городской больницы. В характере рассказчицы нет ханжества и сентиментальности. Она не идеальна и вовсе не аскетична, любит посидеть за чашечкой кофе, со вкусом затянуться сигаретой, она ненавидела угнетавшую ее свекровь, могла быть неверна своему доброму и совсем обычному мужу, но когда его поразил глубокий склероз, самоотверженно за ним ухаживает. В боль-

нице у работавшей всю жизнь пани Дласковой впервые появилось свободное время. Она вспоминает прошлое, размышляет над своими непростыми отношениями с детьми и внуками. Всего ближе ей внук Витек, чаще всех ее навещающий. В романе рассказана трогательная история любви Витека и умирающей от рака золотоволосой Шарки. Пани Дласкова не пытается им помешать, понимая, как эта яркая вспышка чувства важна не только для Шарки, но и для Витека, который начинает иначе смотреть на жизнь.

В отличие от наиболее известных романов Коларовой «Только о семейных делах» (1965) и «Мой мальчик и я» в «У надежды глубокое дно», где в основе лежит также собственный жизненный опыт писательницы, она не касается общественно-политических проблем, действительно остается в кругу «семейных дел», но по-прежнему метко изобличает лицемерие и приспособленчество. При всей драматичности темы и жесткости стиля, книга пронизана умением радоваться жизни.

Одним из самых значительных явлений послевоенной чешской прозы является творчество Богумила Грабала (1914-1997), которое высоко оценивала как официальная, так и альтернативная и эмигрантская критика, а также зарубежные исследователи. Знаменательно, что первая монография о его творчестве была издана в Берне и принадлежит переводчице Грабала на немецкий язык Сусанне Рот «Шумное одиночество и горькое счастье. О поэтическом мире Богумила Грабала» (Берн, 1986). К. Хватик, один из самых авторитетных критиков, выступавших в эмигрантской печати, в рецензии на эту книгу назвал Грабала «уникальным явлением не только чешской, но и европейской литературы, крупной фигурой европейского постмодернизма» [32]. А в 1980 г. в связи с выходом в свет тома избранных произведений Грабала представитель официальной критики Ш. Влашин писал: «Грабала можно упрекнуть, что мир его прозы неполон, это мир свободного времени, развлечений, редко — мир труда. Но его герои, которые не гонятся за наживой, чинами и почестями, являют собой здоровый корректив мелкобуржуазному корыстолюбию и культу вещей, проникшему в социалистический образ жизни и паразитирующему на нем» [33].

Б. Грабал всегда держался в стороне от политики. Он не принял режим «нормализации», но не стал и активным диссидентом, оберегая свою творческую свободу от любого идеологического давления. Партийные власти не рассчитывали принудить его выступить с самокритикой, как И. Шотолу, но публиковаться в легальной печати он смог только после 1975 г., когда в «Творбе» появилось его интервью, в котором не было самокритики, но не было и критики в адрес современных порядков, речь шла о том, что писатель предпочитает жить и работать на родине. В Союз писателей Грабал был принят только в 1987 г.

В 70-80-е гг. книги Грабала печатались и в самиздате, и в эмигрантских, и в легальных чешских издательствах, но в текстах производились некоторые изменения. Так было с повестью «Пострижение», которая вышла в самиздате в 1974 г., а в легальном издательстве в 1976, с романом «Я обслуживал английского короля» (самиздат – 1974, эмиграция – 1980, официальное издание – 1989) и другими.

«Пострижение» вместе с книгами «Красивая скорбь» (1979) и «Миллионы арлекина» (1981) составили своеобразную трилогию или триптих, изданный одним томом в 1986 г. под названием «Городок у воды». Эти произведения имеют в основе историю семьи писателя и выдержаны в ключе лирического юмора и легкой ностальгии. В «Пострижении» повествование ведется от лица совсем юной будущей матери писателя – жены управляющего пивоваренным заводом Францина. Красавица Маришка с роскошными волосами и неукротимым темпераментом все делает с азартом и гоняет на велосипеде, вызывая пересуды провинциальной публики. В чем-то близок ей старший брат Францина дядюшка Пепин, фигурировавший и в прежних произведениях Грабала. Это типичный грабаловский говорун, выдумщик и бесхитростный хвастунишка, которого охотно слушают во всех трактирах. Маришка вместе с Пепином залезает на заводскую трубу, повергая в панику весь городок, а потом укорачивает юбку и подстригает свои буйные волосы...

«Красивая скорбь» построена как цепь новелл, где в роли рассказчика выступает мальчик – сын Маришки, с которым случаются разные смешные истории. Как и в первой части триптиха, здесь немало поэтических страниц, например, своего рода стихотворение в прозе о фонарщике пане Рамбоусеке, который «зажигает вечер и гасит ночь».

В «Миллионах Арлекина» (название старого шлягера) рассказ снова ведется от лица Маришки – постаревшей, поседевшей, перебравшейся с мужем в дом престарелых, где уже живет одряхлевший Пепин. Маришка изменилась внешне, но сохранила независимый характер. Если в юности она дразнила местных дам яркой красотой и экстравагантными нарядами, то теперь с тем же вызовом не вставляет зубов, не красит волос, ходит в поношенных платьях и стоптанных туфлях. Но ни она, ни по-прежнему влюбленный в нее Францин не потеряли вкуса к жизни. Францин слушает радио – «решает все политические кризисы в мире». Маришка увлекается историей города, которая волнует ее больше, чем современные события. Триптих Грабала проникнут убежденностью в том, что каждый человек должен иметь «свою страсть», пусть это радио, машина, предания старины или даже игра в карты. Увлеченные люди не стареют душой. Жизнь неумолима: озорная Маришка превратилась в беззубую старую женщину, но сохранила способность радоваться и поднимать настроение другим. И в целом «Городок у воды» – светлая и улыбчивая книга.

«Я обслуживал английского короля» по манере рассказывания примыкает к таким более ранним книгам Грабала, как «Жемчужина на дне» (1962) и «Завсегдатаи пивных» (1964), а по сюжету – к «Поездам особого назначения» (1965). Можно сказать, что это роман воспитания в новеллах, рассказанных от лица бывшего официанта Яна Дите. В отличие от внутренне раскрепощенных говорунов Грабала, Дите страдает комплексом неполноценности, ибо он незаконнорожденный, бедный и маленького роста. Он достаточно ловок и очень наблюдателен, но с ним то и дело происходят всякие казусы: «Мое счастье заключается в том, что со мной всегда случалось какое-нибудь несчастье». Ему приходилось работать и в привокзальном ресторане, и в эксклюзивном пансионе, и в роскошном пражском отеле «Париж», где он подвизался под началом метрдотеля Скршиванека, который однажды «обслуживал английского короля». Самому Дите довелось обслуживать абиссинского императора и получить от него абиссинский орден, о чем он постоянно вспоминает. Но едва Дите начинал подниматься вверх. как случалось какое-нибудь невезение и он вынужден был искать новое место работы. Накануне оккупации Дите завел роман с немкой Лизой – учительницей физкультуры, дочерью владельца отеля в городе Хеб в западном пограничье, по мюнхенскому договору отошедшему к Германии. За «симпатии к немцам» Дите прогоняют из пражского ресторана, и он вместе с Лизой отправляется в Хебский край, где ему приходится с разными ухищрениями доказывать свое «арийское происхождение». Родив ребенка, Лиза уходит на восточный фронт, откуда привозит чемоданчик с ценными марками, оставшийся от еврея, уничтоженного в львовском гетто. Лиза погибает во время бомбежки, а Дите после войны продает марки, заводит собственный ресторан, но в феврале 1948 г. снова все теряет и, пройдя через тюрьму, становится в конце концов дорожным рабочим, которого слушают в его бедной хижине одни лишь домашние животные.

В рассказах Дите подробно описывается быт ресторанной и гостиничной обслуги, нравы веселящихся гостей, нацистские порядки в Хебе, меры «перевоспитания» в послефевральской Чехословакии. Во всем подмечаются комические стороны. Иногда это делается с добрым юмором, как в замечании о репрессированном чешском интеллигенте: «Никакой кучер не был в состоянии так смачно обругать коня или людей, как профессор французской литературы и эстетики». Иногда юмор переходит в гротеск, как в изображении национал-социалистического подхода к воспроизводству чистых арийских кадров. Готовясь к зачатию, Лиза слушала Вагнера, Дите подвергался медицинскому обследованию и инъекциям, а на свет появился дебил. Но неверно было бы подозревать Грабала в каких-либо национальных пристрастиях. При всей своей органичной «чешскости» он весьма зло изображает, например, нелепые проявления антинемецких на-

строений членов «Сокола», которые стягивали с немцев, в том числе с Лизы, белые чулки.

Соединением молодой энергии и закомплексованности Дите напоминает Милоша Грму из «Поездов», но, в отличие от него, герой романа сосредоточен на мечте о деньгах. Наделяя Дите всевозможными человеческими слабостями и тщеславием, автор не лишает его некоторой своей симпатии, ибо он по крайней мере не подл и сознательно никому зла не делает, а оставшись один на один с самим собой честно пытается понять «как немыслимое становится реальным».

Каждая из пяти составляющих роман глав-новелл начинается обращением к воображаемой публике: «Слушайте внимательно, что я вам сейчас скажу», а заканчивается вопросом: «Хватит вам этого? На сегодня кончу». Нетривиальные персонажи и сюжет, пересыпанная юмором живая речь – все вместе создавало своеобразие этой, на первый взгляд, просто забавной, а по сути очень серьезной книги о смысле человеческого существования.

Как и другие вещи Грабала, роман «Я обслуживал английского короля» получил высокую оценку всех, кто о нем писал, однако его экзистенциальный смысл, характер отражения Второй мировой войны и межнациональных отношений в критике по-настоящему не обсуждался.

Б. Грабал на протяжении всего своего творческого пути выступал как непревзойденный рассказчик, блистательно владеющий живым разговорным языком во всех его ипостасях. Но столь же неизменно в его произведениях присутствует не выставляемый напоказ глубинный фон высокой культуры, широчайшей литературной образованности (от Ф. Кафки и американских писателей до С. Есенина), оригинальное философское восприятие действительности. Весьма своеобразно эти качества отразились в «Шумном одиночестве» (1977с, 1980э, 1989)* – написанном ритмизованной прозой монологе старого сортировщика макулатуры, который, читая попадавшие ему в руки книги, «образовывался против своей воли». Как обычно у Грабала, образ этот одновременно автобиографичен и мифологизирован. То же самое можно сказать о характере по-своему автобиографической трилогии «Свадьбы в доме. Роман для девушек» (1987с, 1987э), «Вита нуова. Картинки» (1987с, 1987э) и «Трещины» (1986с, 1986э), где жизнь писателя рассказана от лица его жены. Здесь много юмористических и иронических зарисовок быта и нравов, в том числе политических, относящихся к взаимоотношениям писателя с властями и ГБ, характеристик реальных лиц, в том числе самого автора и его манеры письма: «Мой муж и его писанина – это страшный хаос и беспорядок, он за стилем не следит, вообще не старается, уж на что я мало знаю грамматику, и то мне совершенно ясно, что мой муж и по-чешски-то никогда прилично писать не умел, все это мне казалось пере-

* Здесь и далее: «с» – обозначает издание в самиздате, «э» – в эмиграции.

водом с иностранных языков, это просто заметки, которые еще надо куда-то вставлять, наброски историй, которые еще надо долго обрабатывать... Но мой муж настаивал именно на таком способе писания, он был в восторге, когда мог оставить текст недоделанным...»

Действительно, большинство текстов Грабала как бы не вполне завершены, зачастую имеют по несколько равноценных вариантов, но по сути они только прикидываются незадачливой «болтовней за пивом», инкрустированной перлами сленга. Это проза экзистенциального типа, исследующая человечность в ее по преимуществу «странных» проявлениях, нетривиально представляющая и отстаивающая гуманистические идеалы. Книги Грабала, выходившие в самиздате, эмигрантских и официальных издательствах, принадлежат к лучшему, что было создано в чешской литературе 70-80-х гг.

По манере рассказывания и использованию автобиографического материала к Грабалу был в известной мере близок Ота Павел (1930–1973) – автор сборников «Смерть прекрасных косуль» (1971) и «Как я встретил рыб» (1974), книги которого привлекали доверительным описанием чешской природы.

Прозу самиздата и эмиграции отличало резко отрицательное отношение к режиму «нормализации». Исторический роман, столь характерный для легальной литературы, был здесь маргинальным, редко встречался научно-фантастический жанр. В центре внимания альтернативной литературы были драматические события августа 1968 г. и их последствия, тема сломленных колесом «нормализации» человеческих судеб, изображение репрессий, диссидентства, вынужденной эмиграции, критическое переосмысление послевоенной истории Чехословакии. При этом с точки зрения романной формы во всех трех ветвях чешской прозы можно найти немало общего: свободная композиция, сдвиги временных пластов, освещение одного и того же события с позиций разных героев, постмодернистские элементы интертекстуальности и лингвистической игры.

Проблематика, в чем-то сходная с проблематикой таких книг легальной литературы, как «Мой мальчик и я» Я. Коларовой или «В шесть часов вечера в Астории» З. Плугаржа, поднималась в самом крупном произведении того периода Ивана Климы (р. 1931) – романе «Судья по помилованию» (1986э, первоначальный вариант – «Стоит, стоит виселица», 1980с). Главный герой романа судья Адам Киндл где-то в начале 70-х гг., оказавшись в глубоком душевном кризисе, вызванном как служебными, так и семейными обстоятельствами, осмысливает прожитую жизнь. Повествование о 70-х гг. постоянно перебивается наплывами воспоминаний о прошлом. Как и автор романа, Киндл в детстве провел три страшных года в терезинском гетто, после войны восторженно принял социализм, но реальность разрушила его иллюзии. В 50-е гг. был осужден и посажен в тюрь-

му отец Киндла — пламенный революционер. Сам Адам, по натуре отнюдь не бунтарь, вызывал нарекания со стороны властей недостаточной, с их точки зрения, послушностью. Чувство свободы пришло к Адаму только тогда, когда он, заплатив за это потерей должности судьи, отказался вопреки своим убеждениям подписать несправедливый смертный приговор.

Клима достоверно воспроизвел атмосферу разных этапов чешской истории, особенно подробно — Пражскую весну и последовавшую за ней реакцию. Он старался избегать черно-белых оценок, показывал искренность коммунистических иллюзий Адама и его отца и тем большую горечь постигшего их разочарования, стремился подчеркнуть неидеальность поступков своего героя в личных делах. Но все же критика, например Гелена Коскова в журнале «Сведетстви», не без основания отмечала известную идеологическую заданность этой книги.

В художественном отношении гораздо выше стоят рассказы Климы. В сборнике «Мои веселые утра» (1979с и э) писатель с юмором воспроизводит анекдотические случаи из диссидентского быта, вскрывающие перевернутые и извращенные представления о морали в «нормализованном» обществе. В сборнике «Мои первые любови» (1981с, 1985э) автор обращается к периоду оккупации и первым послевоенным годам, с доброй улыбкой изображает пробуждение первого чувства на фоне суровой реальности времени. К. Хватик в рецензии на сборник справедливо писал о чистоте стиля и «прозрачности техники рассказывания»: «Я думаю, что в этом и заключается художественное совершенство этих текстов Климы: его стиль такой „незаметный“, его язык так близок норме литературного чешского языка без неоправданных отклонений и своевольных деформаций, принципы композиции у него так „естественны“, что рассказы словно бы рассказываются сами по себе, будто и мы сами возвращаемся в воспоминаниях к Чехии нашей молодости» [34].

К рассказам сборника «Мои веселые утра» тематически близок роман Климы «Любовь и мусор» (1987с, 1983э), героем которого является переживающий семейный и любовный кризис диссидент-чернорабочий. Но большая форма все же менее дается автору, чем жанр рассказа, с которого начиналась его известность в литературе.

Возвращение к первому послевоенному десятилетию происходит и в романе Александра Климента (р. 1929) «Скука в Чехии» (1979э), главный герой которого архитектор Микулаш в 1967 г. должен решить, эмигрировать ли ему вместе с любимой женщиной Ольгой или остаться в Праге. В воспоминаниях перед ним встают картины трудной юности, трагическая судьба его смятого режимом друга Вацлава и т. п. И все же Микулаш остается на родине.

Иржи Груша (р. 1938) в своем самом известном прозаическом произведении — романе «Анкета или молитва за здравие города и друга» (1976с,

1978э), за распространение которого он в 1978 г. подвергался аресту, обратился к послевоенной и более ранней чешской истории, начиная с XVIII века. Герой-рассказчик – парковый архитектор Ян Хрисостом Кепка не может получить даже самую незавидную работу и, считая это следствием небрежного заполнения им анкет, решает в разговоре с кадровиком Павлендой дать на все вопросы исчерпывающие ответы. Он вспоминает своих родственников и предков, свои сердечные привязанности и любовные связи, но в итоге в очередной раз получает отказ. Роман написан с явной ориентацией на гашековского Швейка, с пародийным пересказом библейских сюжетов и т. п. Местами он многословен, литературные ходы слишком обнажены, но автору удалось запечатлеть реальные нравы «нормализованной» действительности.

Документальность составляет достоинство книги Евы Кантурковой (р. 1930) «Подруги из дома печали» (1984э), где описывается ее пребывание в доме предварительного заключения в 1981 г. Главное внимание писательницы обращено на то, чтобы показать, как режим, твердящий о своем гуманизме, унижает человеческое достоинство.

В альтернативной литературе получило распространение течение андеграунда, самым видным представителем которого был Эгон Бонди (настоящее имя – Збынек Фишер (р.1930) – поэт, прозаик, философ, своеобразный идеолог богемного авангарда. Его наиболее значительное произведение «Единокровные инвалиды» (1971с, 1981э) – роман – ироническая антиутопия, действие которого происходит в 2600 г., а главными героями являются влюбленные друг в друга единокровные брат и сестра А и Б, живущие на инвалидную пенсию: «Только высокоразвитое индустриальное общество может обеспечить пропитанием всех нетрудящихся элементов. Разумеется, это благородство поневоле, ибо для общества экономически выгоднее давать им подаяние, чем работу, потому что на производстве эти элементы принесут больше вреда, чем пользы...». Изображение будущего общества «завершенного социализма» представляло сатиру на современность, где одни безмозглые люди командуют, другие им прислуживают, третьи в поте лица трудятся ради приобретения все новых и новых вещей. Мир идет к гибели и только ничего не делающие, наделенные чувствами и талантом «инвалиды» достойны пережить катастрофу.

Роман отмечен чертами, которые можно отнести к постмодернизму. В нем обильно цитируются стихи, упоминаются реальные лица в насмешливом контексте, например, некто Аль-Тарик Масарик назван кучером Льва Толстого. Автор выступает в тексте под своим собственным именем, описывается юбилей «национального классика» Эгона Бонди и его похороны и т. п. «Единокровные инвалиды» с другой стороны критикуют те же бездуховность и потребительство, о которых писал З. Заплетал в «Полуноч-

ных бегунах», но в образах своих А и Б Бонди пытается предложить нечто вроде положительных героев.

В 80-е гг. в альтернативной литературе заявило о себе второе поколение диссидентов: дочь известного писателя и деятеля Пражской весны Яна Прохазки Ленка Прохазкова (р. 1951) и дочь критика Иржи Брабца Зузана Брабцова (р. 1959).

Л. Прохазкова, дебютировавшая в самиздате «Тремя рассказами» (1980с) и романом «Розовая дама» (1980с, 1982э), издавшая роман «Глазные капли» (1982с, 1987э) и другие книги, описывает по преимуществу любовные коллизии, ситуацию свободного материнства, верности-измены и т. п. на фоне антигуманной «нормализованной» реальности, когда писательница вынуждена работать уборщицей, когда людей жестоко разделяет эмиграция. «Человек, — говорит один из ее персонажей, — который меняет страну только потому, что в ней плохое правительство, по сути дела эгоист. Он должен был бы остаться здесь и попытаться изменить это правительство». Прозу Л. Прохазковой отличает откровенность эротических сцен, а роман «Смольная книга» (1989с, 1991э) получил скандальную известность благодаря тому, что в ней в неприглядном свете изображены интимные отношения с автобиографической героиней одного известного чешского писателя.

Книгу З. Брабцовой «Далеко от яблони» (1984с, 1987э) можно отнести к интеллектуальной прозе. Она сложна по построению, в тексте множество обращений к литературным источникам, к священному писанию. Монолог героини-рассказчицы двадцатилетней Веры, дочери священника и внучки ортодоксального коммуниста, состоит из разрозненных, относящихся к разным периодам ее детства и юности воспоминаний и попыток объяснить себе мир, своих близких, самое себя. При известной сумбурности рефлексий и художественного материала книга подкупает искренностью поиска, молодым порывом к истине вопреки неблагоприятным обстоятельствам и общей абсурдности жизни.

Самым значительным произведением самиздатовской чешской прозы стал «Чешский сонник» (1980с, 1983э) Людвика Вацулика (р. 1926), в эпоху Пражской весны получившего известность острокритическим романом «Топор» (1966) и авторством знаменитого манифеста «Две тысячи слов» (1968). На 70–80-е гг. приходится период активной деятельности Вацулика и как издателя «Петлице», и как самиздатовского эссеиста, выступавшего также в эмигрантской печати, и как прозаика. Первой книгой, вышедшей в серии «Петлице», был роман Вацулика «Морские свинки» (1973с, 1977э), Изображение обычной жизни обычного банковского служащего, его жены и маленьких сыновей, которым на Рождество дарят морскую свинку, переплетается с элементами фантастики в слегка кафкианском духе. В этом романе, как и в прежних произведениях писателя,

присутствовали автобиографические детали. На автобиографическом материале строится и «Чешский сонник».

По форме это дневник, который автор ведет с понедельника 22 января 1979 г. по субботу 2 февраля 1980 г.: «То, что я сейчас пишу, есть фотография года. Я фиксирую все, что со мной случается или мне снится, мои встречи с людьми и впечатления от них». Скрупулезно описывается распорядок дня автора, выступающего под собственным именем, его работа как издателя «Петлице», а сны, которые ему снятся (автор утверждает, что все они подлинные), как бы проясняют события и поступки героев. В романе подробно воспроизводится диссидентский быт со своим кругом общения, споры и дискуссии внутри этого круга, напряженные отношения с органами безопасности, вызовы на «беседы» в ГБ, обыски, ожидание новых допросов и обысков. Под своими именами или прозрачными шифрами в книге выступают такие известные личности, как В. Гавел (пан Вацлав), К. Косик, И. Груша, И. Клима (Иван), П. Когоут, Е. Кантуркова, И. Брабец (критик Б.) и др. Детально рассказывается и о личной жизни автора, его взаимоотношениях с вечно усталой женой Мадлой, сыновьями, преданно любящей автора и с риском для себя перепечатывающей рукописи для «Петлице» Зденой, бурный роман с художницей Геленой, эмигрирующей вместе с мужем, знакомство с начинающей писательницей (Ленкой Прохазковой), приносящей ему рукопись романа «Розовая дама».

В книге поднимается множество проблем: общественно-политических, морально-философских, сугубо интимных. Постоянно возвращается тема — что достойнее и важнее: открытая борьба с режимом, эмиграция или кропотливый каждодневный труд на пользу просвещения «нормализованного» общества и защиты прав человека. Проблема эмиграции проходит через весь роман. Все ждут и спорят, вернется ли из Австрии П. Когоут, во Франции остался старший сын Вацулика Мартин, навсегда уезжает с нелюбимым мужем возлюбленная рассказчика Гелена. Автор с настороженностью относится к самой идее эмиграции: «Мне в эмигрантах не нравится то, что они считают себя более ценными людьми, чем мы остальные. Как будто они больше всех достойны спасения. Если бы здесь была свобода, они бы остались. Если свобода — да, а если здесь братская могила — тогда что?». Он твердо убежден: «Первейшее право человека — иметь возможность свободно жить дома, а не свободно убежать».

Вацулик не стремится сгустить краски в изображении чехословацкой ситуации, он тонко выявляет ее специфику и иезуитскую тактику властей. Вот как ее характеризует в романе пан Вацлав: «В одном случае властям тактически выгоднее арестовать Грушу и тем самым попытаться запугать Вацулика, а в другой раз, напротив, более ловким ходом будет арест Вацулика для устрашения Груши». В отличие от 50-х гг., когда репрессии проводились с большим шумом, чтобы взбудоражить народ, теперь, как под-

черкивает автор, власти арестовывают лишь отдельных своих противников «как бы нехотя и на короткий срок, в том числе потому, что не хотят делать из них героев, а также потому, что сегодня им нужно общество успокоить, еще точнее – умертвить». Образованнейшие люди были вынуждены подметать мостовые, они находились под неусыпным надзором, их детям был закрыт доступ к высшему образованию. Подчас голос автора наполняется гневом, например, когда он говорит о домашнем аресте Гавела: «Это отвратительно, как война. Меньшие масштабы не могут служить классификационным признаком. Вопрос о характере режима решается не по тому, как он обходится с миллионами послушных, а по тому, как он относится к одному непослушному».

Писатель отнюдь не героизирует диссидентов. Вот как он пишет о том же Груше: «Забавно наблюдать, как с той поры, когда была издана его „Анкета" и он прошел курс тюремного ликбеза, Иржи стал суверенно держаться в обществе». Не пытается автор приукрасить и свой собственный имидж, найти оправдание своим далеко не всегда безупречным поступкам. Искренность придает роману особую человеческую достоверность.

«Чешский сонник» как бы изначально был рассчитан на посвященного читателя, для которого выведенные автором литературные персонажи – реальные люди. Но документальностью, к тому же неизбежно ограниченной нескрываемым субъективизмом автора, значение этой книги отнюдь не исчерпывается. Не стоит целиком принимать на веру дневниковость композиции. Год жизни, который здесь запечатлен, хронологически совпадает с историей любви автора к Гелене – от первых встреч до вызванного ее отъездом разрыва. Есть в романе и другие скрепляющие его в единое целое сюжетные и проблемные «кольца». Но «Чешский сонник» не следует относить и к «горячей прозе», хотя в нем присутствует публицистическое начало и обличительный пафос. Этот роман скорее принадлежит к лирико-философскому исповедальному жанру на автобиографически-документальной основе. При внешне элементарной композиции, отчасти напоминающий стихотворный сборник «Дни в году» (1948) Иржи Коларжа, которому посвящена книга, роман выстроен с подлинным мастерством, его отличает большое внутреннее напряжение. Как справедливо писал рецензент журнала «Листы»: «...этот дневник – сложная фикция, каждая запись – это фельетон, и даже вообще не дневниковая запись, а продуманная конструкция, искусно ограненный камушек в причудливой мозаике, которая только постепенно обнаруживает свои краски, раскрывает свой смысл и всю картину» [35].

Международного признания добилась в своих лучших художественных образцах литература чешской эмиграции, наиболее весомую часть которой составила проза.

Одним из первых чешских писателей, эмигрировавших из страны после августа 1968 г., был автор «Малодушных» (1958) Йозеф Шкворецкий (р. 1924). Его творчество 70-80-х гг. весьма обширно. Он продолжил цикл романов о Дании Смиржицком, написал исторический роман об Антонине Дворжаке («Scherzo capriccioso», 1984э), пробовал себя в жанре детектива («Конец поручика Борувки», 1981 э, «Возвращение поручика Борувки», 1981э), драматургии, поэзии. Но главную ценность в его творчестве, как и до эмиграции, представляли романы с неизменным центральным героем Данни, вобравшем в себя автобиографические черты автора.

Первый изданный в эмиграции роман этой серии «Танковый батальон» (1971 э) был написан еще в Чехословакии. В нем изображалась служба Данни в армии в начале 50-х гг. в качестве командира танкового экипажа. Если уже в «Малодушных» просматривалось влияние Гашека, то тем более это относится к «Танковому батальону», где к этому располагала сама тема. Роман состоит из цепи анекдотов, соединенных местом действия и фигурой рассказчика. При очевидном тяготении к образцу «Швейка», Шкворецкий сумел нарисовать оригинальную, подчас поднимающуюся до едкой сатиры, картину того времени, когда в Чехословакии прямолинейно насаждался социализм по советскому шаблону.

Самым политическим в цикле стал написанный уже в эмиграции роман «Чудо» (1972э), который иронической трактовкой не только социалистического строительства, но и Пражской весны вызвал полемику в чешских эмигрантских и диссидентских кругах. Рассказчиком в романе снова выступал Данни Смиржицкий, а его действие разворачивалось в двух временных плоскостях: вскоре после февраля 1948 г., когда молодой учитель Данни начинал работу в провинции, и в 1968 г. – до и после августа, когда герой стал известным автором детективов и участником пражской литературной жизни. Молодой Данни показан в комических взаимоотношениях со своими великовозрастными ученицами, школьной администрацией и партийным начальством. Здесь присутствовал и детективный сюжет с церковным чудом – движением статуи святого Иосифа, которое на самом деле было подстроенной провокацией ГБ против католического духовенства. Комическое соседствовало в романе с трагическим – арестом и смертью священника.

В изображении Пражской весны основное место занимали картины литературной жизни, зло-иронические портреты ведущих деятелей Союза писателей, а также чешских политиков. Намеки Шкворецкого были весьма прозрачны. «Чудо» – «роман с ключом», причем этот ключ буквально лежит на поверхности. В романе выступает, например, писатель Врхцолаб, который в 40-е гг. был фанатиком сталинизма, а в 60-е стал одним из вождей Пражской весны. Он описан так, что читатель, хотя бы мало-мальски знакомый с современной чешской литературой, сразу уз-

нает в нем поэта и драматурга Павла Когоута. В драматурге Гейле легко узнается В. Гавел и т. п. В стиле гротеска изображает автор и советскую действительность: «В группе по крайней мере из двух советских туристов по крайней мере один — доносчик». Зло-ироничны портреты советских литераторов. Так, в Австрии на международной конференции о романе Данни встречается с писателем-функционером Арашидовым, «лауреатом Сталинской премии, ныне в рецензиях называемой Ленинской», который пишет о войне, смешивая «имитацию Хемингуэя с Салтыковым-Щедриным». Данни подсылает к нему мнимую проститутку, которая запрашивает с него сто долларов. «Сволочь империалистическая!» — восклицает Арашидов, который до августа 1968 строил из себя свободомыслящего художника, а после августа подписал заявление, одобряющее ввод войск в Чехословакию. Описан здесь и некий «Йосип Ильич» — «известная критическая курва, слово которого могло придать правомочность самим по себе не имеющим силы рекомендациям «Нового мира» и хулиганов Евтушенки, Вознесенского и Кузнецова».

Только сарказм помог Данни спокойно отнестись к разбудившим его рано поутру советским танкам, а о мальчишках, кричавших по-русски: «Почему вы приехали сюда? Идите домой! Русские фашисты!» — он с грустью замечает: «Это было прекрасно и безнадежно».

Иронически изображены и послеавгустовские поступки деятелей Пражской весны: «Врхцолаб, Буковец и еще несколько им подобных летали между Мюнхеном, Парижем, Женевой и Прагой, раздували возмущение Запада против советского милитаризма» и т. п. Как заметил американский литературовед из чешских эмигрантов П. Тренский в монографии о Шкворецком: «История служит автору предлогом для неприкрытого политического памфлета. „Чудо“ изображает Пражскую весну как гротескный карнавал идиотов, как период массового помешательства, когда здравый смысл сохраняют лишь единицы, вроде представляющего автора рассказчика Смиржицкого» [36]. Но он не видит в этом злорадства: «За гротескным фасадом „Чуда“ ощущается разочарование автора в связи с катастрофическими результатами событий» [37].

«Чудо» Шкворецкого можно было бы сопоставить с написанным позднее «Плаванием на стебле травы» К. Мисаржа, в котором также в гротескном виде изображалась чешская литературная и художественная жизнь Пражской весны. При всем различии идеологических позиций авторов в их подходе к этой тематике было нечто общее. Насыщенность политической ангажированностью ослабляла художественное воздействие этих произведений, однако в «Чуде» положение в известной мере спасала самоирония рассказчика.

В следующем романе цикла «История инженера человеческих душ» (1977э) мы встречаем Данни Смиржицкого в зрелом возрасте. Это писа-

тель-эмигрант, профессор литературы канадского университета. Он рассказывает о своей преподавательской деятельности, любовных интрижках со студентками, об отношениях с другими чешскими эмигрантами, со знакомыми, оставшимися на родине. В воспоминаниях Данни, как и в «Чуде», оживает время его молодости, когда во время оккупации он работал по мобилизации на военном заводе. Роман имеет подзаголовок: «Размышления на старые темы о жизни, женщинах, судьбе, мечтах, рабочем классе, стукачах, любви и смерти». Так и в романе: серьезное перемешано с пустяками, смешное с трагическим, множество второстепенных персонажей, вставных или «попутных» комических, сатирических, а порой и гротескных новелл, но рядом — истинное чувство, неподдельное горе.

Теплые воспоминания остались у Данни о его первой любви Наде, девушке из пролетарской семьи, наивно верящей в революционные идеалы и умирающей от туберкулеза. С таким же сарказмом, как и в «Чуде», изображены пражские демагоги разного толка (здесь снова мелькает карикатурный Врхцолаб), штатные и добровольные агенты ГБ, а также эмигранты. Такова, например, успешно охотящаяся за богатым женихом студентка Блбенка (это прозвище можно перевести как «Дуронька»), одетая в «наименимальнейшее супермини из искусственной кожи цвета розового станиоля» и изъясняющаяся на чудовищной смеси жаргонного чешского и английского языка.

В романе царит атмосфера постмодернизма: цитируются стихи на разных языках, используется жаргон и диалекты, приводятся фиктивные документы и т. п. Шкворецкий говорил: «Если человек является традиционным реалистом, как я, он не может заставить ганацкого крестьянина употреблять в трактире те же обороты речи, что и пражский профессор чешского языка» [38]. Разумеется, можно поспорить, такой ли уж Шкворецкий «традиционный реалист»: роман сложен, рассчитан на читателя-интеллектуала, знающего искусство и языки, ибо без этого трудно уловить оттенки смысла и комические акценты. Но писатель стремится передать многообразие реальной жизни, используя ради этого все возможные приемы, пусть и не без воздействия литературной моды.

Сопоставляя идеологическую сумятицу Пражской весны и диссидентства с безмятежными пейзажами страны своего детства, Данни рассуждает: «Как прекрасна жизнь, когда все теряет смысл и человек начинает жить только ради жизни. Может быть, великий исторический крах одного маленького исторического эпизода помог мне придти к этой мудрости».

В силу усложненной художественной и языковой формы «История инженера человеческих душ» вряд ли может иметь массового читателя, но она представляет собой, по сравнению с «Чудом», движение от почти откровенного политического памфлета к глубинному постижению душевной природы современного человека.

Вместе с Й. Шкворецким издательство «Сиксти-эйт-паблишес» организовывала и в основном вела его жена Здена Саливарова (р. 1933), которая выступала и как писательница. Наиболее известное из ее произведений — роман «Гонзлова» (1972э) — о репрессиях 50-х гг., обрушившихся на пролетарскую семью Веры Гонзловой, от лица которой ведется повествование. Из-за эмигрировавшего отца и заключенного в тюрьму старшего брата она подвергается преследованиям в молодежном ансамбле песни и танца, где работает, ГБ пытается сделать из нее доносчицу, ее обвиняют в смерти погибшей от сердечного приступа старой женщины и т. п. Наряду с трагическими красками, соответствующими сюжету, в романе присутствует юмор, подчас «черный». Главная ценность книги в воссоздании аутентичной обстановки 50-х гг. и искусном использовании городского жаргона того времени.

Павел Когоут (р. 1928) — один из активных деятелей Пражской весны, после августа 1968 г. стал видным диссидентом, а в конце 70-х не по своей воле оказался в эмиграции. Когоут интенсивно работал в разных жанрах, печатался в самиздате и за рубежом. Его первая послеавгустовская книга «Из дневника контрреволюционера» посвящена судьбе автора и его страны с окончания Второй мировой войны до 1968 г.: «от танков до танков». Написанная в 1968 — 1969 г., она вышла в переводах на немецкий, французский, английский, голландский и финский языки, а по-чешски — только в 1997 г. По форме это «трехслойное» повествование: рассказ о том, как писатель со своей будущей третьей женой путешествует по Италии, где его настигает известие о вводе советских войск в Чехословакию, постоянно перебивается страницами послевоенного «дневника» молодого энтузиаста-коммуниста и сценами бурной политической и культурной жизни периода Пражской весны, в том числе — IV съезда писателей. Пытаясь осмыслить причины поражения, автор пишет: «Из всех стран, где буржуазия была побеждена, социализм наиболее укоренился в Чехословакии. И из всех провалов и ошибок революционного движения от Октябрьской революции до сегодняшнего дня этот крах был самым трагическим».

Параллельно политическим перипетиям прочерчивается линия любовной биографии автора — его взаимоотношения с женщинами от первой возлюбленной A до последней жены Z. Когоут стремится быть искренним и «аутентичным», в известном смысле — самооправдаться посредством самокритики. Безусловно, его видение событий субъективно, его трактовки и общественно-политических, и любовно-семейных обстоятельств далеко не всегда убедительны, но все же это, наверное, наиболее интересное из его прозаических произведений.

Из созданных в эмиграции романов Когоута следует назвать «Палачку» (по-немецки — 1978, по-чешски — 1980э), где речь идет об апатичной красотке Лизинке, оканчивающей школу палачей и с успехом применяющей это

ремесло, соединены черный юмор и элементы триллера, содержится прозрачная аллегория на деятельность ГБ и репрессии. Фантастика, черный юмор и сатира на ГБ присутствуют и в стилизованной под документ «Белой книге о деле Адама Юрачека» (нем. – 1970, чеш. – 1978э) и в «Выдумках святой Клары» (нем. – 1971, чеш. – 1982э). «Урок танца и любви» (1989э) – о фашистском концлагере – по жанру ближе к реалистическому роману.

Привлекший внимание чешской читающей публики не столько художественными достоинствами, сколько ставкой на аутентичность, дневниковый роман Когоута «Где зарыта собака» (1987э) по замыслу близок «Чешскому соннику» Вацулика, но дневниковые (или стилизованные под дневник) записи конца 1978 г., как и в «Из дневника контрреволюционера», перемежаются с возвращениями к более раннему времени: зарождению, подъему и поражению движения Пражской весны. Автор изображает благородный романтический порыв одних участников движения, непоследовательность, трусость и отступничество других. Доля иронии присутствует и в отношении автора к самому себе, но она не снимает категоричность его оценок и неизгладимую самоуверенность.

Крупной фигурой международного масштаба стал в 70-80-е гг. Милан Кундера (р. 1929), который в 1975 г. был вынужден покинуть Чехословакию и поселился во Франции. Его первый опубликованный в эмиграции роман «Жизнь не здесь» (1979 э), раньше, чем по-чешски, вышедший во французском переводе (1973), был написан еще на родине и по своей тематике отчасти перекликался с «Шуткой» (1967). В романе, основное действие которого разворачивается в начальную эпоху чешского сталинизма, главный герой – одаренный, но бесхарактерный поэт Яромил, который вырастает под неусыпной опекой честолюбивой матери и в поисках самоутверждения становится ревностным приверженцем коммунистических идей. Порывы его романтичны, а поступки подлы: по доносу Яромила арестовывают его рыжую возлюбленную и ее брата. Закомплексованность и извращенность Яромила писатель стремится объяснить не только извращенными общественными условиями, но и деспотизмом его матери (этот мотив будет повторяться и в последующих романах Кундеры), разладом в современном мире правды и красоты. Роман заканчивается трагифарсом: мечтавший героически погибнуть, Яромил умирает в объятиях матери от воспаления легких.

«Вальс на прощание» (1979 э) также был написан еще в Чехословакии. Изображающий различные любовные коллизии, треугольники и многоугольники, знакомства и разрывы, удавшиеся и неудавшиеся любовные опыты на фоне курортного городка в западном пограничье, этот роман как бы вырос из «Смешных любовей» Кундеры. Тоталитарный режим обозначен здесь упоминанием о тюремном заключении в 50-е гг. одного из героев – Якуба и всеобщими мечтаниями о загранице. «Вальс на проща-

ние» – нечто вроде неполитического интермеццо в творчестве Кундеры, но в нем есть наметки важных мотивов его последующего творчества. Фабула закручивается вокруг беременности медсестры Ружены, под предлогом которой она пытается женить на себе знаменитого трубача Климу, хотя ребенок не от него. Женатый Клима, с которым, как замечает автор, «случилась обычная история всех мужчин на свете», пытается склонить Ружену к аборту, но она упирается. И все это происходит на курорте, где несчастные женщины лечатся от бесплодия. Оказавшийся рядом с Руженой Якуб, пребывавший в тяжелом настроении, поддавшись минутному раздражению, кладет в тюбик с успокоительным лекарством, которым Ружена пользуется, таблетку яда, полученную им от знакомого врача в 50-е гг., когда он, опасаясь ареста, помышлял о самоубийстве. Забавная история, в которой много смешных любовных перипетий, заканчивается смертью Ружены, вынувшей из тюбика ядовитую таблетку. Якуб уехал, прогоняя мысль о том, что подобное может случиться, не зная, что беда уже произошла, и все прочие герои остаются жить как ни в чем не бывало. Так уже здесь появляется мысль о невыносимой легкости бытия, которая будет сформулирована Кундерой впоследствии.

Уже в эмиграции была написана «Книга смеха и забвения», которая, как и обе предыдущие, сначала вышла в переводе на французский (1979) и только после этого по-чешски в издательстве Шкворецких (1981). Книга состоит из семи относительно самостоятельных новелл и представляет, по определению самого автора в беседе с Ф. Ротом, опубликованной в качестве послесловия к английскому переводу «Книги» (1983), «роман в форме вариаций». Основная тема, если развивать это определение, задана образом действующей в двух новеллах Тамины – молодой женщины, эмигрировавшей из Чехословакии вместе с мужем. Он вскоре умирает, и страдающая Тамина, пытаясь восстановить в памяти его ускользающий облик, стремится получить от оставшейся на родине свекрови свои старые письма к мужу. Она идет на близость с нелюбимым человеком, который обещал это устроить. Но писем она не получает, а все усилия памяти тщетны...

В «Книге смеха и забвения» выражено крайне отрицательное отношение Кундеры к режиму «нормализации»: в публицистических отступлениях и в сатирическом изображении социалистического общества в виде детской коммуны на острове, куда попадает Тамина в одной из новелл. Счастливое состояние детей объясняется их примитивными представлениями о мире, бездумным подчинением суровым правилам игры. От удивленного восхищения Таминой они быстро переходят к ненависти, ибо она не похожа на них и уже поэтому обречена быть гонимой и погибнуть.

Реалистическое изображение жизни чешских эмигрантов на Западе соседствует в «Книге» с подчеркнутым экспериментом, с идущим от К. Чапека использованием фантастики для философско-политической сатиры,

с элементами публицистики и литературно-теоретического эссе, а в образах Тамины и других героев снова варьируется будущий тезис автора о «тяжести легкости»: все совершается очень легко, но ложится на человека неподъемной тяжестью.

Роман «Невыносимая легкость бытия» (1985э, французский перевод – 1984) имел в мире наибольший успех не только из всех романов Кундеры, но и из всей чешской прозы этого двадцатилетия. Популярности романа способствовала и его американская экранизация режиссера Ф. Кауфмана (1987), по-своему впечатляющая, хотя, конечно же, упрощающая роман. Кундера счел экранизацию неудачной и дистанцировался от нее, но свою роль в росте его известности она сыграла. Как ни одно другое произведение писателя, эта книга привлекла внимание критики – прежде всего чешской альтернативной, но и официальной, а также зарубежной. Высказывались оценки от восторженной до полемической. В альтернативной печати замечания по роману – с точки зрения достоверности в изображении судьбы диссидентов и с точки зрения художественной манеры – высказал М. Юнгманн. Ему возражал защищавший роман Я. Трефулька. В официальной критике резко отрицательную оценку дал роману Я. Чейка: «Китч третьего поколения» («Творба», 1983, № 3). При всем том «Невыносимая легкость бытия» сделала Кундеру одним из наиболее известных авторов современной мировой литературы.

Роман невелик по объему, но исключительно насыщен по проблематике: экзистенциальной, политической, философской, эстетической. Основную сюжетную линию образует история любви блестящего пражского хирурга Томаша, любимца и любителя женщин, и официантки из провинции Терезы, развертывающаяся на фоне 60-70-х гг. Тереза полюбила Томаша сразу и навсегда, но и для него их встреча оказалась не обычным мимолетным увлечением, а незнакомой ему до той поры душевной привязанностью. Однако, женившись на Терезе, он не отказывается от любовных занятий на стороне, заставляя ее глубоко страдать. После августа они уезжают в Цюрих, но когда Тереза, будучи не в силах мириться с его продолжающимися изменами, возвращается в Прагу, Томаш едет за ней. Дома его постигает типичная участь чешского интеллектуала, не желающего приспосабливаться к режиму. Томаша заставляют подписаться под отречением от его опубликованной еще до августа статьи, в которой содержалась критика коммунизма, а когда он на это не соглашается, отправляют из клиники в простую больницу, потом он теряет и это место, три года занимается мытьем окон, потом по настоянию Терезы они уезжают в деревню, не находят счастья и там и оба погибают в дорожной аварии.

В романе нет пространных описаний. Автор лаконично информирует читателя о поступках, эмоциях, мыслях героев, иногда об их сновидениях, но эта информация сопровождается или предваряется размышлениями

автора о созданных им образах, о характере описываемого времени, о поэтике данного романа, о закономерностях человеческой жизни: «Герои моего романа – мои собственные возможности, которым не дано было осуществиться. Поэтому я всех в равной мере люблю и все они в равной мере меня ужасают, каждый из них переступил границу, которую я сам лишь обходил. Именно эта преступаемая граница (граница, за которой кончается мое «я») меня и притягивает. Только за ней начинается таинство, о котором вопрошает роман. Роман – не вероисповедание автора, а исследование того, что есть человеческая жизнь в западне, в которую превратился мир» (Перевод Н. Шульгиной).

В «Невыносимой легкости бытия», как и в романах Шкворецкого и Вацулика, воспроизводятся споры и разногласия в эмигрантской среде, с известным скепсисом описываются диссиденты (Томаш отказывается поставить подпись под одной из диссидентских петиций, считая ее бесполезной), наивное и показное, как ему представляется, бунтарство левых интеллектуалов на Западе. Вместе с любовницей Томаша художницей Сабиной автор видит в «китче» своего рода эстетическую подоплеку торжества тоталитаризма, истоки планетарного кризиса вообще. Сабина пытается спастись от китча постоянными «предательствами»: бегством из семьи, эмиграцией, разрывом с чересчур правильным любовником Францем, отъездом в Америку, но китч настигает ее повсюду.

Кундера многократно подчеркивает: «Человеческая жизнь совершается лишь однажды, и потому мы никогда не сможем определить, какое из наших решений было правильным, а какое – ложным. В данной ситуации мы могли решить только один-единственный раз, и нам не дано никакой второй, третьей, четвертой жизни, чтобы иметь возможность сопоставить принятые решения». (Перевод Н. Шульгиной.) Единственность, неповторимость жизни создает ее легкость, но именно в этой мнимой легкости ее подлинный трагизм, ее невыносимость.

В романе, как и в предыдущих книгах Кундеры, много эротики. Писатель доходит до весьма рискованных подробностей, относится ли это к отношениям Томаша и Терезы, Томаша и Сабины и других многочисленных дам и девиц, имен которых он не запоминает, к свиданиям Сабины и Франца или Терезы и инженера – случайного знакомого из кафе. К. Хватик, высоко оценивающий творчество Кундеры («Режим, который хотел заставить Милана Кундеру замолчать, парадоксальным образом подарил европейской литературе одного из крупнейших романистов XX века» [39]), в 1984 г. говорил о «Невыносимой легкости бытия», что здесь автор «начиная с первой и до последней строки неизменно задается вопросом о возможности любви в мире, который находится в кризисе, в эпоху конца века. Это вопрошание кому-то может быть покажется слишком беззастенчивым, циничным или скептическим, но не надо забывать, что виновато

не зеркало, а эпоха, к которой роман обращен» [40]. И несколько ниже: «Тема любви становится в романе Кундеры критическим зеркалом эпохи конца столетия, эпохи скепсиса и массовых обманов, массовой манипуляции людьми и идеями...» [41]. Наблюдение Хватика в основе своей справедливо, но все же подчас в этом «зеркале» отражаются вещи не очень обязательные и в количестве, превышающем меру. То же можно было бы сказать и о некоторых политико-обличительных пассажах, в которых назойливо поминаются человеческие испражнения... Но при всех оговорках несомненно, что «Невыносимая легкость бытия», как бы подводящая итог предшествующего творчества писателя и одновременно открывающая новый этап, – одно из важнейших достижений Кундеры-романиста.

Писатели, о которых до сих пор шла речь, покинули Чехословакию будучи уже признанными авторами. Но в эмигрантской чешской литературе состоялось и несколько дебютов. Так, признание получил начавший печататься уже в эмиграции, живший с 1968 г. в Англии Ян Кршесадло (1926–1995). Действие его наиболее известного романа «Отпевальщики» (1984э) происходит в Чехословакии в первые послефевральские годы, а главным героем является интеллигентный, но трусоватый Здерад. Из-за непролетарского происхождения он не может продолжить образование и зарабатывает пением на похоронах. Его шантажирует, завладев когда-то им написанным по-древнегречески антисталинским стихотворением, недоучившийся священник, ныне – доцент-марксист, который, будучи гомосексуалистом, принуждает Здерада пойти на связь с ним. В конце концов Здерад при помощи цыган расправляется с доцентом. Реалистические картины прошлого сочетаются в романе с элементами детектива, черным юмором и такой же «черной» эротикой.

Нравы чешской эмиграции стали темой живущего в Швейцарии Ярослава Вейводы (р. 1940). Этому посвящены его сборники рассказов «Плывущие ангелы, летящие рыбы» (1974э), «Птицы» (1981э), роман «Зеленое вино» (1986 э) и др. Автор показывает, как потребительские идеалы вытесняют из сознания многих эмигрантов былой пафос свободомыслия.

Творчество чешских диссидентов и эмигрантов развивалось на базе неприятия режима Г. Гусака, но во многих из их произведений отчетливо звучал критический тон и по отношению к собственным рядам. Можно констатировать, что в 80-е гг. критическое и самокритическое восприятие современной действительности нарастало во всех ветвях чешской литературы.

* * *

Разделение на три русла, которое существовало в чешской прозе 70–80-х гг., было характерно и для поэзии, хотя перегородки здесь были несколько более подвижны.

В последнее «дорыночное» двадцатилетие чехословацкие власти не жалели средств на издание хорошо оформленных поэтических книг лояльных режиму авторов, однако так и не произошло широко прокламируемого возрождения наступательного социалистического творчества, каким были отмечены 50-е гг. Как и в большей части прозы, в поэзии наблюдалась тенденция отхода от политической злободневности к «вечным вопросам», морально-психологической проблематике, воспеванию природы и т. п., сохранялась и завоеванная в 60-е гг. свобода формотворчества.

В критике предпринимались попытки реанимировать социалистическую поэзию, соединив приверженность социалистическим идеалам с формальным новаторством чешского авангарда. Эту концепцию развивал Милан Благинка (р. 1933) в монографии «Земная поэзия» (1977), где он отвергал восходящие к межвоенной католической поэзии спиритуалистические тенденции 60-х гг. и пропагандировал «пристрастие к поэтическому творчеству в полном смысле слова земному, материалистическому, реалистическому...» [42]. В «земные» он зачислял всех социалистических поэтов прошлого и официальных поэтов настоящего, без учета специфики их творчества, равно «земными» объявляя таких разных авторов, как, например, В. Незвал и В. Завада. Благинка был близок к воззрениям Л. Штолла, продолжавшего настаивать на ущербности поэзии Ф. Галаса. Наибольшим ревнителем за чистоту «земной» социалистической поэзии выступал Иржи Тауфер, который на рубеже 70-80-х гг. обрушился с резкой критикой на молодое поколение чешских поэтов, этим критериям, по его мнению, не отвечавших.

Первым значительным художественным достижением чешской поэзии периода «нормализации» явился сборник Вилема Завады (1905-1982) «На пороге» (1970), объединяющий стихотворения, написанные в 60-е гг. Сборник пронизывало тревожное ожидание. Снова и снова задумываясь над уроками своей жизни, поэт искал причины повторяющихся катаклизмов, грозящего человечеству упадка:

Что-то ценное утеряно в жизни
то что нельзя купить или вырастить
что нельзя провезти из-за рубежа сквозь
кордонные посты
коренья веры целебные капли восторга
деревенский хлеб простоты

(Перевод Е. Винокурова)

Выход сборника в свет вскоре после поражения Пражской весны вводил критику в соблазн интерпретировать его тревожность как осуждение

предшествующего периода и поддержку курса «нормализации». Примером такой интерпретации, которая облегчалась отсутствием в стихах Завады общественно-политической конкретики, может служить рассуждение В. Рзоунека о названии книги: «На пороге»: «Жизнь нашей страны, которая приближалась к порогу гибели, находится ныне на пороге нового дня. Кризис преодолен. Поэт высказывает истину, которую последующие годы только подтвердили» [43]. Далее он пишет, что книга Завады «И в самой трагической плоскости укрепляет веру в жизнеспособность социализма. Укрепляет убеждение, что для человека другого пути к лучшей жизни нет и не будет» [44]. В публицистических высказываниях Завады тех лет содержались позитивные суждения о социализме, но смысл его стихов был иным. Размышления поэта, подступающего к порогу неизбежного ухода из жизни, шли в гораздо более широком русле — о характере современного этапа в развитии человеческой цивилизации. Горькие слова об утрате «чего-то ценного» предвосхитили антипотребительский пафос чешской литературы последующих лет. Как и в прежних своих стихах, поэт славил созидательный труд и простых людей, тех, кто «невидимую любовь своими руками превратят / в любовь съедобную пригодную для питья и осязаемую / излучающую тепло и свет».

Свой последний сборник поэт назвал «Спасибо, жизнь!» (1977). Несмотря на оптимистическое название, он бесконечно далек от облегченной бодрости. Поэт мучительно размышляет все над теми же главными вопросами. Импульс развитию образной системы дает конфликт бесконечности жизни и ограниченности индивидуального человеческого бытия. Мир кажется лишенным логики и порядка, природа «капризна и немудра», но существует некая конечная справедливость:

Никто не остановит того
что созрело для падения
Никто не задержит того
что пробивается вверх к свету

(Перевод Е. Винокурова)

Жизнь «течет без конца и без края», людей на земле «что песка у моря», но каждый ответственен за свое единственное и неповторимое существование. Как бы к самому себе, но и ко всем, поэт обращает призыв: «не размахивай своим инвалидным удостоверением». Конечный человек может стать частицей бесконечной жизни, если будет в ней не иждивенцем, а работником:

Не откроет Колумб Америку
не напишет Гомер новую Одиссею

Все уже было открыто и написано
Все надо открывать и говорить снова
чтобы однажды кончить двоеточием
которое внесет ясность и осветит дорогу вперед

В. Завада был признан официальной чешской критикой, как об этом свидетельствуют практически все ее отзывы. В альтернативной критике лояльная позиция поэта по отношению к режиму вызывала негативные высказывания о нем, например, в сборнике статей, изданных А. Броусеком и Й. Шкворецким под названием «На бригаде» в Торонто (1979). Но книгу «На пороге» высоко оценил рецензент журнала «Сведецтви» Я. Бартош (1979, № 59). В выступлении 1981 г. К. Хватик говорил: «В книжке „На бригаде", во многих отношениях отличной, по моему мнению совершенно недооценено поэтическое творчество Вилема Завады. Поэзия Завады, начиная с его дебюта 1927 г. в одном ряду с Франтишеком Галасом и включая его последние сборники, представляет собой один из краеугольных камней модерной чешской поэзии XX века, нравится или не нравится нам его современная гражданская позиция» [45].

Ярослав Сейферт (1901-1986) — председатель так и незарегистрированного Союза чешских писателей периода Пражской весны, не принял смену режима. Он не стал активным деятелем диссидентского движения, но стойко отметал попытки властей привлечь его на свою сторону. Подписал он и «Хартию 77». В итоге на протяжении 70-х гг. издавались только прежние произведения Сейферта, а его новый сборник «Моровой столб», объединивший стихи 1968-1970 гг., сначала вышел в самиздате и за рубежом и только потом в официальном издательстве (1981). Так же было и со сборниками «Зонтик с Пиккадилли» (1979) и «Быть поэтом» (1983). Присуждение Сейферту в 1984 г. Нобелевской премии состоялось не без учета его противостояния «нормализации», очевидно однако, что этой высокой награды был удостоен истинный мастер, внесший неповторимые краски в палитру чешской поэзии XX века. Сам он воспринял премию как признание заслуг чешской поэзии вообще. Свою реакцию на известие о награде Сейферт передал так: «Я вспомнил о поэтах, которые этой премии не дождались, хотя ее заслуживали: Витезславе Незвале, Йозефе Горе, Франтишеке Галасе, Владимире Голане и других» [46].

С первых шагов на литературном поприще и до последних стихотворений Сейферт оставался проникновенным лириком, певцом любви, женской красоты, простого человеческого счастья. Ведь и мрачный «моровой столб» в его одноименном сборнике означал не символ смерти, а всего лишь обелиск на пражской площади, возле которого влюбленные назначают свидание. В связи с этим сборником исследователь творчества поэта З. Пешат счел возможным говорить о «панэротизме», отмечая, что «„Мо-

ровой столб" это одна из самых интимных книжек Сейферта» [47]. «Панэротическое» начало сохранилось и в последующих произведениях поэта, которые, как и «Моровой столб», носили итоговый характер и были посвящены любви, смерти, смыслу поэзии. Поэт говорил просто, понятно, без претензий на конечную мудрость. Упоение красотой и любовью соединялось у него, и с годами все явственнее, с грустным юмором, обращенным в первую очередь на себя:

Жизнь давно меня научила,
что музыка и поэзия –
это самое лучшее, что в ней есть.
Разумеется, кроме любви.

(Перевод М. Павловой)

А вот речь заходит о том, что поэт не должен лгать: «И я не лгал. / Лишь вам, возлюбленные, / но совсем немного». (Перевод М. Павловой.)

Панэротизм стихов Сейферта, которому «минута после любовных объятий / напоминает смерть», лишен агрессивности, выливается в доброту и нежность: «Когда я умру / из-под глыбы земной встрепенется / навстречу твоим шагам / моя любовь». Собственная роль видится поэту очень скромной:

К миллионам стихов на свете
я добавил лишь несколько строк.
И они – не умнее, чем песня сверчка.
Понимаю. Простите меня.
Я уже умолкаю.

(Перевод Т. Глушковой)

Но он гордится причастностью к вечному искусству поэзии, в свойственном ему на последнем этапе его долгого творческого пути грустно-шутливом тоне снова и снова отметая насилие: «Я считаю, что слово искать для стиха – / лучше, / чем убивать и казнить» (перевод Т. Глушковой).

Владимир Голан (1905-1980) при жизни не дождался публикации своих произведений, написанных после 1968 г. Они увидели свет в вышедшем посмертно пятом томе его сочинений. И дело здесь, как и в отношении Сейферта, заключалось не в характере этих вещей, абстрагированных от современной общественно-политической реальности, а в отношении властей лично к автору.

Последовательным проводником партийной линии периода «нормализации» был Иржи Тауфер (1911-1986). Как переводчику, ему принадлежат важные заслуги в пропаганде в Чехии русской поэзии: прежде всего Маяковского, а также Хлебникова, Луконина и др. Собственное же твор-

чество Тауфера в эти годы («Продолжение следует», 1979; «Индейцы», 1981, «Tristia», 1981, «Все шесть чувств», 1981), несмотря на его усилия по части изобретательности формы, несмотря на политическую злободневность, острую полемичность и наступательный пафос, страдали многословием и декларативностью.

К ведущим представителям официальной поэзии относились Иван Скала (1922-1997) и Ян Пиларж (1917-1996), занимавшие руководящие посты в центральном художественном издательстве «Чехословацкий писатель» и писательском союзе.

И. Скала издал в 70-80-е гг. сборники стихов «Что беру с собой в дорогу» (1975), «Спешащий огонь» (1979), «Бермудский треугольник» (1982). Его отношение к деятелям Пражской весны отразилось в стихотворении «Положили на стол партбилет», где звучало не только осуждение, но и горечь: «На стол пратбилет бросили, / словно бросили друга в пламени...». (Перевод Л. Озерова.)

Но большинство стихов Скалы этого периода было посвящено воспоминаниям детства, чешской природе, зарисовкам из путешествий по разным странам, размышлениям об искусстве. Мелькали дорогие для поэта имена: Рембо, Гоген, Пикассо, но и Гёте, Бетховен; Броневский, но и Норвид. О себе автор говорил: «Болен поэзией. Как чувством вины. / С каких времен? Со времен войны». (Перевод С. Кузнецовой.) Если в начале пути, в 40-е гг., Скала мучительно искал для своих трудных мыслей форму, то теперь он свободно владеет ею, подчас поддаваясь инерции, но ему по-прежнему присущ и определенный драматизм: «Души „Бермудский треугольник“ / вы — память, чувство, интеллект». (Перевод О. Герасимовой.)

Я. Пиларж много сделал как переводчик, прежде всего — польской поэзии (Тувим, Галчиньский, Стафф, Норвид, Важик, Ивашкевич). В его собственной поэзии («Желтый лист», 1972; «Круги на воде», 1975; «Взгляд в глаза», 1979 и др.) основное место занимала пейзажная и медитативная лирика.

Только в начале 80-х гг. получили возможность печататься в официальных издательствах Олдржих Микулашек (1910-1985) и Ян Скацел (1922-1989). До этого по разным причинам попавшие в опалу моравские поэты печатались в самиздате, в эмигрантских журналах и издательствах.

Я. Скацел продолжал проникновенно писать о моравской природе, своем далеком детстве, с грустинкой умудренного жизнью человека размышлять над вечными вопросами бытия. Но если в прежние времена он был почти безраздельно предан свободному стиху, то в 70-80-е гг. стал отдавать предпочтение рифме и классической строфике, часто обращался к сонету (цикл любовной лирики «Талисман» в сборнике «Давнее просо», 1981) к четверостишьям, ставшим для него в последние годы жизни

излюбленной формой (сборники «Надежда с крыльями бука», 1983; «Кто пьет вино в темноте», 1988).

Поэзию О. Микулашека всегда отличала приверженность к сложной метафорике, идущей от чешского авангарда 20-30-х г., в том числе — творчества Ф. Галаса и В. Голана. Это же можно сказать о его стихах, объединенных в сборники «Большие черные рыбы и длинный белый гончий пес» и «Ребро Адама» (оба — 1981), а также любовной лирике книг «Соло для двух дыханий» (1983) и «Чей-то плач» (1984). Десятистрочные «минисонеты», построенные на метафорах, вошли в сборник «Другие картинки» (1986). Наибольшую известность получила поэтическая книга Микулашека «Агог», изданная в 1980 г. за рубежом и в 1989 г. в Праге и включавшая в себя стихи 1969-1971 гг. В них ощущалось нечто родственное тревожным настроениям, отразившимся в сборнике В. Завады «На пороге», но, в отличие от Завады, у Микулашека печаль не находила противовеса в философском оптимизме, она была как бы самодостаточна. Поэт для Микулашека — это Агог — фантастический король печали, имя которого вынесено в заглавие сборника. Нет смысла пытаться истолковать изощренные метафоры этой книги в конкретно-историческом ключе, они по своей сути всеобщи. Предельность обостренных чувств поэта передают такие тропы, как «пугается и страх», «я спрашиваю у самого вопроса» и т. п. На пределе любовь — с эротикой отчаяния («Птицы. Монолог для женского голоса»). Самой сладкой кажется поэту печальная песня, как он пишет в другом стихотворении, тоже названном «Птицы», которое посвящено памяти Марины Цветаевой. О том же — стихотворение «Время вина», посвященное Я. Сейферту:

Все вокруг нас ввергает в тоску.
Гуси, куда вы? Куда, наши годы?
Крик ваш навечно
в разорванном небе повис,
прикончив осеннюю тишину.
Ведь сейчас — время смерти.

Эти строки можно воспринять как отклик на наступление реакции после поражения Пражской весны, но скорее они имеют более глубокий человеческий смысл, как и концовка этого стихотворения — кредо и завещание поэта:

Мне хочется выпить немного красного...
Свое вино всегда вкуснее.
Ни капли даром не пропадет.
Мы все в конце концов

пьем только лишь из собственного сердца —
все тише и печальней наша лютня.

Весьма плодотворным было в 70-80-е гг. творчество Мирослава Флориана (1931-1996), получившего известность в предыдущий период в качестве одного из ведущих представителей «поэзии будничного дня». Почти каждый год выходили его новые книги: «Езда на кузнечике» (1974), «Рябины» (1977), «Кардиограмма»(1978), «Зеленая флейта» (1979), «Отлив ночи» (1980), «Завтрашние снега» (1981), «Увидеть Неаполь» (1982), «Карманные стихи» (1984) и др., неизменно находя своего читателя. Флориан продолжал следовать поэзии будней, называя себя «специальным корреспондентом», посылающим правдивые репортажи из мира лирических чувств. Романтическому представлению о поэзии он противопоставлял «стихотворение из газеты», которое «скользнет тебе на колени в утреннем трамвае и замурлычет, если его погладишь глазами». С улыбкой доказывает поэт достоинства такого стихотворения: в него можно «завернуть чеснок, полезный от склероза», на него можно «накрутить локон», но если это настоящее стихотворение — «его не убудет, встанет оно в полный рост / и улыбнется, не сделавшись прозой».

Стихи Флориана вращаются в одном и том же тематическом кругу: городская жизнь, природа, любовь. Сами по себе любовные истории остаются, как правило, «за кадром», прорываясь в текст лишь намеками, но любовь присутствует в стихах как приподнятое состояние души, помогающее воспринимать мир острее и ярче.

У Флориана множество пражских зарисовок, но для него Прага — не объект туристических восторгов, а просто город, в котором он живет: «Я — воробьишко твой теплый, / Прага, твое продолжение живое». (Перевод М. Борисовой.) Это добрый город, даже если он не всегда уютен:

Светофоры ночью так скучают
На перекрестках, где нет езды,
Они напрасно предлагают
Три своих падающих звезды.

А вот как поэт увидел уличные фонари: «Столбы подняли бокалы света / и с ними чокается дождь».

Миниатюры Флориана легки и изящны, его метафоры не ошеломляют, но точны и нешаблонны, в стихотворении всегда есть лирический конфликт и его преодоление. Разумеется, в обилии стихов встречаются более и менее удачные, есть повторы. Но в целом прав В. Завада, который в послесловии к сборнику «Кардиограмма» писал, что с давних пор Флориан «лучше, чем его соратники, знал секрет модерной поэзии, тайну впечатля-

ющего лаконизма и метафоры и в совершенстве владел ими... Это поэт конкретной жизни современной эпохи, он чутко улавливает и передает такие нюансы человеческой психики, которые далеко не все люди в состоянии зарегистрировать своими внутренними радарами» [48].

К рубежу 70-80-х гг. на центральное место в чешской поэзии – по вниманию читателей и критики – выдвинулось поколение родившихся около 1945 г. и позднее. Это К. Сыс, М. Черник, И. Жачек, П. Скарлант (он несколько старше – р. 1939), Й. Шимон, Я. Чейка, Й. Петерка и другие. Они не издавали манифесты, но в некотором смысле программную роль сыграла монография поэта и критика Яромира Пельца (р. 1952) «Новое содержание» (1977), который увидел в творчестве этих авторов «сигналы и предвестия» новой литературы.

Новое поэтическое поколение, которое тогда получило условное обозначение «тридцатипятилетних», стремилось развивать традиции чешского авангарда, прежде всего незваловского поэтизма, но также и авангарда европейского: Бодлера, Рембо, Маяковского. Очевидна и их связь с традициями чешской «Группы 42», с городской лирикой Й. Кайнара и И. Коларжа, а также с «поэзией будничного дня», хотя своих наиболее близких предшественников они не очень ценили.

Быстро растущую популярность «тридцатипятилетних» не все в мире официальной литературы воспринимали с энтузиазмом. Так, на них обрушился И. Тауфер, который упрекал их в прозаичности и небрежности формы, в хладнокровно-рационалистической трактовке эротических сюжетов. Но вспыхнувшая на рубеже 70-х и 80-х гг. дискуссия о творчестве «тридцатипятилетних» только способствовала их известности. В конце рассматриваемого периода «тридцатипятилетние» воспринимались как наиболее влиятельная группировка не только в поэзии, но и вообще в официальной чешской литературе, что подтверждается фактом избрания на IV съезде Союза чешских писателей (1987) Я. Чейки и М. Черника секретарями Союза (вскоре Черник стал его председателем), в комитет Союза вошли Я. Пельц, К. Сыс, Й. Шимон, И. Жачек, одним из секретарей Союза чехословацких писателей стал Й. Петерка.

«Тридцатипятилетние» – размышляющее и теоретизирующее поколение. Это относится не только к Й. Петерке или Я. Пельцу, которые систематически выступали в качестве исследователей современного искусства, но и к тем представителям этого поколения, которые получили широкое признание именно как поэты. Книгу эссе о поэзии «Поэт и К°» (1981) издал К. Сыс. Интересные мысли о собственном творчестве и искусстве вообще содержал диалог К. Сыса и И. Жачека «1+1 или бессвязный разговор о поэзии» (1986). Взрослевшее в противоречивой обстановке 60-х гг., это поколение прочно усвоило неприязнь к внешней ангажированности, к декларативной социальности. К. Сыс писал: «Опыт учит нас, что поэты,

которые порой выглядели аполитичными, сегодня принадлежат к самым светлым явлениям не только литературы, но и социальной жизни» [49]. У «тридцатипятилетних» были отдельные стихотворения с актуальной политической тематикой, например, против войны во Вьетнаме, однако подавляющее большинство их произведений – об обыденной жизни, о любви и семейных делах. Их отличительной чертой был подчеркнутый автобиографизм. Считая, что, как писал Сыс, «Конкретность стихотворения – это придающая ему вкус пряность» [50], они вводили в художественные тексты факты собственной биографии, конкретные имена и даты. Как утверждал И. Жачек: «Цивильный автобиографизм „тридцатипятилетних" возродил доверие читателей к поэзии» [51]. «Тридцатипятилетние» расширяли границы поэзии за счет сырого жизненного материала, в том числе откровенной эротики. К. Сыс объяснял это так: «Читателя нельзя кормить протертой диетической кашей, какую только и можно сварить из поэзии, процеженной сквозь сито всякого рода табу» [52]. И в другом месте: «Граница между искренностью и эксгибиционизмом совершенно ясна и очевидна: то, что служит поэзии, не может быть злом» [53].

При многих общих чертах и чувстве солидарности, укрепившемся благодаря нападкам ортодоксальных критиков, «тридцатипятилетние» писали по-разному. Признание раньше всех пришло к Карелу Сысу (р. 1946), первый сборник которого «Ньютон во время неурожая яблок» вышел в свет в 1969 г. За ним последовали: «Полуоткрывшийся ангел» (1972), «Долгое прощай», «Вдохни и – в полет» (оба – 1977) и другие книги. Особый успех выпал на долю сборников «Американский счет» (1980) и «Машина времени» (1984).

Название «Американский счет» Сыс взял из бухгалтерского обихода: речь идет о способе записывать на одном листе доходы и расходы. «Это похоже на поэзию», – поясняет автор, который в «Стихах семейных и других» стремился к осмыслению баланса своей повседневной жизни, писал о матери и бабушке, о жене и детях, точно указывая время и место действия: «У меня нет причин / прятать карты своих привязанностей под стол притворства».

Вот как, вроде бы совсем по-будничному, он передает свое восхищение женой:

Мы ехали на автобусе из Кабылис
в город
У тебя на коленях сидели дети
твои две пиявки
На каждой остановке входили красотки
Еще и на Флоренце ты была
всех прекрасней

Непоэтическое «пиявки» по отношению к горячо любимым детям представляется автору точной метафорой, но кому-то это может показаться погрешностью против вкуса. Образов такого типа у Сыса немало, в известной мере это вообще характерно для его поэзии. Но в то же время он может говорить о любви возвышенно, употребляя «катастрофические» метафоры:

Когда меня совсем разлюбишь ты
земная лопнет ось
каналы все на Марсе пересохнут
.....
Когда меня совсем разлюбишь ты
не шелохнется и листок
лишь бездна в сердце у меня разверзнется

(Перевод В. Соколова)

В сборнике «Машина времени», куда входит это последнее стихотворение, расширяется география поэзии Сыса. Он берет материал для стихов и из обыденной жизни в Чехии, и из своих парижских впечатлений. Пиетет перед французской поэзией соединяется у него с ироническим восприятием мира: «Париж — город света / но также и еды».

На контрапункте высокой поэзии и сегодняшних будней строится давшая сборнику название поэма «Машина времени», написанная в традициях «Зоны» Аполлинера и «Эдисона» Незвала, сопрягающая импульсы и имена из мировой и классической чешской поэзии с такими подробностями собственной жизни автора, как его боязнь летать на самолете.

Уже в «Машине времени» бросалась в глаза близость Сыса к Незвалу. В «Книге пословиц» (1985) это стало подчеркнутым приемом. Если Незвал писал стихи на все буквы алфавита и дни недели, то Сыс пишет «Неделю в тихом доме», стихи на четыре времени года, на все месяцы. Обнажая прием, он вступает в дерзкий спор с классиком, стараясь о том же сказать иначе, о подобном — свое. Но спор далеко не всегда решается в его пользу. Лучшие вещи Сыса те, где он говорит своим собственным голосом.

Если К. Сыс утвердил себя как мастер броской метафоры, то Михал Черник (р. 1943), автор сборников «Запасной пейзаж» (1971), «Урожай сердца» (1974), «Если мы ходим по дорогам» (1976), «Далеко тень, далеко сад» (1979), «Желаю счастья» (1984) и др., стремится передать свою мысль почти прозаическими средствами: «То, что я хочу сказать, надо формулировать точно». Он также постоянно обращается к истории своей семьи, к картинам природы, окружавшим его в детстве и словно бы олицетворявшим чешскую историю. Общая для всех «тридцатипятилетних» автобиографичность сочетается у Черника с раздумчивым поиском ответов на гло-

бальные вопросы. Он пытается решать их с позиции нормального современного человека, категорически выступая, например, против военного противостояния в современном мире. Не против смерти как таковой поднимает он голос: народная мудрость учит спокойно и с достоинством принимать неизбежный уход. В стихотворении «Понятная жизнь» бабушка Шульцова прибрала все в своем одиноком доме и «умерла так естественно, как жила». Но поэт восстает против противоестественного убивания человека себе подобными: «Трагедия человеческой жизни / не в смерти, а в способе смерти». (Перевод В. Соколова.)

Назначение поэзии Черник видит в исследовании жизни, которое, по его убеждению – и в этом он перекликается с В. Завадой – с каждым новым поколением начинается с самого начала:

Я пришел к некоторым выводам
и сообщаю их в виде стихов
Знаю: расследование продолжат другие
Установят что я сказал не то
и начнут все сначала – по-своему

Иржи Жачек (р. 1945) в 70-е гг. издал поэтические сборники «Утро голубее вечера» (1970), «Натянутая струна» (1973), «Анонимная муза» (1976), «Между словом» (1978). Критики отмечали у него «соединение казалось бы несоединимого: незваловской структуры стиха с галасовской тематикой... веры в силу поэзии и скепсиса от бессилия слов, идущего опять же от Галаса» [54]. Но особую популярность, прежде всего в молодежной аудитории, снискали стихи, песенки, пародии и эпиграммы из сборников Жачека 80-х гг.: «Огуречный сезон» (1981), «Три года каникул» (1982), «Рифмы для кошки» (1984), «Рифмы для кошки и псу под хвост» (1987), «Бумажная роза» (1987) и др. Он выступил в этих книжках «бардом микрорайонов», используя форму прямого диалога, например, в сцене ссоры между мужем и женой, современную городскую лексику, жаргонные обороты речи. Сюжеты он выбирал самые обыденные. Так, в «Мадонне микрорайона» он изобразил досужих соседок, перемывающих косточки молодой матери-одиночке, которая отнюдь не стыдится своего положения и продолжает пользоваться успехом у окрестных мужчин. Любовная тема в стихах Жачека обычно трактуется в слегка «сниженном» виде, с импонирующим современной молодежи чувством юмора:

Банальность мы с тобой обманем?
К чужой квартире ключ в кармане.
В чужом уюте неуютном
Навек моя будешь минуту.

Свое осмысление непростых человеческих взаимоотношений, прежде всего в любви, пытался дать и Ярослав Чейка (р. 1943) в сборниках «Сентиментальные любови» (1979), «По секрету всему свету» (1980), «Книга желаний и жалоб» (1981), «Карманный сборник законов, фраз и дефиниций» (1983), «Гадание по руке или Хиромантские стихи» (1987). Автобиографические сюжеты о новой любви и распаде прежней семьи, о болезни и т. п. — поэт подает с неизменной самоиронией. Вот, например, лирический герой пытается развеять тоску прогулкой с нелюбимой женщиной («Прогулка под дождем»), тщательно обходя «лужи и все, что сложно». А в итоге: «Будто в банке джема / тонем в сладкой лжи». В стихотворении «Приятель, не сердись» он иронизирует над лицемерным правилом всегда улыбаться: «И если тебя предаст твой лучший друг / И если твоя жена убежит с твоим собственным неродным отцом...» — ведь можно, дождавшись подходящего случая, отомстить: «утопить друга в ложке воды / соблазнить жену своего сына от второго брака...».

Но ничто не проходит бесследно («Закон Архимеда»); человеку за все приходится дорого платить («Закон Паскаля»), и не всегда за свои сердечные затраты он получает «честный товар», любовь, «как и революция», поддается давлению времени, ветшает, но «каждое действие / вызывает противодействие» и от опошления чувств можно спастись:

Своей душе я делаю прививку поэзии
против мелочности усталости приспособленчества

Убежденность в спасительной миссии поэзии можно считать общей чертой «тридцатипятилетних». С напористой энергией молодости ее выразил Йозеф Шимон (р. 1948) — автор сборников «Завтрак в автомате» (1976), «Асфальтовые голуби» (1978), «Чешский день» (1978), «Птица-пустынник» (1981), «Пусть человек... Меланхолическая гитара» (1982), «Выкликающий» (1988). Й. Шимон был связан с рок-культурой, сам основал рок-группу, момент эпатажа отчетливо просматривается и в его стихах: любовь к новым типовым микрорайонам он с вызовом противопоставляет прославленным пражским древностям:

вся стобашенность Праги и каждая
башня отдельно
пропитаны кровью
.....
Прага подружка в ненастье
против красоты во мне антитела
сонеты о тебе пускай катятся к черту
а мне милей панельные дома

Однако подобные мотивы – лишь одна часть творчества Шимона, который, следуя традициям чешского авангарда, традициям Незвала, но в какой-то мере и Галаса и Голана, свободно оперирует сложными многоступенчатыми метафорами. В одном стихотворении он называет поэзию «отчаянной одержимостью из слов складывать реальность», в другом – «сексуальностью души», ставя ее превыше всего:

я объявляю вам тотальную поэзию
до последнего остатка здравого смысла
на этой планете
который нас толкает на безрассудства
ибо нет поэзии
кроме поэзии которая во всем

В легально издававшейся чешской поэзии 70-80-х гг. можно констатировать снижение удельного веса гражданской лирики, которая так и не вернула своих позиций, утраченных в период Пражской весны. Новая общественная и социальная действительность не вдохновляла поэтов на проявление гражданских чувств. В лучшем случае это были выступления против войны и критика бездуховности потребительского общества. Движение поэзии шло по линии нового освещения «вечных тем» и утверждения «поэзии во всем»: начиная с поэтического восприятия новых микрорайонов у «тридцатипятилетних» и Флориана, а отчасти и у поэтов самого старшего поколения, и до гимнов в новом современном стиле во славу вечного искусства.

Условия развития поэзии в альтернативной литературе были еще более затрудненными, чем условия развития прозы. Специальным изданием новых поэтических произведений занимался в Мюнхене Д. Строж, основавший серию «Поэзия вне родины». Й. Шкворецкий о нем сказал: «Если существует бескорыстный труд во имя родины, то вот это он и есть. Известно, что издание поэзии нигде не сулит денег. Нигде в мире, а всего менее – в эмиграции» [55]. Некоторые поэтические книги, например Я. Сейферта, выходили в Торонто. Стихи печатали эмигрантские журналы, но они оставались достоянием узкого круга, как и самиздатовские публикации. Тем не менее альтернативная поэзия была достаточно развитой и многообразной.

По сравнению с официальной поэзией в поэзии альтернативной были более широко представлены гражданские мотивы, в ней выплеснулся протест против ввода в Чехословакию иностранных войск и режима «нормализации». Так, Яромир Горжец (р. 1921) выразил свой гнев в стихах «Судного дня» (1988э). В поэтической форме протестовал он и против преследования поэзии со стороны партийных властей.

Трагедию униженного народа стремился передать бывший приверженец «поэзии будничного дня» Карел Шиктанц (р. 1928) в стихах сборника «Как рвется сердце» (1985э), в поэме, где используются образы средневекового искусства, «Танец смерти или Еще Господь-Бог не умер» (1979с). Проникнутое гражданским пафосом, творчество Шиктанца им не ограничивается. Его наиболее значительным произведением «нормализованного» двадцатилетия явилась двенадцатичастная поэма «Чешские куранты» (1980э), в которой он попытался выразить безграничную любовь к родине: «Чехия – расстеленная постель – для меня / чем дальше, тем дороже». Поэт изображает чешскую природу во все месяцы года сквозь призму экзистенциально-философского восприятия бытия. Своеобразная пейзажная лирика, религиозные мотивы и детали церковного обихода соседствуют в этих стихах с историческими реминисценциями и реалиями сегодняшней действительности. У Шиктанца «лес спотыкается о пни», святой Вацлав «замыкает землю», «колокол вскрикнул в ночи от испуга», «а завтра день рождения Сейферта». Все это вместе создает ощущение полноты жизни несмотря ни на что, внушает неиллюзорную веру в возможность конечной божественной справедливости:

А страх пусть остается страхом
Пусть слово пребудет словом
Конец сентября

Мирослав Червенка (р. 1932), также принадлежавший к течению поэзии будничного дня, обратился в годы «нормализации» к форме стихов – дневниковых заметок («Четверорогий», 1974с; «Двадцать три пятнадцать», 1979с, 1986э; «Написано на машинке», 1985с), в которых отразились диссидентские будни. Так, в стихотворении «Частный дискуссионный кружок» речь шла о людях, которые «во вшивые времена, утратившие направление», тайно собираются, чтобы разделить «общую буханку идей и вер».

Мотивы разочарования в людях и жизни вообще, решительное неприятие «нормализованной» Чехословакии пронизывали автобиографические, с сильным уклоном в формальный эксперимент, стихи Антонина Броусека (р. 1941), собранные в сборники «Контрабанд» (1975э) и «Зимний сон» (1980э). Писал он и пародии на декларативную соцреалистическую поэзию, активно выступал как критик и литературовед.

Даниел Строж (р. 1943), издатель мюнхенской серии «Поэзия вне родины» (с 1975 г.) и эмигрантского журнала «Обрис» («Контур», 1981-1990), попытался выразить негодование по поводу событий августа 1968 г. в политической лирике сборника «Оргии печали» (1978э). В последующие годы, наряду с любовной лирикой, он писал стихи критической направленности против упадка и разброда в рядах чешской эмиграции.

В альтернативной поэзии существовало католическое направление, сюрреалистическое течение и андеграунд.

Религиозные сюжеты и символика были характерны для некоторых авторов старшего поколения, например, для сверстника И. Волькера и В. Незвала Зденека Калисты (1900–1982) в его последней, изданной уже посмертно книге «Великая ночь» (1987э).

Крупным явлением эмигрантской поэзии стало творчество Ивана Дивиша (1924 – 1999), который привлек к себе внимание еще в 60-е гг. В 1969 г. Дивиш эмигрировал в ФРГ, печатался в чешских эмигрантских издательствах и журналах. Сложно-метафорические в голановском духе, зашифрованные стихи его посвященной В. Голану книги «Ягненок на снегу» (1980э), как и книги «Исход из Чехии» (1981э) и других, выражали протест против тоталитаризма и Гулага, оттененный почти ностальгическими детскими воспоминаниями, горькой памятью о времени войны, мотивами из высоко им почитаемой чешской и мировой, в том числе – русской, культуры. Имея в виду краткий взлет Пражской весны, Дивиш пишет: «Лишь несколько мгновений мы не были гостями, / не разыгрывали роли, жили». Но всему пришел конец. Особую ненависть вызывают у поэта трусливые попытки спрятаться от жестокой правды:

О Чехия прекрасная Чехия моя
может быть неведение или полное знание
но большинство цепляется
за вшивые промежуточные ступени

Стремление к «полному знанию» порождает конфликтность в отношении поэта к Богу. Только на него он уповает, на Бога-человека, жертвенного ягненка, обагрившего снег своей кровью: «Ягненок на снегу, ты смываешь грязь этого мира – / смилуйся над нами!» Но – «все время болит голова» – так называет он вступительный раздел книги «Псалмы» (1986э). Вообще почти все произведения Дивиша этого периода можно было бы отнести к псалмам. Горька жизнь в Чехии, но не весела она и на чужбине: «Начинает идти снег, всегда невпопад /, холодает, замерзает озеро...».

В сборнике «Поверни коня!» (1988э) поэт поднимается до богоборчества: «Закон Творца это закон, / но и несправедливая игра». В стихи врывается новая реальность, связанная с советской перестройкой:

Горбачев едет по Праге и шпалеры чехов
кричат ему по-русски: Горбачев, спаси нас!
Это ли не шедевр сюрреализма!

Поэт готов призывать революцию, чтобы вообще все смести. Он убеждает, что нельзя прощать убийства, надо уметь мстить: «Не отговаривайся! Не болтай! / Поверни коня и следуй за мной». Но это призывы, которым не суждено осуществиться: «тупая надежда без радости надежды». Остается –

к поэзии вернуться и над ней и с ней забыть
о целом свете
об этой потерянной и проклятой жизни

Богу-отцу поэт готов «дать в морду», но с Богом-сыном, Богом-человеком, он все еще надеется найти взаимопонимание.

Религиозная символика обильно присутствовала в стихах некоторых поэтов – ровесников «тридцатипятилетних», живших в Чехословакии, но публиковавшихся в эмигрантских издательствах, как, например, поэтесса Ива Котрла (р. 1947).

Еще в предыдущий период возникла пражская Сюрреалистическая группа, ведущим теоретиком которой был Вратислав Эффенбергер (1923-1986). Он писал также прозу и стихи, большинство которых осталось в рукописи. В 1987 г. в эмиграции был издан сборник избранных произведений Эффенбергера «Охота на черную акулу». Из Сюрреалистической группы вышли поэты Милан Направник (р. 1931) и Петр Крал (р. 1941), эмигрировавшие из страны после 1968 г. и продолжавшие писать в духе, близком сюрреализму.

Весьма заметным в альтернативной поэзии было течение так называемого андеграунда, восходящее к творчеству 50-х гг. Эгона Бонди (рукописный сборник «Тотальный реализм», 1950 и др.) и имевшее точки соприкосновения с рок- и поп-культурой и через нее – выход к более широкой молодежной аудитории. Для поэзии андеграунда был характерен протест и против политического режима, и против потребительства и обывательской морали, подчас переходивший в аморализм. В области формы они исповедовали отказ от поэтических красот и тропов, использование жаргона, а порой и нецензурной лексики. В поэтическом сочинении Э. Бонди «Дневник девушки, которая ищет Эгона Бонди» (1971с) критики отмечают «шокирующую вульгарность на грани порнографии» [56]. В самиздате распространялись его последующие сборники («Записки начала семидесятых годов», 1972 с; «Продолжающаяся история болезни», 1974с и др.), в которых он прибегает также к приемам пародии и иронических назиданий.

Теоретиком андеграунда считался Иван Мартин Ироус (р. 1944), проведший несколько лет в тюремном заключении по обвинению в «оскорблении народа» в судебном процессе над одной из рок-групп (1973). Он

писал стихи под именем «Магор»: «Утренняя песня Магора» (1975с) и др. В тюрьме были написаны «Лебединые песни Магора» (1988с).

Среди молодого поколения андеграунда выделялся Иахим Топол (р. 1962), использовавший в стихах пражский городской жаргон. Собрание его стихотворений вышло под названием «Люблю тебя до безумия» (1988 с).

Распространению поэзии андеграунда способствовали самодеятельные барды, контролировать репертуар которых не всегда удавалось даже очень бдительным идеологическим инстанциям. В поэзии было сложнее, чем в прозе, возвести стену между официальной и альтернативной ветвями, особенно внутри страны. Однако столь широкой известности в мире, как проза эмиграции и самиздата, альтернативная поэзия не получила – за исключением издававшихся в эмигрантских издательствах произведений крупных поэтов старшего поколения (Сейферт, Микулашек, Скацел).

* * *

В чешской драматургии 70-80-х гг. наблюдались тенденции, характерные и для других жанров, а также разделение на официальную и альтернативную ветви. Все официальные театры были взяты под строжайший контроль. Не допускались к постановке, и, разумеется, печатанию, любые произведения неугодных режиму драматургов, тщательную цензуру проходили тексты всех пьес. Особенно в начале рассматриваемого периода это вело к тому, что основное место в репертуаре театров заняли переводные пьесы и инсценировки классических чешских романов, таких, как «Никола Шугай – разбойник» И. Ольбрахта. В отличие от времени ортодоксального социалистического реализма, партийные власти теперь спокойно относились к формальному эксперименту и эротическим сценам, но с тем большим рвением насаждали «идеологическую дисциплину».

Если в официальной прозе наблюдались отдельные, как правило, неудачные, попытки создать политически-ангажированные тексты, если в поэзии, пусть и в гораздо меньшей степени, все же звучали гражданские мотивы, то драматургия была практически полностью удалена от политики. Среди оригинальных драматических произведений, в своем подавляющем большинстве отличавшихся высокой изобретательностью и авангардностью формы, преобладала историческая драма с акцентом на «вечные проблемы». Если же ставились пьесы о современности, то их проблематика не выходила за рамки внутрисемейных конфликтов, критики бездуховности и потребительства.

В области исторической драмы активно выступал Олдржих Данек. Действие его притчевой комедии «Двое на коне, один на осле» (1971) происходит в средневековой Чехии. Речь идет о чести и продажности, о напрас-

ных усилиях победить хитрость и зло их же приемами. Успехом пользовались исторические драмы Данека «Герцогиня войск Валленштейна» (1979) из эпохи Тридцатилетней войны и «Вы – Ян» (1987), посвященная судилищу над Яном Гусом и его стойкости. В обеих драмах мастерски использовались возможности театра: разные стороны характера одного и того же героя представляли разные актеры, сдвигались временные пласты, и т. п.

К менее далекому прошлому Данек обратился в пьесе о театре времен Второй мировой войны «Война начнется после антракта» (1976), где речь шла о безуспешной попытке директора театра спасти свое детище ценой сотрудничества с оккупантами. В пьесе, может быть, и можно было уловить намек на положение чешского искусства при «нормализации», но в критике этот вопрос старательно обходился. Проблемы врачебной этики в связи с пересадкой человеческих органов ставились в пьесе Данека «Отчет о хирургии города Н.» (1981).

Грустно-лирическую комедию о самом знаменитом чешском короле, который был императором Священной римской империи, создал Иржи Шотола: «Путешествие Карла IV во Францию и обратно» (1976). Слегка ироничный ностальгический тон задавался уже первыми репликами пьесы, которыми обменивались стражники у городских ворот Парижа:

– Римский император едет! Римский император едет!

– Откуда? Из Рима?

– Нет, из Праги.

– Из Праги? А это где?

Карл IV приезжает во Францию через 48 лет после своего первого пребывания здесь, за эти годы пожилой женщиной стала его первая любовь, вообще все изменилось. Ничто нельзя ни возродить, ни повторить. Не подвластен человеку и ход истории: сколь ни умудрен жизненным опытом и науками чешский король и римский император, он не в состоянии обеспечить своей родине безмятежное будущее. Но известный исторический пессимизм смягчается в пьесе понимающе-добрым отношением автора к персонажам. Возможно, это лучшее произведение Шотолы на историческую тему и без сомнения его лучшая пьеса. Пьесы же Шотолы из современной действительности («Аякс», 1976; «Пешие птицы», 1981), где автор ратовал за превосходство духовных ценностей над материальными, страдали вялостью и предсказуемостью интриги, а порой дидактичностью.

Как драматург выступал популярный пражский артист Мирослав Горничек (р. 1918). Из его произведений успехом пользовалась комедия «Малая ночная инвентаризация» (1976) – непритязательная и веселая. Продолжали создавать новые пьесы и инсценировки известные деятели «маленьких театров» периода Пражской весны Иван Выскочил (р. 1929) и Иржи Сухи (р. 1931).

На протяжении 70-80-х гг. маленькие или, как их стали называть, авторские театры оставались своеобразными творческими мастерскими, в которых опробовались и отрабатывались новые сценические приемы, ставились оригинальные пьесы, давались поэтические представления, инсценировались известные произведения прозы и поэзии. В репертуар многих из этих театров, начиная со знаменитого пражского «Дивадла на забрадли» («Театр у балюстрады»), входили инсценировки рассказов и повестей Богумила Грабала. Его произведения привлекали режиссеров и артистов колоритностью персонажей с периферии общества, нетривиальностью сюжетных ходов, не в последнюю очередь – сочным языком и «солеными» шутками. Наиболее удачными спектаклями «по Грабалу» считались «Нежный варвар» (1981) в театре «Чиногерни клуб» («Драматический клуб») и «Шумное одиночество» (1984) в «Дивадле на забрадли».

В 80-е гг. стали чаще появляться пьесы драматургов более молодого поколения. Из них известность получил Карел Штайгервальд (р. 1945), автор пьес «Танцы своего времени» (1980) – об эпохе революции 1848 г., «Фокстрот» (1982) – о периоде 1918-1945 гг., «Татарский праздник» (1988) – о возрождении давних этнических традиций в современную эпоху, и др. Даниела Фишерова (р. 1948) написала драму в форме воображаемого судебного процесса «Час между собакой и волком» (1979) – о Ф. Вийоне. Моральные аспекты современной жизни стремился затронуть в своих пьесах Алекс Кёнигсмарк (р. 1944).

Альтернативная драматургия пробивалась к чешскому зрителю с большим трудом. Запрещенным драматургам иногда удавалось продвинуть в официальный театр какую-нибудь инсценировку – под псевдонимом и с помощью рискующих друзей из театра. Так, «Дивадло на провазку» («Театр на веревочке») в Брно ставил сценические адаптации «Профессиональной женщины» В. Парала, «Николы Шугая – разбойника» («Баллада для бандита») И. Ольбрахта и др., автором которых значился «Зденек Поспишил», но за этим псевдонимом скрывался получивший известность в 60-е гг. и ставший неугодным властям Милан Угде (р. 1936). Драматург и историк кино Ян Копецкий (1919-1992) подписывал свои инсценировки (по мотивам В. К. Клицперы – «Желай и тебе воздастся», 1971 и др.) псевдонимом «Томаш Заруба» и т. д. Пьесу по «Жаку-фаталисту» Дидро, написанную М. Кундерой под названием «Жак и его господин. Во славу Дени Дидро» в 1970 г. готовило к постановке «Дивадло на забрадли», но осуществить ее уже не удалось. В 1975 г. в местечке Горне Почернице была осуществлена актерами – любителями постановка оригинальной сценической адаптации В. Гавела «Оперы нищих», (За спектаклем последовали полицейские репрессии к его участникам).

Инсценировки прозаических произведений и различные сценические адаптации, которые ставились в переводах на иностранные языки, в том числе – в ФРГ и США, делали и другие известные авторы, например, П. Когоут. Что же касается оригинальных альтернативных пьес, то большинство из них распространялось прежде всего в виде текстов. Действовали также домашние театры, в которых выступали такие известные актеры, подвергавшиеся за свое диссидентство гонениям, как Павел Ландовский или Власта Храмусова (существовал домашний театр Власты Храмусовой). Некоторые пьесы П. Когоута, В. Гавела и других ставили в переводах зарубежные театры. Многие произведения альтернативной драматургии попали на сцены театров, в телевидение или на радио только после ноября 1989 г.

Оригинальные альтернативные пьесы отличались политической тенденциозностью, которая могла сочетаться с психологизмом и критикой морали современного общества.

Для домашнего театра В. Храмусовой М. Угде написал монодраму «Голубой ангел» (1986с, 1988э), героиня которой выступает с обличением окружающего ее лицемерного мира. В. Храмусова послужила прототипом главной героини и для пьесы П. Когоута «Мария воюет с ангелами» (1982э), где ее образ оттенен легкой иронией. Приверженность к черному юмору и абсурдному театру ощущалась в написанных в те же годы пьесах И. Климы «Министр и ангел» (1973), «Франц и Фелиция» (1984 – это история одной любви Франца Кафки) и др., которые издавались за рубежом.

Из более молодого поколения драматургов уехала в эмиграцию в 1973 г. Ива Прохазкова (р. 1953) – дочь писателя Яна Прохазки и сестра Ленки Прохазковой. В 70-е гг. она получила известность в театральных и литературных кругах в связи с упорной борьбой с партийными властями за допуск на сцену своих пьес, многократно запрещавшихся: «Венерин холм» (1975, премьера в Иглаве 1977) и «Последняя жизнь» (единственное представление в театре города Хеб в 1983 г.). В эмиграции И. Прохазкова написала психологическую драму «Вдова поэта», которая была издана в переводе на немецкий язык в 1987 г.

Самой крупной фигурой чешской альтернативной драматургии был Вацлав Гавел (р. 1936), не раз сидевший в тюрьме, проведший за решеткой в общей сложности около пяти лет, один из организаторов и официальных представителей «Хартии 77», после «бархатной революции» избранный президентом Чехословакии.

В годы диссидентства Гавел активно выступал как эссеист (созданные в тюрьме этико-философские «Письма Ольге», 1985э и др.) Но не менее активен он был и в области художественного творчества. Его пьесы периода «нормализации», ставившиеся на чешских домашних сценах и за границей, были пронизаны тем же критическим духом по отношению к режиму, что и его публицистика, но при этом развивали приемы интеллектуаль-

ной и языковой сатиры, сложившиеся в его драматургии периода Пражской весны.

Первой по времени создания была пьеса с элементами абсурдного гротеска «Заговорщики» (на немецком яз. – 1972, чеш. – 1977э). В ней речь шла об участниках заговора, которые, добившись власти, не могут между собой ее поделить и склоняются к тому, чтобы пригласить прежнего диктатора. В пьесе просматривался намек на вождей Пражской весны. Сам автор впоследствии считал ее неудавшейся: «ни одну из своих пьес я не писал так долго и с таким напряжением и при всем том это, наверное, моя самая слабая вещь» [57].

В середине 70-х гг., основываясь на своем опыте работы в качестве подсобника на пивоваренном заводе (недалеко от своей дачи в Градечке), Гавел создает автобиографический, с большой долей самоиронии, образ интеллектуала-диссидента. Серию одноактных пьес с этим героем открывала «Аудиенция» (нем. – 1975, чеш. – 1977э). Ее содержание составила беседа между подсобным рабочим Фердинандом Ванеком, он же – писатель-диссидент, и местным заводским начальником, который пытается заставить его писать доносы. Идет замедленный разговор с повторяющимися фразами, который то и дело прерывается выходами пьющего пиво начальника «по нужде». Никакого действия, но писателю удалось наглядно запечатлеть удушливую атмосферу «нормализации», а Ванек превратился в имя нарицательное. Гавел рассказывает об этом: «Первоначально пьеса задумывалась всего лишь для развлечения приятелей, которым я собирался ее прочитать при встрече летом у нас на Градечке. Но она – к моему удивлению – получила широкий резонанс, а со временем в буквальном смысле этого слова стала популярной. Ее вместе с другими «ваньковскими» одноактовками не только ставили все возможные театры на свете, но, что для меня, конечно же, было самым важным, она вошла в общественное сознание у нас в стране, прежде всего как текст, позднее наговоренный другом Павлом Ландовским и мною на магнитофонную ленту» [58].

За «Аудиенцией» последовал «Вернисаж» (нем. – 1975, чеш. – 1977э) и «Протест» (нем. – 1978, чеш. – 1989э), где также выступал герой-диссидент, а действие было перенесено в столичную интеллектуальную среду.

Наибольшую художественную ценность из условно «ваньковского» цикла представляет полномасштабная пьеса в семи картинах «Largo desolato» («Скорбное ларго»; по-немецки – 1985, чеш. – 1989). Ее главным героем является диссидент доктор философии Леопольд Копршива, окруженный почитанием единомышленников и обожанием возлюбленных. Новые оттенки в раскрытие темы диссидентства вносит усилившееся ироническое отношение автора не только к режиму, но и к его противникам и к достаточно узнаваемому автобиографическому главному герою. Он критикует «нормализованное» общество, но при этом любуется своей смелостью и в то же

время стремится вызвать (и вызывает) восхищение собой, занимаясь самобичеванием: «Внешне я по-прежнему продолжаю играть свою роль, как будто ничего не произошло, но внутри я давно уже не тот, за кого вы все меня принимаете... Я – разложившийся, парализованный человек, и уже не стану другим. И было бы лучше всего, если бы они наконец пришли за мной и забрали меня туда, откуда я уже больше не смогу никому приносить несчастье и множить обман». (Перевод М. Семеновой.) Произнесенные в порыве показного саморазоблачения, эти фразы несли в себе элемент горькой правды. Мучительность и неизвестность перспектив диссидентского существования, а с другой стороны – неумеренное, назойливое поклонение и преувеличенные заботы окружающих доводят Леопольда до того, что он мечтает о тюрьме, готов умолять, чтобы его арестовали.

Гавел так отвечал тем, кто видел в Леопольде Копршиве отражение его самого: «Пьеса эта и впрямь проникнута моим личным жизненным опытом больше, чем другие, причем это относится не только к отдельным конкретным мотивам, но и к основной ее теме: в каком-то смысле в разрушении личности Копршивы есть нечто, что произошло со мной самим, это окарикатуренный образ моего отчаявшегося послетюремного „я". Тем не менее это не автобиографическая пьеса – она не обо мне как таковом. „Largo desolato" – притча о человеческой сущности, она, что называется, о „человеке вообще"» [59].

Если попытаться определить, к какому художественному направлению относится эта пьеса, то скорее всего ее можно назвать реалистической комедией интеллектуального типа. Здесь все словно бы «взято из жизни», но в то же время каждая деталь и сюжетный ход, каждая фраза является отражением более масштабных и глубинных обстоятельств. В. Гавел – тонкий и весьма объективный комментатор своих драматургических произведений, подчеркивал их намеренную конструктивность, которую не только не старался спрятать, но, напротив, подчеркнуто обнажал. Он утверждал, что его пьесы «ни в коем случае не авангардны», верность же традициям абсурдного театра он в своем парадоксальном стиле объяснял тем, что все происходит просто: «Никакого вытаскивания зрителей на сцену или проникновения актеров в зрительный зал, никаких выпадений из роли и тому подобное. Нормальные пьесы, в которых все последующее проистекает из предшествовавшего» [60].

Однако другие «полномасштабные» пьесы Гавела, написанные в 70–80 гг., по форме более экспериментальны, чем «Largo desolato». Это «Гостиница в горах» (нем. – 1976, чеш. – 1977э) – комедия о трудности общения между людьми, «Искушение» (нем. – 1986, чеш. – 1990) – пародийное перенесение фаустовского сюжета в современность, и «Реконструкция» (нем. – 1988, чеш. – 1990), где абсурдность социалистических перестроек подчеркнута кафкианскими мотивами.

В пьесах диссидентского периода Гавел оставался привержен тщательной работе с языком, однако она все меньше походила на буйство языковых упражнений, характерное для его творчества 60-х гг. Целью теперь стала возможно более верная передача оттенков смысла. Пьесы В. Гавела с большой точностью воспроизводили духовный климат периода «нормализации», а лучшую из них – «Largo desolato» можно считать вкладом в раскрытие феномена современного интеллектуала.

«Бархатная революция» ноября 1989 г. в очередной раз круто изменила характер чешской литературной жизни и самый облик чешской литературы. Распался прежний Союз писателей, канула в небытие система государственного финансирования литературных мероприятий, кончилась монополия государственных издательств, и в литературном деле все явственнее выступали на первый план законы рынка. На прилавки книжных магазинов хлынул поток прежде запретной альтернативной литературы. Критики, задававшие тон в официальной литературной печати и литературоведческой науке, отошли в тень вместе с теорией социалистического реализма. Стремительная смена ситуации породила определенное кризисное состояние, но в то же время открыла простор для новых поисков.

Общественно-политическая и литературная завершенность периода 1968-1989 гг. позволяет сделать некоторые выводы о его месте в истории чешской литературы XX века. В этот период сильнейшего идеологического прессинга на литературу внутри страны, включенности литературы в диссидентское движение и ее политической ангажированности в эмиграции, в своих лучших образцах она во всех трех ветвях продолжала сохранять известную автономность и добилась важных успехов прежде всего в области романа, но также и в области поэзии и драматургии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *V. Havel.* Dálkový výslech. Praha, 1989, s. 99.

2 Svědectví, 1990, № 89/90, s. 359.

3 Svědectví, 1970, № 37, s. 142.

4 Sjezd Svazu českých spisovatelů. 31. května - 1. června 1972. Praha, 1972, s. 7.

5 Svědectví, 1970, № 39, s. 436.

6 *V. Havel.* Dálkový výslech..., s. 107.

7 Panorama české literatury. (Literární dějiny od počátků do současnosti). Olomouc, 1994, s. 398.

8 *N. Frýd.* Císařovna. Praha, 1972, s. 383.

9 Tvorba, 1972, № 14.

[10] Kmen, 1984, № 45, s. XI.

[11] Rudé právo, 1973, 15.XII.

[12] Tvorba, 1974, № 9.

[13] Ibid.

[14] Tvar, 1994, № 11, s. 8.

[15] *J. Hájek*. Různočtení. Praha, 1982, s. 157.

[16] *B. Dokoupil*. Čas člověka, čas dějin. (Poznámky k vývoji české historické prózy 1966-1986). Praha, 1988, s. 72.

[17] *M. Jungmann*. Cesty a rozcestí. Kritické stati z let 1982-1987. Londýn, 1988, s. 109.

[18] Slovník české prózy 1945-1994. Ostrava, 1994, s. 90.

[19] *H. Hrzalová*. O české literatuře dneška. Praha, 1987, s. 108.

[20] Tvorba, 1974, № 30.

[21] Rudé právo, 1974, 8.V.

[22] *K. Misař, M. Pohorský*. Smutek a náděje románu. Praha, 1987, s. 10.

[23] Listy, 1973, № 5-6, s. 51.

[24] *M. Jungmann*. Cesty a rozcestí..., s. 319.

[25] Rudé právo, 1983, 28.IV.

[26] Tvorba, 1979, № 33, s. 18.

[27] *V. Pára1, H. Bartíková*. Profesionální muž. Český Těšín, 1995, s. 144.

[28] *H. Hrzalová*. O české literatuře dneška, s. 127.

[29] Ibid., s. 131.

[30] Panorama české literatury..., s. 464.

[31] Romboid, 1988, № 5, s. 5.

[32] *K. Chvatík*. Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy. Praha, 1991, s. 97.

[33] *S. Vlašín*. Na přelomu desetiletí. Praha, 1985, s. 261.

[34] *K. Chvatík*. Pohledy na českou literaturu..., s. 90.

[35] Listy, 1981, № 3-4, s. 138.

[36] *P. Trenský*. Jozef Škvorecký. Praha, 1995, s. 70.

[37] Ibid., s. 80.

[38] *K. Hvížďala*. Opustíš-li mne, nezahyneš. Rozhovory: Zdena Salivarová, Jozef Škvorecký. Praha, 1995, s. 177.

[39] *K. Chvatík*. Pohledy na českou literaturu..., s. 83.

[40] Ibid., s. 79.

[41] Ibid., s. 80.

[42] *M. Blahynka*. Pozemská poezie. Praha, 1977, s. 7.

[43] *V. Rzounek*. Vilém Závada aneb o smyslu poezie. Praha, 1978, s. 257.

[44] Ibid., s. 259.

[45] *K. Chvatík.* Pohledy na českou literaturu..., s. 43.

[46] Rudé právo, 1984, 13.X.

[47] *Z. Pešat.* Jaroslav Seifert. Praha, 1991, s. 211.

[48] *M. Florian.* Kardiogram. Praha, 1979, s. 211, 213.

[49] Иностранная литература. 1985, № 2, с. 185.

[50] Там же, с. 185-186.

[51] *K. Sýs, J. Žáček.* 1+1 aneb nesoustavný rozhovor o poezii. Praha, 1986, s. 68.

[52] Иностранная литература. 1985, № 2, с. 183.

[53] *K. Sýs, J. Žáček.* 1+1 aneb nesoustavný rozhovor..., s. 15.

[54] Panorama české literatury..., s. 401.

[55] *K. Hvižďala.* Opustíš-li mne, nezahyneš..., s. 171.

[56] Panorama české literatury..., s. 423.

[57] *V. Havel.* Dálkový výslech..., s. 106.

[58] Ibid., s. 109.

[59] *В. Гавел.* Трудно сосредоточиться. М., 1990, с. 238.

[60] *V. Havel.* Dálkový výslech..., s. 170.

СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

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

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

В Словакии, в частности, в отличие от Чехии, основные творческие союзы формально не были распущены; в соответствии с законом о федерализации они реорганизовывались в самостоятельные национальные институции, уже не зависящие напрямую от Праги. Этот процесс сопровождался острейшими дискуссиями о статусе творческих союзов. На I учредительном съезде Союза словацких писателей (июнь 1969 г.) в принятом уставе подчеркивалась чисто профессиональная направленность деятельности писательской организации. Требование отмены цензуры и свободы слова сочеталось с выражением доверия к тем усилиям, которые «прилагает в поисках выхода из кризиса наша нынешняя политическая репрезентация» [1].

Принцип доверия требовал от нового руководства Союза (председатель — А. Плавка, его заместитель — П. Горов, оргсекретарь — Я. Солович) дальнейших шагов в сторону не только пассивного признания политической реальности, но и прямого участия в ее утверждении и запрограммированном развитии. На шестом номере в конце июля 1969 г. прекратил свое

существование еженедельник «Литерарны живот» («Литературная жизнь»), главный редактор которого М. Гамада пытался продолжать вольнолюбивые традиции еженедельника «Культурны живот», переставшего выходить после 21 августа 1968 г. В результате почти на два десятилетия Союз словацких писателей лишился своего оперативного периодического издания.

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

Из рядов Союза были исключены литераторы, эмигрировавшие на Запад, в том числе Л. Мнячко и Я. Блажкова. А в 1971 г. из него были выведены многие общественно активные деятели литературы – Д. Татарка, П. Карваш, Л. Тяжкий, А. Гикиш, М. Гамада, П. Штевчек, Й. Бжох, П. Вонгрей, М. Гафрик и др., всего – более 30 человек. Это означало для них запрет на публикацию своих произведений в открытой печати. К началу 1972 г. после операции очищения от «деструктивных» элементов Союз словацких писателей насчитывал 225 членов.

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

Политика «нормализации» общественных отношений строилась по существу на механическом отталкивании от 60-х гг., безнадежно пораженных «вирусом ревизионизма». Литературе это угрожало возвращением в 50-е гг., подчинением ее нуждам политической конъюнктуры. В Словакии, однако, утилитарно-идеологический пресс в какой-то мере смягчался ин-

тегрирующим национальным началом, переживающим свой ренессанс в условиях обновленной, федеративной государственности. Здесь не успели изгладиться из памяти и «самоубийственные», по слову В. Минача, процессы над словацкими буржуазными националистами, гонения на участников Словацкого национального восстания, представителей католической церкви и творческую интеллигенцию.

Характерна дискуссия, состоявшаяся в апреле 1970 г. на страницах журнала «Ромбоид» под девизом «Словацкая литература на пороге 70-х гг. XX в.». При общем признании необходимости обновления литературно-критического мышления «на пороге новой исторической эпохи» основные докладчики и участники дискуссии высказались за разумную преемственность в развитии национальной литературы: «И речи быть не может о каком-либо возврате, будь то открытом или замаскированном, к былому волюнтаристскому нормотворчеству, к постулированию так называемых единственно правильных взглядов и художественных решений..., такой возврат в любой форме в целом психологически невозможен» [3].

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

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

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

Немаловажное значение в этот период имела трактовка социалистического реализма, фигурировавшего во всех официальных документах в

качестве ключевого понятия культурной политики. Программное возвращение к этому термину, скомпрометированному литературной продукцией 50-х гг., не могло, однако, состояться чисто механически. Процесс его реанимации неизбежно повлек за собой активизацию изучения наследия революционно-пролетарских писателей 20-30-х гг., зачинателей социалистической литературы в Словакии, так называемых давистов, большинство из которых в 50-е гг. подверглись репрессиям по вздорным обвинениям в буржуазном национализме. Многое в этом наследии не пережило своего времени, но объективно актуальным оставался дух творческого поиска, сопровождавший деятельность наиболее талантливых представителей этой группы и прежде всего Ладислава Новомеского (1904-1976). В начале 70-х гг. прикованный к больничной койке неизлечимой болезнью, он уже не принимал никакого участия в общественно-литературной жизни. Тем беззастенчивее его именем и авторитетом пыталась в своих целях манипулировать официальная пропаганда. Концепция социалистической литературы у Новомеского, обусловленная, в частности, характером его поэтического творчества, всегда была, однако, далека от конъюнктурно приписываемой ему ортодоксальности. «Если у „Дава" и есть заслуги в развитии социалистического искусства, литературы и культуры, — писал Новомеский в 1964 г., — то они есть у него именно потому, что в одном букете он преподносил цветы разной окраски и разного аромата. В этом единстве различий обнаруживался принцип и одновременно предпосылка формирования и роста социалистического искусства»[5]. В 1970-1972 гг. был издан пятитомник публицистических и литературно-критических статей Новомеского, рассеянных по малодоступным периодическим изданиям (составитель — К. Розенбаум), но шестой том, вобравший в себя дискуссионную публицистику 60-х гг., так и не смог в ту пору преодолеть рогатки цензуры и вышел в свет лишь после 1989 г. Тем не менее опора на Новомеского — в начале 1972 г. журнал «Ромбоид» организовал специальный симпозиум, посвященный популяризации его «открытой» концепции социалистической литературы[6], — позволяла в какой-то мере противостоять напору наиболее агрессивного «нормализаторства».

В это время в Словакии обостряется интерес к методологическим дискуссиям о социалистическом реализме, происходящим в Советском Союзе. Широкое признание в словацкой критике получает концепция «исторической открытости» соцреализма, связанная с именами Д. Маркова и Б. Сучкова. Книга Маркова «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур» (1970) была в 1972 г. переведена на словацкий язык, а идея синтетической природы социалистического искусства, перекликающаяся с давними размышлениями Б. Вацлавека и Л. Новомеского, стала по существу методологической платформой международной конференции о социалистическом реализме, прове-

денной в Банской Бистрице в 1973 г.[7] Трактовка социалистического реализма как «непрерывно обновляющейся и обогащающейся, то есть исторически открытой системы форм художественного изображения действительности» вошла затем в текст отчетного доклада правления III съезду Союза словацких писателей (1977)[8].

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

В отличие от чешской ситуации, в Словакии уже с середины 70-х гг. в литературу стали возвращаться и некоторые писатели и критики, отлученные от нее по политическим мотивам в 1971-1972 гг., среди них Л. Тяжкий, П. Карваш, А. Гикиш, М. Ферко, П. Штевчек, Й. Бжох и др. Они оставались, как правило, за рамками Союза писателей, их произведения проходили внутреннее рецензирование и придирчивую редактуру, но все-таки находили дорогу к читателю, хотя и далеко не все.

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

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

80-е гг. не принесли поначалу никаких существенных изменений в сложившуюся картину общественно-литературной жизни. Политическое ру-

ководство страны было озабочено в первую очередь сохранением видимости стабильности, которая по советскому образцу обретала все признаки застойной неподвижности и консервативно-бюрократического охранительства. Отсутствие движения щедро камуфлировалось схоластической терминологией движения («развитой социализм» и т. п.), продуцируя ущербные формы общественного самосознания от циничного лицемерия до массового, внутренне противоречивого двоемыслия. IV съезд Союза словацких писателей (1982) в духе времени ограничился официальной фиксацией успехов «консолидированной» литературы. «В целом... на нынешней стадии общественного развития мы более или менее удовлетворены состоянием нашей литературы и культуры», — заявил руководитель делегации ЦК КПЧ на съезде П. Цолотка[9].

Между тем уже к середине 80-х гг. во всех родах литературы обозначился явственный отход от исчерпавшей себя проблематики 70-х гг., так или иначе связанной с оживлением национальных чаяний после принятия в 1968 г. закона о федеративном устройстве ЧССР. Широко разрекламированное «ленинское» решение национального вопроса обернулось лишь внешними атрибутами самостоятельности — «свой» парламент, «свое» правительство, относительно паритетное представительство словаков в федеральных ведомствах и т. п. Но «центр» по-прежнему сохранял за собой всю полноту директивно-распорядительных функций. Разочарование декоративными плодами федерализации накладывалось на обшее недовольство режимом. 25 марта 1988 г., в предпасхальную пятницу в Братиславе впервые за много лет состоялась многотысячная демонстрация в защиту прав человека и свободы вероисповедания («манифестация горящих свечей»), разогнанная полицией и силами органов безопасности. Эти события стали прологом многочисленных акций протеста, волна которых нарастала в Чехословакии на протяжении 1988-1989 гг. вплоть до окончательной ноябрьской капитуляции коммунистического режима.

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

V съезд Союза словацких писателей (март 1987), в отличие от безмятежности предшествующего, проходил уже в атмосфере предчувствия назревших перемен. Обновленное после смерти А. Плавки руководство Со-

юза (председатель – Я. Солович, ведущий секретарь – Л. Баллек) признавало утрату литературой «некогда доминантного положения в общественном сознании». В докладе правления отсутствовала ритуальная ссылка на соцреализм, а полемика с пессимистами велась в непривычно мягких тонах: «Мы, однако, хотим по крайней мере обратить внимание на то, что излишне категорические суждения об общей творческой стагнации и даже чуть ли не о психофизической усталости нашей литературы были бы по меньшей мере преждевременными и поспешными» [10]. Наиболее очевидным свидетельством происходящих изменений стало долгожданное воссоздание в начале 1988 г. еженедельника «Литерарны тыждeнник» (гл. редактор – В. Шабик) и кардинальное обновление редколлегии журнала «Словенске погляды» (гл. редактор – Р. Хмель), взявших курс на активизацию общественно-литературной жизни.

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

После 1989 г. в Словакии так же, как и в других постсоциалистических странах, проявилось понятное стремление к радикальному расчету с недавним прошлым, в том числе и с литературой этого прошлого. История, однако, не бывает двуцветной, она существует в широком спектре оттенков, и каждый по-своему заслуживает внимания. «Все мы, пережившие те годы, служили словацкой литературе, – говорил Л. Баллек, открывая конференцию в Будмерицах. – И сегодня пока еще не можем сказать, чье служение было важнее. Тех, кто говорил? Или тех, кто молчал?.. Кому было сложнее, и кому было хуже?.. Я не знаю. Не будем же привязываться к отдельным высказываниям, ибо в этом случае мы придем лишь к инвективам и приговорам, к инквизиции и процессам. Давайте оценивать труд, в нем прежде всего наши позиции, взгляды и точки зрения. Ясно одно: Биафра духа у нас не состоялась... Наша литература продолжала существовать... она сохранила преемственность, удержала логику своего развития» [11].

* * *

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

В 1973 г., к 25-й годовщине февральских событий, вышла в свет антология стихотворений «поры перелома и созидания» «Поэзия на рассвете», в которой были представлены произведения 25 авторов, восторженно приветствовавших четверть века назад «ослепительную» (Я. Рак), «упоительно прекрасную» (Я. Костра) зарю новой эры. Эта книга, наряду с другими подобными переизданиями, была призвана реанимировать идеологическую преемственность в развитии литературы, во многом поставленную под сомнение в конце 60-х гг. В то же время антология, может быть, даже вопреки намерениям составителей, стала красноречивым свидетельством невозможности возвращения поэзии в столь недавнее и уже такое далекое для нее прошлое. Волна искренней, но и поверхностно наивной патетики опала в литературе давно и бесповоротно. И это в первую очередь — не без ностальгии — сознавали в начале 70-х гг. как раз представители старших поколений, в большинстве своем авторы тех самых стихов, которые воспроизводились в «поэзии на рассвете». Даже Милан Лайчак (1926-1987), один из самых последовательных сторонников открытой политической ангажированности в поэтическом творчестве, в предисловии к антологии со вздохом признавался: «Сегодня я вижу, что фундамент нашего опыта и размышлений был слишком узок, а поспешность, с которой мы стремились приноровиться ко времени, чересчур форсированной» [12].

Еще строже судили себя поэты, которым, в отличие от дебютировавшего в те годы Лайчака, нелегко давалась перестройка на новый лад, когда, по словам Павла Горова (1914-1975), «интимная, медитативная лирика, тихое поэтическое слово о человеческих радостях и печалях — все это было объявлено сентиментальной чепухой, очутилось почти под запретом» [13]. Характерно, что политический выбор, сделанный Горовым в конце 60-х гг., не нашел ощутимого выражения в его художественном творчестве (сб. «Глубинная река», 1972). Лирика Горова, перенесшего на склоне лет три инфаркта, погружена в сферу личных переживаний, обогащенных размышлениями о предельности человеческого существования, о смысле жизни и

смысле поэзии, о том, «что останется после нас»: «Наследством станет ли мелодия твоя?» («Поэзия, отзовись!»). Обращение к «геологическим пластам памяти» («Археология») питает лирику воспоминаний, уводящих поэта на «тропинки детства», воскрешающих образ матери, природы родного края или пору военного лихолетья. «Вечный огонь» — под таким названием был опубликован цикл стихов, написанных Горовым в 1974 г. к тридцатой годовщине Словацкого национального восстания. И это тоже выстраданная тема, лейтмотивом проходящая через все его творчество: «Невозможно забыть о поколении мертвых,/ к которому сам принадлежишь.../ их смертям обязанный жизнью». Богатое рукописное наследие поэта, частично опубликованное в сборнике «Из последних» (1977), дает представление и о тяготивших его сомнениях, о внутренней обеспокоенности состоянием и перспективами общественного развития: «Не знаю,/ где начинается мертвая стоячая вода,/ а где рождается ручей» («Не знаю...»).

Для Горова, как и для многих его ровесников, вступавших в заключительный этап творческой биографии, поэзия продолжала оставаться универсальной формой самовыражения. Шестидесятые годы без видимой цезуры перетекали для них в семидесятые, лишь явственнее обозначалась доминанта индивидуальной итоговой рефлексии у таких поэтов, как Рудольф Фабры (1915-1982) — сборники «Скала некаменная, утес нескалистый» (1973), «Роза кровоточащая» (1977), Юлиус Ленко (1915-2000) — «Выпускной вечер» (1974), «Жди меня на лугу» (1981), Павел Бунчак (1915-1999) — «Гордое одиночество» (1971), «Спящий с цветком» (1978), «Стук в окно» (1981), Штефан Жары (р. 1918) — «Лето нашего созревания» (1974), «Изумрудное утро» (1977), Владимир Рейсел (р. 1919) — «Глаза и березы» (1972), «У нас» (1977), «Расставания» (1980) и др.

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

К выдающимся достижениям словацкой литературы 70-х гг. было принято относить творчество Андрея Плавки (1907-1982). В его произведениях – поэтических сборниках «Завешание» (1972), «Не умер на коне» (1974), «Постскриптум» (1977), «Горечавка» (1980), двухтомнике воспоминаний «Влюбленный в жизнь» (1971) и «Полная чаша» (1976), книге очерков и эссе «Родные письма» (1979) – в наиболее развернутой форме был реализован принцип опоры писателя на собственную биографию, столь характерный для большинства представителей старшего поколения. Эта тяга к ретроспективному анализу и систематизации личного опыта, к осмыслению пережитого стала своеобразной защитной реакцией на «кризис критериев», разразившийся в чехословацком обществе в конце 60-х гг. Но если у одних подобное углубление в себя сопровождалось нелегкими раздумьями и сомнениями, то для других оно становилось источником подтверждения изначальной правильности выбранного курса. «Судьба моя давно определилась», – говорится в стихотворении, открывающем «Завещание» Плавки и как бы задающем тон этой и всем его последующим книгам: «Дай мне собственный голос услышать –/ответ моих гор,/ отзвук жизни,/ которая нынче подводит/ итоги» («Бобровецкая», перевод И. Иванова). Пожилой поэт сосредоточивается на главных, опорных для себя ценностях: природа, отчизна, национальные традиции и, конечно же, Словацкое национальное восстание, участником которого он был и которому посвятил множество стихов, в том числе сборник «Не умер на коне». В отличие от мемуаров, в особенности от второго тома, в котором речь шла о послевоенном периоде, поэтические медитации Плавки, как правило, свободны от публицистического пафоса, тяготея в языково-интонационном отношении к фольклорно-песенному началу: «Орешник, ель и ясень,/ и явор с буком старым/ допишут за меня мой стих,/ коли весной меня не станет» («Бистра»).

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

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

Для самого Руфуса ступенями восхождения к правде стали сборники «Колокола» (1968) и «Стол бедных» (1972). Сборник «Колокола» открывался одноименным стихотворением с характерным посвящением – «отцу и матери», как бы сигнализировавшим об основной направленности размышлений автора: презрев жгучую современность, Руфус заглядывал в «колодезь-память»: «В его зеркале неспешно всматриваешься / в собственное лицо». Поэт далек от самолюбования, в зыбком «колодезном» отражении он старается угадать фамильные черты, унаследованные от поколений крестьянских предков, веками трудившихся на земле в согласии с природой и совестью. Оба сборника представляют собой калейдоскоп коротких, уплотненных синекдохой стихотворений, объединенных общим замыслом автора: напомнить современнику о его предыстории, пробудить чувство здоровой «плебейской гордости» за собственную простую, нетитулованную, но честную родословную. В человеке за поручнями плуга, стойко выдерживающем удары не очень-то расположенной к нему судьбы («стол бедных»), Руфус видит главный оплот национального бытия, перекликаясь в такой трактовке с историко-культурной эссеистикой В. Минача, с его знаменитой апологией автохтонности: «Вопреки так называемой истории... мы приходим из глубин» («Раздувая родные очаги», 1970).

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

Попробуй, начни с самого начала!
Как тот, что вспахал, заборонил поле,
с каждой борозды сдул пушинку,
веруя, что все остальное придет потом.
Попробуй. Покажешься ты смешным,
но нынче только смешные нормальны.

(Перевод Е. Винокурова)

В 1965 г. к Руфусу обратился мастер пейзажной и жанровой фотографии М. Мартинчек с предложением написать сопроводительный текст к фотоальбому, связанному с реалиями и традициями родного края поэта – Липтова. Так началось их многолетнее сотрудничество, в результате которого появилось несколько книг, воспевающих образом и словом природу и жителей центральной Словакии – «Низкий вам поклон» (1966), «Люди в горах» (1970), «Колыбель» (1972), «Лес» (1978). Аналогичным было участие Руфуса и при издании собрания произведений выдающегося словацкого художника Л. Фуллы, уроженца Липтова, – «Музыка форм» (1977). Стихотворения Руфуса, опубликованные в этих изданиях, составляют прочувствованные тематические циклы, по духу и замыслу примыкающие к сборникам «Колокола» и «Стол бедных». В них развернутое признание в любви к отчизне, дань уважения к заветам, дошедшим из глубин прошлого. «Вчитайтесь в их морщины – клинопись судьбы... Тем, кто запечатлен на этих картинах, ничего не давалось даром. Это столпы жизни, люди, подвизающиеся у ее основ» («Свидетели будущего»), – в таком одухотворенном свете представляет поэт простые крестьянские лица своих земляков. «Больше всего, – признавался Руфус в одном из своих интервью, – меня поражает то, что беднота и в нечеловеческих материальных условиях жизни умела сохранить свою прекрасную человечность. Эта тайна волнует меня. Здесь ищу я поддержку, когда мне начинает казаться, что я слишком слаб для современности» [15].

Ближе к современности Руфус парадоксальным образом подступается через моралистику «простонародной словацкой повести»: «Книга сказок» (1975), «Субботние вечера» (1979) и др. В концентрированных стихотворных переложениях хрестоматийных сказочных сюжетов из знаменитого собрания (1880–1883) П. Добшинского акцентируется извечно актуальный смысл историй о борьбе добра и зла, истины и лжи, благородства и коварства. Ребенку – а книги были обращены прежде всего к детской аудитории – надо помочь «научиться ориентироваться в сфере ценностей, – разъяснял свою позицию Руфус. – Есть вещи истинные, а есть поддельные, ненастоящие... Сказка посредством притчи постоянно напоминает нам об этом» [16].

Погружение Руфуса в нравственно устойчивый мир фольклора и собственного босоногого детства было косвенно связано и с его перманентными раз-

мышлениями о миссии поэзии и, в частности, с разочарованием в новейших тенденциях ее развития: «Красота, которая была с Богом на „ты“,/ говорит сегодня сама себе / странные, сумбурные вещи» («Микеланджело» – «Колокола»). Еще в середине 60-х гг. он убежденно выступал против бездумной погони за модой, подражательной формотворческой активности молодых («ярмарка слов»); в начале 70-х гг. в ряде статей – «Хвала словацкой литературе», «Литература и нация» и других, вошедших затем в сборник «О литературе» (1974), – Руфус настойчиво предостерегал от недооценки национальных традиций, пренебрежения национальной литературой, «нерасторжимо связанной с судьбами народа»: «Я далек от пустой доморощенной гордыни, но также далек от огульного преклонения перед всем, что приходит к нам от так называемых более развитых наций... Между тем, что воспринято из окружающего мира, и тем, что получено дома, не может быть разлада» [17].

Свои представления о смысле жизни, о месте и функции в ней художника Руфус в образно-рефлексивной манере суммировал в своего рода философической поэме «Ода к радости» (1981): поэзия не сводима к ремеслу, к «технологии» письма, стихотворение – акт бытия, продукт душевной боли, «судьба гремит в нем именем твоим». И сам поэт, творец-«полуребенок», не волен над собой. Он лишь сосуд, от века ждущий, чтó «небом будет налито в него», посол мечты, «возносящейся над эпохами», впередсмотрящий, «первым выкликающий имя мыса Доброй надежды». После полосы увлечения свободным «эссенциальным» стихом Руфус возвратился в «Оде» к строфически организованной форме рифмованного стиха (8-9-сложный ямб), как бы стремясь и этим подчеркнуть свою верность высокой поэтической традиции. Характерно, что именно в конце 70-х гг. – в период вызревания «Оды» – он работал над переводами из Пушкина («Маленькие трагедии») и над эссе «...веселое имя Пушкин», предисловием к словацкому трехтомнику русского поэта.

Идейно-эстетическая концепция, настойчиво развиваемая Руфусом («Строгий хлеб», 1987; «Поздний портрет», 1992; «Вчитываясь в судьбу», 1996),— явление во многом уникальное в словацкой литературе второй половины XX в. Ее этический максимализм, питаемый «возносящейся над эпохами» мечтой о гармонической человеческой личности, универсален – обращен и к человеку, и к самому художнику, обязанному «постоянно вопрошать свою судьбу, имеет ли он еще божий мандат, нужен ли еще людям» [18].

Художественный синтез национального и общечеловеческого, осуществляемый Руфусом, был далек от официозной политической конъюнктуры 70-х гг. Неудивительно, что его поэзия зачастую «виделась неактуальной и более того – оторванной от действительности» [19]. После II съезда Союза словацких писателей от литературы требовались форсированная общественно-политическая ангажированность, «воинствующий», а не расплывчато «абстрактный» гуманизм. Навязываемая сверху директивная

ангажированность неизбежно получала специфически деформированный характер. Поэты дружно протестуют против агрессии США во Вьетнаме (сборник «К совести мира», 1972), против военного переворота в Чили, «откликаются» на 30-ю годовщину Словацкого национального восстания, но в подавляющем большинстве избегают прямого обсуждения наболевших проблем, действительно волнующих общество. Образующийся вакуум заполняется скороспелым версификаторством.

Наибольшей оперативностью и плодовитостью выделялся Павел Койш (1932–1992), опубликовавший на протяжении 70-х гг. более десятка поэм и сборников стихов. За ним еще с конца 50-х гг. (сборник «Звезды на земле», 1959) закрепилась репутация молодежного поэта, представлявшего поколение энтузиастов ударных строек: «Любой поэт как радиоприемник. / Включен его рифмовник, / как в сеть, в его эпоху. / Он заряжен эпохи силой» («Поэт», перевод Вл. Карпеца). Но популярность снискала ему прежде всего сентиментально-интимная лирика: «Я хотел бы тебя узнать, / босоногую, загорелую» и т. д. (сборник «Размораживание солнца», 1966). В 1971 г. Койш занял пост заместителя министра культуры, и политическая тематика потеснила в его творчестве все остальное: к 50-летию основания КПЧ он пишет поэму «Спаянные воедино» («Коммунистическая партия / ясна, как весенний день, и воодушевлена делом...»), в 1972 г. пространно прославляет СССР («Есть такой человек»), в 1973 г. – социалистическое преобразование Словакии («Песнь о Словакии»), в 1974 г. – борьбу за мир («Вечное лето»), в 1975 г. клеймит фашизм («Как бы») и т. п. Это было по сути возвращение к публицистике и риторике 50-х гг.

Более органичный тип общественно-политической поэзии был представлен в творчестве Милана Лайчака: «Подводный риф» (1973), «Письма к седовласке» (1974), «Из новых писем к седовласке» (1978), «Созвучия» (1983). В отличие от Койша, Лайчак далек от патетики; для него она безвозвратно осталась в 50-х гг. И все же, по его убеждению, «было бы чудовищным насилием над правдой в нас и окрест нас, если бы мы попрали нашу радость от победы СССР над фашизмом, гениальную поэму Костры о Сталине, если бы устыдились собственных слез в 1953 г., если бы мы предали самих себя» [20]. Его книги структурно отличаются от обычных сборников стихов; каждая из них – это свободно организованный поток размышлений лирического героя, как бы восстанавливающего по крупицам собственную духовную биографию. В «Подводном рифе» воссоздаются по преимуществу психологические обстоятельства конца 60-х гг., а в 40 посланиях к «седовласой» спутнице жизни в русло квазидиалогических размышлений вовлекаются самые разные, волнующие автора макро- и микровоспоминания и проблемы: «О бремени человека», «О паутине на книжных полках», «О противоречиях истории», «О морщинах моего брата», «О гололедице и началах философии» и т. д.

Лайчак, как отмечалось в критике, «пробился здесь к непатетической простоте и доверительной интонации»[21]. Но даже глубоко погружаясь в собственное «я», он не перестает чувствовать себя «интровертом, обращенным к зеркалам истории» («О необходимости хлеба»). В «Подводном рифе», единственный из словацких поэтов, он предложил отнестись с пониманием и благодарностью к советским танкистам, пришедшим в августе «спасать нас от потопа».

Своего рода сенсационным событием в словацкой литературе 70-х гг. стала публикация новой развернутой политематической композиции – поэмы – Мирослава Валека (1927-1991) «Слово» (1976). Талантливый поэт, четырьмя новаторскими сборниками 60-х гг. бесспорно забронировавший себе место в пантеоне национальной классики XX в., после одиннадцатилетней паузы напомнил о своем даровании. Впрочем, как раз на эти годы художественного простоя пришелся пик общественно-политической активности Валека: в драматических 1967-1968 гг. он возглавлял Союз словацких писателей, а в 1969 г. стал министром культуры Словакии и тогда же был избран членом ЦК КПС, а затем и Президиума ЦК. По существу именно Валек занимался практической работой по консолидации (и «оздоровлению») творческих союзов и прочих учреждений культуры. Его статьи, выступления и интервью, связанные с этой проблематикой, составили объемистую книжку, вышедшую в 1979 г. под названием «О литературе и культуре».

Валек считал себя в художественной культуре последователем «открытой» концепции Новомеского, поэтому именно с ним связывались надежды значительной части творческой интеллигенции на формирование, пользуясь формулировкой С. Шматлака, «иной, тоже „официальной“ культурно-политической линии, но, так сказать, более просвещенной..., диалектически гибкой, в большей мере учитывающей внутренние пружины художественного развития, при этом политически отнюдь не нейтральной либо „по-либеральному“ безбрежной»[22]. В какой-то мере эти надежды себя оправдали. Оттенки в реализации культурной политики постепенно приобретали характер внутренней конфронтации двух подходов к творческой сфере – более широкого и прагматичного, так или иначе связанного с именем и деятельностью Валека, и сугубо ортодоксального, «буквалистского», персонифицированного в лице секретаря ЦК КПС по идеологии Л. Пезлара. «Слово» создавалось Валеком в этом культурно-политическом контексте и несет на себе очевидный отпечаток времени.

Автор снабдил свою поэму характерным посвящением: «Коммунистической партии, которая учит меня быть человеком». В девяти частях-главках «Слова» нет последовательно развивающегося «эпического» сюжета; Валек остается верен излюбленному приему ассоциативной связи, перекрещивания нескольких тематических линий: любовь, поэзия, современная

цивилизация, человек... Сквозным мотивом проходит лишь заявленный в посвящении мотив воспитания – самого себя, человека, общества. Главным инструментом выступает слово, оно, в первую очередь, должно быть очищено от шлаков, от наростов лицемерия и лжи: «Лгать в поэзии и любви постыдно!». Но еще постыднее, преступнее лживое слово в политике. Оно господствует в мире капитала, «где время-деньги пятится по-рачьи», но и отравляет жизнь людям, строящим новое общество. Как заклинание в поэме повторяется ключевое, заглавное слово – «правда»:

Говори всегда правду, даже если уклончивое слово снова и снова многое сгладить готово. Не добавляй его понапрасну, как сахар в кофе, в каждую фразу. Говори правду, даже если колет глаза. Чистая правда, будто слеза, часто бывает горькой. Не унижайся отговоркой!

(Перевод Р. Казаковой)

Поэма построена на контрасте, на чередовании тезиса с антитезисом. Ирония и сарказм сменяются то лирической («Это я чуть свечу в полутьме / мансарды забытой...»), то призывной интонацией: «За словом и делом Ленина иди... / Живи для других, чтобы / счастливы были они». Валек писал свое «Слово» как программное произведение, утверждая не столько реальность, сколько идеалы социализма. Поэтому и компартия, и Советский Союз, предстающий в предпоследней главе в личных «московских» воспоминаниях автора, присутствуют в поэме, прежде всего, как гаранты продвижения к идеалу. В своем «грешном», несовершенном современнике Валек стремится укрепить пошатнувшуюся веру в социализм. Отсекая «паникеров», «анонимщиков», «обманщиков с партбилетом, которые думают «я», а говорят «партия», он возлагает надежды просто на человека – «не ангела, но и не робота»: «Человек – проект на года».

Судя по всему, Валек одним из первых в поставгустовском руководящем слое почувствовал нарастающую тупиковость внешне консолидированной ситуации. «Слово» стало свидетельством нелегких раздумий о пределах открытой ангажированности в «качественной» лирике, отчаянной и единственной в своем роде попыткой Валека совместить в себе поэта и политика. Подтекстом исповедальности «Слово» резко выделялось на фоне остальной, в значительной мере «дежурной» или по-дебютантски наивной общественно-политической поэзии 70-х гг. Оно было восторженно встречено критикой. «Слово, которое мы принимаем до буковки» – так, например, был озаглавлен один из откликов, опубликованный в журнале «Ромбоид» (№ 1, 1977). Однако внутренний драматизм и интеллектуальный надрыв, ощутимый в поэме, остался вне поля зрения рецензентов. Лишь С. Шматлак, наиболее чуткий интерпретатор творчества Валека, осторож-

но зафиксировал существование и этого измерения: «Наиболее глубинные слои индивидуального опыта, куда тончайшими корнями уходит генезис авторской исповеди о себе и переживаемой реальности, остаются недоступными любопытствующему взору, — так и лучше для поэта, для читателя и для поэзии»[23]. В последующий период Валек, издав превосходные циклы любовной лирики «Из воды» (1977) и философски горьких сонетов «Картинная галерея» (1981), замолчал и до конца жизни, кроме переводных, не публиковал новых стихов.

Симптоматичную эволюцию проделывает в это время и другой одаренный поэт, поколенчески и мировоззренчески близкий к Валеку, — Войтех Мигалик (р. 1926). Автор двенадцати сборников стихов и поэм, многие из которых — «Плебейская блуза» (1950), «Поющее сердце» (1952), «Взбунтовавшийся Иов» (1960), «Апассионата» (1964) и др. — явились значительным вкладом в развитие послевоенной поэзии, Мигалик, подобно Валеку, в конце 60-х гг. на время всецело погружается в политику: в 1969-1971 гг. он даже возглавляет Палату национальностей Федерального собрания ЧССР, сменив на этом посту одного из лидеров Пражской весны Й. Смрковского. Хождение во власть неблагоприятно сказалось на его творчестве. Всеобъемлющая рефлексия, характерная еще для сборника «Черная осень» (1969), вытесняется в его гражданской поэзии черно-белым, статичным видением мира, резко контрастируя с живой и по-прежнему художественно притягательной любовно-эротической лирикой («Тринадцатая комната», 1975; «Последняя первая любовь», 1978). Вышедший в 1981 г., объемистый том любовной лирики «Эротикон», вобравший в себя избранные стихотворения 1947-1977 гг., подтвердил репутацию Мигалика как одного из блестящих мастеров этого жанра, виртуоза поэтической формы, одинаково хорошо владеющего как свободным, так и рифмованным, в том числе классически строго организованным стихом (сонет, рондель, секстина, риспет, так называемая французская баллада и т. п.). Правда, при всей своей технической оснащенности Мигалик никогда, по остроумному замечанию С. Шматлака, не довольствовался простодушным «отождествлением поэзии с поэтикой», на протяжении 70-х гг. у него «назревала необходимость нового сопряжения поэзии с жизнью»[24]. Творческим свидетельством подобного сопряжения стал сборник «Участие» (1983).

Еще в «Черной осени», размышляя о причинах общественно-политического кризиса, Мигалик задавался мучительным вопросом: «Что же мы натворили?» («Сотворение мира»). Через десяток лет этот вопрос вновь приобрел для него принципиальную остроту. Вместо торжества социальной справедливости поэт с горечью обнаруживает повсюду потребительский ажиотаж, людей, «клянущихся партией и позорящих ее», «нахапавших вволю» и «стремящихся урвать еще больше», откровенную коррупцию: «Откуда все это взялось?» («Разговоры о бедности»). В деформированном

мире угасающих идеалов он призывает на помощь историческую («Над могилой Штура», «Старые середские коммунисты») и собственную социальную память. Кончина матери-крестьянки (так же, как в прошлом смерть отца-каменщика) послужила непосредственным импульсом для написания центрального цикла сборника «Памяти мамы». В воображаемых диалогах с матерью, вспоминая скудную, на грани нищенской, обстановку своего детства и юности, Мигалик вслед за Руфусом, но с более отчетливо выраженным, классовым акцентом, старается обрести точку опоры в «гордом» наследии честной трудовой бедности: «Боюсь, что перестали мы дорожить хлебом, / что рано мы уложили в могилу / словацкую бедноту / и вместе с ней схоронили / былые добродетели: / ее удовлетворение от сделанной работы, / скромность и самоотверженность, / ее взаимовыручку и совестливость, / ее честь, / ее убежденность, что дорого только то, / что человеку действительно необходимо, / а все остальное — суета сует» («Разговоры о бедности»).

Не случайно в «Участии» Мигалик отказывается от гармонии рифмованного стиха. В стремлении максимально приблизиться к читателю он предельно «снижает» поэтическую речь, широко использует разговорную интонацию, насыщает ее обиходной, даже сленговой лексикой, не чурается и сухого, «газетного» языка с его затертой политической и экономической терминологией: «Правда стиха /мне дороже его красоты».

Личная скорбь спонтанно «сопряглась» в книге с социальными тревогами поэта, с его озабоченностью нравственной деградацией общества. В то же время, приняв внешние признаки болезни за ее причины, Мигалик не смог предложить иной альтернативы, кроме ностальгического вздоха о прошлом. В следующем сборнике «Бессовестность и иные огорчения» (1989) Мигалик попробовал конкретизировать объекты обличения, подбирая красноречивые примеры из жизни («О женщине, которая задавала вопрос», «О собаках» и т. д.), но его моралистика все сильнее подтачивалась горечью общего разочарования, сомнениями в действенности слова, сами же инвективы приобретали субъективно оборонительный характер: «Теперь, когда я чувствую, что усыхаю, / я свертываю свои листья в шипы / и весь обрастаю колючками: / защищаюсь, как этот кактус» («Кактус»).

Если представители старшего и «старшесреднего» поколений, пережившие войну, драматические события Словацкого национального восстания, сохранившие в памяти энтузиазм первых послевоенных лет, с трудом освобождались от иллюзий построения «коммунистического рая» на земле, то существенно иным был жизненный опыт поколений, вступавших в литературу в 60-е гг., в пору относительного общественного подъема, и ставших свидетелями самодискредитации социализма после 1968 г. Они начинали свой творческий путь с альтернативного самоопределения, не желая иметь ничего общего со схематической художественной практикой 50-х гг.

В позиции, поначалу интуитивно нащупываемой молодыми поэтами, содержалась заявка на творческую автономию, на реабилитацию эстетической функции искусства, выведения его из-под служебной зависимости от действительности. Именно эта направленность, отвечавшая мироощущению большинства дебютирующих авторов, стала в широком смысле слова программой молодой словацкой поэзии 60-х гг.

В этих не слишком обязывающих рамках проходило формирование различных художественных групп и ориентаций: непрерывная поисковая активность на платформе журнала «Млада творба» (1956–1970), программно-творческое возобновление авангардистской традиции в произведениях В. Валека и «трнавской группы», или «конкретистов» (Я. Стахо, Л. Фелдек, Я. Ондруш, Й. Мигалкович), выступление словацких битников – «одиноких бегунов» (И. Штрпка, И. Лаучик, П. Репка) и т. п. Этот процесс продуктивного брожения был заторможен и свернут в начале 70-х гг.; все неформальные объединения прекратили существование, дискуссионная активность сведена к минимуму.

Тем не менее прививка «нового эстетизма» успела состояться, и непреодолимое отвращение к трескучей декларативности, вкус к художественному эксперименту, стремление к полнокровной самореализации – все это стало знаковым отличием большой группы поэтов, крещеных в купели 60-х гг.: М. Ковача, Л. Вадкерти-Гаворниковой, Я. Бузаши, В. Ковальчика, Я. Шимоновича, М. Ковачика, Ш. Стражая, В. Кондрота и др. Каждый впоследствии выбирал свой путь; вынужденные считаться с постулатами и атмосферой времени, они все-таки не позволяли себе в творчестве беспринципного компромисса с политической конъюнктурой. По сути своей это была поэзия глубоко индивидуального, личностного восприятия мира, стремящаяся уберечь себя от прямого столкновения с «текущей» общественно-политической реальностью или, на худой конец, зашифровывающая подобный контакт в сложную амбивалентно-метафорическую форму. Сочувствующей критике нередко стоило немало усилий, чтобы как-то увязать ее с идеологическим контекстом времени, подключить согласно правилам игры к руслу «социалистической» лирики. Критика не могла, не имела права признать очевидное: человек в обстановке углубляющегося кризиса общественного сознания инстинктивно сторонился официальной политики, уходил в себя, погружался в частную жизнь, и поэзия по-своему сопровождала его в этом движении.

Из членов-основателей «трнавской группы» наиболее активно продолжали выступать в литературе Любомир Фелдек (р. 1936) и Йозеф Мигалкович (р. 1935). При всем различии творческих индивидуальностей их изначально объединяла убежденность в самодостаточности поэтического слова, всесилии метафоры. Фелдек был одним из главных инициаторов коллективного манифеста «конкретистов», он словно заранее стремился

максимально расчистить литературное пространство для реализации своей неуемной творческой фантазии. Магическое, игровое, экспериментальное начало присуще не только его поэзии – сборники «Меловой круг» (1970), «Парацельс» (1973), «Двое вокруг стола» (1976), «Примечания к эпосу» (1980), «Плакать – это прекрасно» (1990), но и драматургии – «Метафора» (1977), «Яношик по Вивальди» (1979), «Искусство не уйти» (1988) и др. Отец пятерых детей, Фелдек проявил себя и как оригинальный детский писатель, автор популярных поэтических книг и пьес-сказок для кукольного театра. Ему принадлежат многочисленные переводы из русской, советской и мировой поэзии. Совершенно неожиданно для всех он однажды издал роман «Ван Стипхоут» (1980), описав с дозой самоиронии и ностальгии свой непродолжительный опыт работы в молодые годы редактором многотиражной заводской газеты. Заметным литературным событием стала книжка критических статей и эссе Фелдека «Homo scribens» (1982). В сознании читателей при всех «отвлечениях» он остается, однако, прежде всего поэтом.

Поэзия в творчестве Фелдека действительно занимает особое место. Большинство его стихов 70–80-х гг. носит характер дневниковых замет, фиксирующих то в раздумчиво-серьезной, то в шутливо-иронической тональности сугубо личные рефлексии поэта – за письменным столом, в общении с природой, в кругу семьи, наедине с женой. Это лирика частной, интимной жизни, утверждающая гармонию брака, естественность человеческих отношений, любовь. Правда, уже в «Примечаниях к эпосу» возникают мотивы, свидетельствующие о далеко не безоблачном состоянии души поэта, всплывают горькие воспоминания об отце, репрессированном по ложному обвинению и преждевременно ушедшем из жизни. Сборник «Плакать – это прекрасно», в котором несколько стихотворений Фелдек посвятил памяти отца, был запрещен цензурой в 1987 г. и смог появиться лишь после ноября 1989 г. В дни ноябрьских событий Фелдек дал, наконец, волю своему общественному темпераменту, став одним из координаторов движения «Общественность против насилия» – словацкого аналога «Гражданского форума» В. Гавела. Тогда же им было написано ставшее широко известным стихотворение «Революция детей»: «Годы и годы мы жили, / приговорив себя к молчанию, покорности и страху / ради того, чтобы рожать и воспитывать детей. / И вот они поднялись сегодня / навстречу полицейским дубинкам, / чтобы снять с нас заклятье. / И, освобожденные, / мы пошли вслед за ними...».

Иной вариант освоения действительности демонстрирует творчество Мигалковича (сборники «Жалость», 1962; «Зимовье», 1965; «Куда торопитесь», 1974; «Приблизительное положение», 1978; «Стихи по случаю», 1988). Автору присуще стремление к максимуму содержательной образности на минимальном пространстве стиха. «Без робости мы взываем к сути

вещей» («Очаг»), – этой лапидарной формуле из «Зимовья» Мигалкович оставался верен и в своей поэзии 70–80-х гг.

Родом из деревни, в своих первых книжках Мигалкович еще опирался преимущественно на воспоминания детства, его образность подпитывалась реалиями природного цикла. Став инженером-химиком, осев в большом городе, он неспешно, сосредоточенно обживает новую для себя среду. «Я, пешеходы, с вами», – признается он в сборнике под симптоматичным названием «Куда торопитесь». А в «Приблизительном положении» (цикл «С людьми») внимательно присматривается к повседневной жизни соседей по кварталу, где «в привычном кругу окна уставились в глаза друг другу»: «Нет среди людей – незнакомых, / помолчу, чтобы вас видеть». Его волнует специфика проявления «словацкости» в жизни, в литературе. Он размышляет над опытом поэтических предшественников, создавая стихи, посвященные Я. Голлому, Гвездославу, Я. Костре, Л. Новомескому, – корифеям поэзии, «которая открывает для нас потаенные имена вещей» (цикл «Заметки о предках»). Все это придает его стихам некое бытийно-философское измерение, предоставляя широкий простор для домысливания. Пишет он мало, публикуется редко: «Не вдруг собирается / на чистую рубаху...», но его ненавязчивое присутствие постоянно ощущается в современной литературе.

Поиск простых человеческих ценностей в обыденной жизни становится едва ли не самой примечательной тенденцией в поэзии. Полоса увлечения открытиями в форме сменяется тягой к содержательной самореализации. Поэзия проникается автобиографизмом, но лирический герой не замыкается в себе, он с пристрастием анализирует свое «я», соотнося себя с ближайшим окружением.

Ярким примером подобной самореализации может служить творчество Лидии Вадкерти-Гаворниковой (1932–1999), первые книжки которой давали основания причислять ее к стану последователей «конкретизма». Однако в сборниках «Прялка» (1972), «Камень и жбан» (1974), «Песчаная песня» (1977), «Постоянство» (1979) и, особенно, в поэтической композиции «Вино» (1982) Вадкерти-Гаворникова проявила себя как мастер оригинальной поэтической притчи. Отправляясь от детализированного описания винодельческого процесса, она восходит к архетипам национального сознания и трудовой морали обитателей ее малой родины – виноградарского Загорья. «Вино» – это непатетическая ода магическому искусству потомственных виноградарей, но это и лирическое отождествление себя с микронациональным коллективом, «заклинание корней», по образному выражению Й. Мигалковича, тонко проанализировавшего свободный от сентиментальных придыханий, «женско-мужской» почерк поэтессы.

Скромным учеником в школе «конкретизма» виделся поначалу критике и Штефан Стражай (р. 1940), дебютировавший в середине 60-х гг. Но

по мере появления все новых и новых книг — «Рассвет, но робкий» (1971), «Празднество» (1974), «Игра́м» (1975), «Подгораны» (1977), «Полынь» (1977), «Двор» (1981), «Улица Малиновского 96» (1985), «Сестра» (1985), «Элегия» (1989) и др. — закономерно возрастал интерес к его творчеству, постепенно как бы перемещавшемуся с периферии к центру литературного процесса. Тенденция к «разукрупнению» действительности, сосредоточения на приватной стороне жизни как раз у Стражая получила наиболее последовательное воплощение. Большинство его стихотворений представляет собой моментальную фиксацию сугубо конкретного впечатления — это своего рода «микросрезы реальности, аранжированной в виде натюрморта» (Я. Штевчек, 1987). Типична, например, зарисовка под номером 10 из цикла «Заметки» («Улица Малиновского 96»): «Время уходит, и все прекрасней / вставание, умывание, одевание, / зеленый чай на белом столе, / кусочек сахару, автобусы / и вообще». Стражай не пользуется рифмованным стихом, его язык преднамеренно, «перечислительно» прост: «То, что я пишу, / есть информация, сообщение; / конечно, организованное» («Из поэтики»). Под организацией подразумевается установка автора на «переименование» примелькавшихся вещей, его стремление подметить в обыденном нечто, ускользающее от поверхностного взгляда. Поэтические миниатюры Стражая по спрессованной в них внутренней сюжетике часто сродни микроновеллам с взрывной метафорой в конце «перечислительного» текста: «Подковывает коня / кузнец, над копытом колдует... / Горн от напряженья дрожит / шумит, вырывается пламя... / В копыта впиваются молнии-гвозди. / Увядшие листья дымятся, / и дымом играет ветер, / когда под уздцы уводят / подкованного коня. / Идет он, земли не касаясь, и свет излучают копыта» («Кузнец», перевод В. Завадского).

В русле эстетизации предметной реальности развивалось до начала 70-х гг. и творчество Яна Шимоновича (1939–1994). Его метафорика чувственна и динамична: «В комнате чисто, как в глазу», «чашечкой кофе дымятся волосы» у любимой, а ее «бедра светятся в темноте, как лампы». В своих исходных привязанностях он тяготел к «трнавской группе», но внутренняя потребность в рационально-смысловой организации стиха сближала его с Валеком (сборники «В вышине исчезают птицы», 1972; «Тихим криком», 1974). Поэмой «Дети» (1973), навеянной трагизмом войны во Вьетнаме, он резко расширил идейно-тематический диапазон своей поэзии, закрепив этот выход за пределы внутреннего мира поэмой «Город» (1976), написанной к очередной годовщине освобождения Братиславы, и развернутой композицией «Вибрация» (1980), посвященной экологическим заботам современного человека. Добротно выполненный триптих Шимоновича получил горячее одобрение критики, но не вызвал интереса у читателей: большая часть тиража была отправлена в макулатуру. В последующих книгах — «Жизнь корректирует мечту» (1981), «Насыщенное время»

(1984) – Шимонович вернулся к лирике личных переживаний. Болезненно воспринятое поэтом крушение социализма нашло отражение в посмертно изданном сборнике «Скепсис» (1995).

Во второй половине 70-х гг. – начале 80-х гг. в организме поэзии отчетливо обнаружилась тяга к циклической форме, к «сюжетному» выстраиванию материала. Эта тенденция преломилась не только в итоговой лирике поэтов старшего поколения, но по-своему реализовала себя и в творчестве Валека, Руфуса («Ода к радости»), Мигалика («Разговоры о бедности»), Шимоновича, Вадкерти-Гаворниковой («Вино») и т. п. Специального упоминания в этом ряду заслуживает и оригинальная поэтическая композиция М. Ковачика «Междугородний разговор» (1983).

Поэтический дар Мариана Ковачика (р. 1940) обнаружился рано: первые лирические стихотворения он публиковал в «Младой творбе» с 1956 г., еще будучи старшеклассником. Вместе со своим поколением Ковачик, инженер-электрик по образованию, прошел через полосу увлечения «техническими» открытиями поэтического авангарда XX в., примкнув к таким его интерпретаторам в Словакии, как Новомеский и Валек. Его книжный дебют «Координаты» (1963) открывался характерным стихотворением «Окно»: «Когда строишь дом, / важнее всего не забыть про окно...». Когда-то в 30-е гг. Новомеский дал одному из своих сборников программное название «Открытые окна». Ковачик воспользовался этой метафорой, уподобив поэзию окну в мир: «Окно нежно и хрупко / подчас в него швыряют камни / как в каждого порядочного поэта / Его затемняют, забирают решеткой / Но окно все равно должно смотреть на людей / ибо нет ничего хуже на свете / чем равнодушные окна». Незатухающий интерес к многообразию окружающей действительности, к простым человеческим судьбам Ковачик пронес через все творчество («Голубой период», 1973; «Родник», 1980), назвав впоследствии свою книгу избранных произведений «Окно» (1990).

«Междугородний разговор» – это тоже развернутая на несколько десятков страниц метафора противоречивой полифонии жизни. В телефонный разговор сына, удрученного вестью о тяжелой болезни отца и пытающегося дозвониться матери, то и дело врываются посторонние голоса, связь то прерывается, то восстанавливается, а в промежутках, на фоне обрывков всевозможных людских забот и переживаний, автор, он же лирический герой композиции, перебирает в памяти ключевые эпизоды собственной биографии, сопоставляя прошлое с настоящим, пробуя отделить иллюзии от реальности. Всю эту калейдоскопическую хаотичность жизни организует этический призыв, обращенный поэтом к современнику: подумать о том единственно стоящем, что в суете буден часто уходит в песок, о дефиците тепла и любви, о совести, чести и милосердии. Лиро-эпико-драматический синкретизм «Междугороднего разговора» был с воодушевлением воспри-

нят критикой, поторопившейся объявить это произведение чуть ли не «началом новых путей в модерной социалистической лирике» [25]. Продолжения в том же роде, однако, не последовало: «окно» поэзии все еще оставалось зарешеченным всевозможными запретами.

Ощущение заторможенности настоящего и в определенном смысле блокированности будущего активизировало в литературе интерес к историческому измерению. В духе теистической моралистики и реконструкции национальных архетипов оно разрабатывалось Руфусом. Но не только им. Актуализации гуманистической традиции мировой и национальной культуры посвящена многообразная деятельность профессионального литературоведа и поэта Вильяма Турчани (р. 1928), автора ряда сборников стихотворений, знатока и переводчика античной и староромансной поэзии, ренессансной лирики, осуществившего полный перевод на словацкий язык «Божественной комедии» Данте. В ряду почитателей и интерпретаторов культурной памяти человечества в словацкой поэзии особого внимания заслуживает и творчество Яна Бузаши (р. 1935). В молодости его, по собственному признанию, привлекала художественная раскованность американских битников, Т. С. Элиот (в 1966 г. Бузаши перевел на словацкий «Бесплодную землю»), философия античности. В поэзии ему хочется видеть естественную «методологию духа», и он обращается к истокам — к парадоксам древнегреческих киников («Школа киников», 1966), к Гомеру, обрабатывая и по-своему домысливая классический эпизод встречи Одиссея с дочерью феакийского царя Навсикаей («Навсикая», 1970). Природа поэзии всегда, по его убеждению, остается неизменной, «хотя сама она и меняется, как цвет детских глаз. Но пока в ней отражаются чистота и глубина человеческой души, — она прекрасна» [26].

Именно «вечные» темы — любовь, смерть, природа, искусство — проходят, чередуясь и пересекаясь друг с другом, через все творчество Бузаши: «Красота правит камнем» (1972), фольклорно-мифологическая «Сказка» (1975), две книги сонетов — «Год» и «Звонкость» (обе 1976), сборники жанрово-рефлексивной лирики «Душа бузины» (1978) и «Зверобой» (1979), философско-медитативная композиция «Равнина, горы» (1982). «Золотое сечение» (1988) — такое примечательное название дал Бузаши своей одиннадцатой книге стихов, как бы подводящей промежуточный итог сделанному в литературе. Он воспользовался математическим термином, введенным Леонардо да Винчи и обозначающим определенное гармоническое соотношение частей, известное еще Эвклиду. Верный себе, Бузаши уже в названии подчеркивает связь времен, единство цивилизации, извечность человеческой мечты о гармонии жизни, об этом размышляет в одноименном стихотворении: «Арка истории, под которую входишь, / оторвавшись от книг и дел, от повседневности, / означает движение вспять... / Но вглядись в мертвые взоры: / это ведь мы. / Соотнося то, что мы есть, / с тем, чем могли бы

быть,/ мы сознаем, чем должны были быть./ Остается одно:/ искать надлежащее место/ всем вещам». Мастер парадокса, тонкой иронии и самоиронии, Бузаши внес в словацкую поэзию фермент изящной философской игры со временем. Он как бы поставил «текущий момент» на «надлежащее место», введя его в глобальный контекст продолжающейся мировой истории.

В 70-80-е гг. художественный уровень словацкой поэзии поддерживался, таким образом, большой группой зрелых поэтов, сумевших сохранить самостоятельность индивидуального взгляда на мир. Потери, впрочем, тоже очевидны. Так почти до конца 80-х гг. не имел права публиковать оригинальные стихи – только переводы – самый младший из былой когорты «надреалистов» Иван Купец (1922-1997). Его горький лирический дневник из «пропущенных лет» – «Игра теней. Разговоры с Эмилией» (1988) и «Книга теней» (1990) – постфактум обогатил картину внутренней жизни поэзии этого периода.

Не смогли полностью реализовать себя и молодые бунтари, «битники» словацкой поэзии, «одинокие бегуны», не скрывавшие своего отношения к августу 1968 г.: Петер Репка («Курица в соборе», 1969) оказался в эмиграции, Иван Лаучик («Подвижное в подвижном», 1970) вынужденно замолчал, лишь Иван Штрпка (р. 1944, «Короткое детство копейщиков», 1969) в «приглушенной» форме смог продолжить в начале 80-х гг. свою творческую биографию (сборники «Теперь и другие острова», 1981; «Перед переменой», 1982; «Сообщения из яблока», 1986; «Синяя гора», 1988), приобретя известность прежде всего как автор песенных текстов для рок-музыки. «Литература была институцией, – вспоминал Штрпка позже в одном из интервью. – Мы не хотели быть в институции, под ее надзором, просто не желали вставать в строй» [27].

Через муки вынужденного приспособленчества прошли многие литераторы. Темпераментный Штефан Моравчик (р. 1943), склонный в поэзии к языковой и эстетической провокации, к гедонистскому воспеванию «праздника плоти» («Празднества барашков», 1969; «О великой чувственности белых овечек», 1970), лишь после десятилетий паузы смог вернуться в литературу («Черешневый голод», 1979; «Крапива», 1981; «Расписное ярмо», 1984; «Великоморавская Венера», 1984). Семь лет из-за трудностей с цензурой пролежал в издательстве его вызывающе нетрадиционный роман «Крестьяне» (1988), дававший, в частности, нелицеприятное представление о былых методах кооперирования деревни.

Особые сложности с самоутверждением испытывали представители молодого поколения, вступавшие в литературу в пору глобального консолидаторского нажима в начале 70-х гг., – М. Худа, Ф. Липка, П. Штилиха, Я. Швантнер, О. Чильяк и др. От них требовалась прямая ангажированность, а они, пребывая в смятении, инстинктивно искали убежища в воспоминаниях детства, идиллических картинках природы и т. п.

На II съезде писателей в целях исправления ситуации было принято решение о налаживании систематического воспитания молодой смены в духе социалистической идейности. Журнал «Млада творба» к тому времени перестал существовать, и роль трибуны для начинающих стихотворцев стало выполнять специально организованное, ежемесячное приложение к общественно-политическому еженедельнику «Нове слово» – «Нове слово младых». Главным куратором этой своеобразной школы, или, как вскоре стало принято ее называть, «инкубатора» будущих талантов стал В. Мигалик. За десять с лишним лет существования приложения на его страницах были опубликованы тысячи, в том числе небесталанных стихов. Но в целом эксперимент с «инкубатором» не оправдал ожиданий: из нескольких десятков молодых авторов, преимущественно амбициозных поэтесс, сумевших издать сборники своих произведений, лишь немногие закрепились впоследствии в литературе.

Молодое поколение 70-х гг. оказалось заблокировано внешними запретами, деморализовано внутренними самоограничениями. Его творческий потенциал так и не смог раскрыться полностью. Свой скромный, но достойный вклад в поэзию удалось внести лишь тем авторам, которые не увлеклись конъюнктурными миражами политической ангажированности.

Для Михала Худы (р. 1947), например, изначально было характерно утверждение естественной гармонии жизни, вера в возможность, если не разрешения, то по крайней мере смягчения ее противоречий. В ясно очерченном и сознательно ограниченном мире его поэзии – сборники «Полевая месса» (1970), «Отбеливать полотно» (1976), «Белые ночи» (1977), «Живая вода» (1978), «Четырехлистник» (1985), «Тихий свет» (1987) – царит этическая чистота отношений; этот мир полон любви и доверия к близким людям, к ближним вообще, и даже боль разочарований и утрат не может поколебать его устоев. Не избегая свободного стиха, Худа вопреки преобладающей тенденции отдает предпочтение рифме и классически строгим формам сонета, рондо, риспетто и т. п.

Ян Замбор (р. 1947) лишь постепенно, от сборника к сборнику – «Зеленый вечер», 1977; «Неотложное», 1980; «Лошадь в городском квартале», 1983; «Полные дни», 1987 – нащупывал свою главную тему. Жителя Братиславы, его волнуют издержки современной городской цивилизации, все очевиднее отчуждающей человека от естественных источников жизни, от радостей общения с природой, тщетно умоляющей о защите: «Я маюсь с рыбами в нашей темной реке, / страдаю с обреченной на смерть незабудкой» («Взять в руки огонь»).

От первых еще гимназических опусов с безоблачно идиллической интонацией («Бабочки кружатся», 1974) к поэзии широкого тематического диапазона пришел Даниел Гевьер (р. 1955), начинавший свой творческий путь на страницах ежемесячника «Нове слово младых». В его стихотворе-

ниях – сборники «С отцом в саду» (1976), «Птица пьет из колеи» (1977), «Кино нон-стоп» (1981), «Электронный клоун» (1983), «Движущийся берег (1984), «Человек ищет море» (1984), «В каждой двери» (1988) – бьются ритмы современной жизни со всеми приметами технической цивилизации конца XX в.: «Я могу даже немного ненавидеть этот город / потому что бесконечно его люблю» («Извещение, то есть Братислава»). Его поэзия порой избыточно – «по-конкретистски» – метафорична, но погоня за оригинальностью, необычностью одежды не является для нее самоцелью, в основе своей она питается токами душевного контакта с людьми, занята поисками в человеке мыслящем человека чувствующего. Задорно оптимистический, наделенный добрым юмором талант поэта особенно ярко проявил себя в многочисленных книжках для детей.

Поколение 70-х гг. не выдвинуло из своих рядов бесспорных поэтических лидеров масштаба Руфуса или Валека, Бузаши или Мигалковича. Даже наиболее одаренные представители этого поколения, как правило, предпочитали ориентироваться на уже существующие тенденции в поэзии, не рискуя пуститься в одиночное плавание. В подобного рода скромности творческих амбиций, иронически определявшейся частью критики как перестраховочный алибизм, сказывалась прежде всего общая тупиковость сложившейся ситуации. Об утрате поэзией внутренней динамики развития и – как следствие – своей традиционно ведущей роли в словацкой литературе открыто заговорили уже в середине 80-х гг. К этому времени, однако, появились и первые признаки обновления, связанные с подспудным формированием очередной волны в словацкой поэзии, представленной такими именами, как М. Жьяк, Д. Подрацка, И. Коленич, В. Прокешова, М. Рейсел и др.

Наиболее явственным свидетельством накопления молодой энергии протеста против вязкой застойности существования стал поэтический дебют Йозефа Урбана (1964-1999) «Малый разгневанный Робинзон» (1985). В нем подкупала прозрачная автобиографичность, стилизованная под своего рода ироническое прощание («Мои поэтические итоги», «Мои любовные итоги» и т. д.) с «сентиментальностью первоклассника»: «Кто знает, куда она подевалась?». Заставляла задуматься тотальная разочарованность, сопровождавшая эту сбивчивую, запальчивую, но бесспорно искреннюю исповедь молодого человека: «Я дитя сленга, дитя смога... Сам к себе иду издалека».

Для Урбана («Глухонемая музыка», 1989; «Книга полумертвых», 1992; «Подснежники и библии», 1996), Ивана Коленича (р. 1965; «Принесенное бурей», 1986; «Рок-н-ролл», 1990; «Упоительные игры буржуазии», 1991; «Корешки невидимого», 1994) и других представителей этого поколения уже потеряли всякий смысл вымученные заклинания и призывы к ангажированности. Их мало волнует проблематика насквозь автоматизирован-

ной действительности. Они несут в литературу прежде всего опыт собственного одиночества. Им важнее всего разобраться в себе, в истоках своего чувства несовместимости с самодовольным и прагматичным миром «рассчитанных порций и вычисленных детей», где никто ничего не хочет менять, где все как будто бы находится в полном порядке — «и стишки, и взгляды, и катастрофы» («Малый разгневанный Робинзон»). Молодая «разгневанная» поэзия по-своему сигнализировала о неумолимо надвигающихся тектонических сдвигах в общественном сознании и литературе.

* * *

В отличие от поэзии, не без трудностей, но все-таки сравнительно быстро оправлявшейся от шокового потрясения после августа 1968 г., аналогичные процессы в прозе растянулись надолго. Секция прозаиков сильно пострадала в ходе «оздоровления» Союза словацких писателей. За пределами Союза оказались такие известные авторы, как Д. Татарка, П. Карваш, Л. Тяжкий, А. Гикиш и др. Эмигрировали Л. Мнячко, Я. Блажкова. На более или менее длительный срок прервалось естественное развитие целого ряда молодых прозаиков, вступавших в литературу на протяжении 60-х гг. В благоприятной обстановке демократического подъема они сумели тогда отойти от устоявшихся стереотипов и сосредоточились на исследовании самочувствия отдельного человека без навязчивой фиксации его классовой либо социальной принадлежности.

Идея самоценности личности в разных художественных вариациях преломлялась в произведениях Я. Йоганидеса, П. Яроша, Р. Слободы, П. Виликовского, П. Груза, Д. Кужела, В. Шикулы, Й. Кота и др. Перенеся акцент «с построения общества на строительство человека» (П. Заяц, 1970), они придали важный импульс развитию словацкой прозы. «Почти все, что привносит в нашу литературу новые ценности, — отмечал в ту пору М. Гамада, признанный критик поколения, — можно определить как выражение, а в ряде случаев и как защиту единичной свободной самобытности» [28].

Наметившаяся в молодой прозе в целом перспективная тенденция стала объектом огульного осуждения после 1970 г. В ней теперь усматривались проявления «идеологической эрозии», «субъективистского деформирования социалистической действительности», «антидогматического авантюризма», «иррациональной невнятицы» и т. п. Творческая пауза, взятая в это время многими представителями поколения 60-х гг., несомненно была связана с такого рода критикой. В 1971 г. В. Минач (1922–1996) отмечал: «Вам знакома, вероятно, формула из школьного учебника: трагически умолк. И хотя само выражение не отнесешь к стилистическим шедеврам, мы хорошо понимаем, что немота... для писателя — это подлинная трагедия. Сдается мне, что и кое-кого из нас история затолкнула в угол одино-

чества и молчания; в том, например, смысле, что некоторые не могут и не хотят реализовывать себя на тех условиях, которые диктует им общество» [29].

Сам Минач не относился к поклонникам молодой прозы; совсем недавно, в середине 60-х гг., он упрекал молодых в безликой стадности, в провинциальном снобизме, в неразборчивом заимствовании чужих образцов. Но времена изменились, отошла в прошлое атмосфера свободных дискуссий, и теперь Минач акцентирует внимание на потенциальных возможностях этого поколения, возлагая свои особые надежды на Шикулу, Слободу и др.: «Слава богу, что у нас есть несколько талантливых прозаиков, из которых, я верю, растут личности: от Яроша до Баллека» [30].

Надежда Минача на молодую и «самую молодую» поросль была продиктована безрадостным положением, в котором оказалась словацкая проза к началу 70-х гг. Если поэзия располагала большим отрядом сильных авторов, представлявших практически все поколения, то в прозе к этому времени, за исключением А. Беднара (1914-1989), уже не осталось никого из заведомых лидеров предшествующего периода. Появлявшиеся книги – сборники рассказов – принадлежали по преимуществу перу дебютантов. Наиболее перспективные из них, по-своему продолжавшие линию молодой прозы 60-х гг. – Д. Митана «Собачьи дни» (1970), «Патагония» (1972), Й. Пушкаш «Игра на жизнь и на смерть» (1972), Д. Душек «Крыша дома» (1972), М. Зелинка «Дыхание» (1972) и др., – получали, однако, в критике настороженную, часто отрицательную оценку. «Излишне жестко и нетактично противопоставлялись в ту пору два подхода к объекту прозы: реалистический и моделирующий, – вспоминал в 1980 г. молодой критик И. Сулик, – мы все тогда едва не стали догматиками, готовыми осудить любого автора как нереалиста даже за намек на „моделирование“» [31]. Зато явно завышались оценки произведений тех дебютирующих авторов, которые без затей повествовали о годах своего детства, делились первыми впечатлениями о жизни и т. п. (П. Андрушка, В. Швенкова, Л. Юрик и др.).

На этом фоне неожиданную значимость приобрела литература факта, точнее такое ее ответвление, как мемуарно-биографическая проза. В конце 60-х – начале 70-х гг. вышли в свет книги воспоминаний Я. Смрека, М. Урбана, З. Згуришки, П. Бунчака, Я. Поничана и др. известных писателей, активно участвовавших в общественно-литературной жизни Словакии с 20-30-х гг. Собственно тот достаточно отдаленный от современности период и освещался в большинстве изданных произведений, разнящихся как по стилю изложения, так и по глубине трактовки и охвата явлений. В гибкой форме субъективно окрашенного повествования каждый автор старался найти свой угол и способ отображения жизни. В совокупности эти свидетельства не только дополняли сложившуюся, «итоговую» картину былого, но и существенно уточняли, «утепляли» ее, восстанавливая ди-

намику причинно-следственных связей, проясняя внутреннюю логику человеческих взаимоотношений.

В 20-30-е гг. Словакия усиленно искала свое место в политической системе Чехословацкой республики, бурно развивалась ее культура, шел процесс социально-общественной дифференциации и нового самоопределения молодой словацкой интеллигенции. То был период активизации национального самосознания, общим пафосом перекликавшийся с настроениями конца 60-х – начала 70-х гг. Многие коллизии общественно-политической и культурной жизни Словакии тех лет подверглись тенденциозной интерпретации после 1945 г. и особенно после 1948 г., о многом было не принято или попросту запрещено вспоминать. Документальная проза в какой-то мере восполняла пробелы в исторической памяти нации. Пределы подобного восполнения всякий раз, однако, определялись цензурой, и, например, Мило Урбан (1904-1982), классик словацкой прозы, издав в 1970 г. первый том воспоминаний «Зеленая кровь» о поре своего детства и юности, так и не смог до конца жизни опубликовать остальные три тома: они вышли из печати лишь в 1992-1995 гг.

Поистине восторженный прием в критике получил первый том беллетризованных воспоминаний А. Плавки «Влюбленный в жизнь» (1971). Как иронически замечает М. Шутовец, «все, кто только удерживал в руках перо, радостно набросились на эту книгу председателя Союза» [32]. Она и в самом деле идеально соответствовала представлениям о взыскуемой социалистической ангажированности в литературе. Прослеживая основные вехи своего жизненного пути – деревенское детство, патриотическое воспитание в семье, гимназия в Липтовском Микулаше, Карлов университет в Праге, первые шаги в литературе, многолетняя работа в качестве сотрудника молодежной благотворительной организации в разных уголках Словакии, – Плавка постепенно подводил читателя к мысли о естественной закономерности сближения молодого, патриотически настроенного словацкого интеллигента с революционной идеологией. Он сам вступил в компартию в 1944 г., в Банской Бистрице, в дни Словацкого национального восстания – факт, символически подчеркнувший основную идею книги о нерасторжимости личной и национальной судьбы: «Радость от сознания того, что живешь одной жизнью с народом, что с ним вместе зреешь и взрослеешь». При отсутствии в это время других сколько-нибудь масштабных произведений в словацкой прозе воспоминаниям Плавки была единодушно присвоена критикой «функция классического романа воспитания».

Наиболее ярким явлением в словацкой литературе факта бесспорно стал цикл эссеистских произведений В. Минача «Здесь живет нация» (1966), «Раздувая родные очаги...» (1970), «Собранные споры Й. М. Гурбана» (1974). Обратившись к ключевым драматическим событиям словацкой истории 30-60-х гг. XIX в., к противоречивому участию словаков в рево-

люции 1848 г., Минач стремится восстановить реальную атмосферу времени, заново, без предрассудков и хрестоматийного глянца, оценить вклад поколения романтиков-штуровцев в дело национального возрождения словаков. В своих комментариях он демонстрирует тонкое понимание отчаянно трудной ситуации, в которой обречены были действовать Я. Францисци, Ш. Дакснер, Й. М. Гурбан, главные герои его эссе, – генералы без армии, сеятели без надежды увидеть будущий урожай, бессребреники-идеалисты, вынужденные во имя сохранения патриотического огня в национальном очаге поневоле садиться за ненавистную парту политического «реализма».

Своими книгами писатель не собирался дублировать научные сочинения. Привлекаемые документы и свидетельства Минач прочитывал пристрастными глазами художника, мастера социально-психологической прозы. Главным для него было выявить протянувшуюся из глубин («мы приходим из глубин») основную нить национальной традиции, вызвать живых свидетелей на очную ставку с историей.

«С точки зрения расхожей историографии мы были объектом истории, а не ее субъектом, – писал Минач на первых страницах „Очагов". – А поскольку история делалась посредством войн, грабежей, поборов и экзекуций, то и мы были объектом войн, грабежей, поборов и экзекуций... Как получилось, что мы удержались? Как случилось, что мы существуем вопреки так называемой истории?.. Никогда мы не одерживали побед, никого не порабощали, мы пробились к свободе через длинную цепь поражений». Пафос этих произведений Минача в высшей степени отвечал в начале 70-х гг. состоянию умов в словацком обществе. Его эссе из номера в номер печатались сначала в журналах, а затем выходили в виде книг громадными для подобного рода сочинений тиражами. Минач как бы «очищал заветы», расшифровывал, впрочем не без доли новой мифологизации, нравственно-генетический код нации во имя того, «чтобы знать, кто мы есть и кем хотим быть». Мы не воители, утверждал Минач, мы «нация плебеев», тружеников, от века сидящих на своем клочке земли и упорно, несмотря ни на что, облагораживающих ее для себя и своих потомков. «Я знаю, – писал Минач, – что наш вклад в историю мира скромный. Но если однажды историю цивилизации будут мерить по справедливости, что означает по вложенному труду, нам нечего будет бояться: мы свое отработали с лихвой». Ярко и заразительно сформулированная Миначем идея насущной необходимости национально-исторической самоидентификации программным эхом отзовется в целом ряде значительных художественных произведений, созданных словацкими прозаиками в конце 70-х – начале 80-х гг.

Тем временем начинала давать плоды широко развернутая кампания за социалистическую ангажированность в творчестве, за тематическое обновление и «осовременивание» прозы. Как первый признак наступаю-

щего перелома была воспринята повесть Йозефа Кота (р. 1936) «Лихорадка» (1973), отважившегося обратиться к острым перипетиям 1968 г. Не претендуя на масштабное отображение событий, Кот сосредоточивает внимание на психологии, мотивах поведения людей. Действие повести происходит в небольшой типографии, где к весне 1968 г. возник типично производственный конфликт по поводу путей и способов получения прибыли, который привел к глубокой этической дифференциации коллектива. В одном лагере оказались канцелярские служащие, карьеристы-управленцы, стремящиеся под демагогическими лозунгами о «новой экономической модели» к удовлетворению личных эгоистических интересов, в другом – бескорыстные альтруисты, по преимуществу рабочие типографии. Конфликтная ситуация, призванная, по всей видимости, отразить «лихорадочное» брожение 1968 г., сводилась, таким образом, к взаимному неприятию хороших и плохих людей.

Й. Кот не был новичком в литературе. Он начал печататься в «Младой творбе» с конца 50-х гг., тяготея к гротесково-иронической прозе (сборники рассказов «Вознесение центрального нападающего», 1965; «Весенний кросс», 1968). В этом смысле «Лихорадка» вполне вписывалась в художественный контекст его творчества. Только если раньше, стремясь заклеймить обывательский стереотип мышления, он шел по пути рассудочного конструирования или «моделирования» условных обстоятельств, то в этой повести общественное зло персонифицируется в лице сатирически обрисованных адептов «чехословацкой весны». Кот и в последующих книгах – повестях «День рождения» (1978) и «Кегельбан» (1983) – остался верен своей теме – обличению собственнической психологии и коррупции, упорно не поддававшихся искоренению в условиях реального социализма.

Собственно конец 60-х – 70-е гг. оставались на всем протяжении десятилетия объектом частных аналитических зондов, сферой приложения очерка, рассказа, редко повести (Я. Бенё «Братец Разум, сестрица Гармония», 1971; «Аллея любви», 1975; «Второй семестр», 1977; Й. Пушкаш «Признание», 1979; «Четвертое измерение», 1980; В. Беднар «Коза», 1979) или микроромана (сатирическая дилогия А. Беднара «Горсть мелочи», 1970, 1974; «За чашами смолы», 1978; Я. Ленчо «Воспоминание». 1979). Характерно, что большинство авторов, непосредственно подступавшихся к современности, как правило, тяготели к иронической или сатирическо-гротесковой стилистике. Арсенал этих средств оказывался наиболее подходящим для исследования основного объекта их творчества – феномена «социалистического мещанства».

Подобное «осовременивание» прозы хотя сдержанно и приветствовалось критикой, в то же время признавалось ею совершенно недостаточным. «Мы построили социалистическое общество... А в литературе его словно не существует», – сетовал, например, Б. Тругларж [33]. В 1975 г. еженедель-

ник «Нове слово» даже провел специальное анкетирование на тему «Художник и герои наших дней» с целью побудить писателей к поискам положительного героя. Такого рода заклинания уже мало, однако, воздействовали в середине 70-х гг. на литературу: в ответ на призывы к отображению современности словацкая проза тематически все очевиднее отступает в прошлое.

Этому отступлению парадоксальным образом способствовала и широко отмечавшаяся в 1974 г. «круглая» юбилейная дата — 30-летие со дня начала Словацкого национального восстания. Поток книг, появившихся к этой годовщине, был отмечен атмосферой изменившейся политической конъюнктуры: впервые столь широко и подробно освещалась в средствах массовой информации выдающаяся роль одного из руководителей восстания Г. Гусака. К проблематике войны и восстания обращаются в это время многие, в том числе и в особенности начинающие писатели: В. Швенкова «Кедровый бор» (1974), Я. Папп «Люби время, которое придет» (1974), П. Ковачик «Время перед рассветом» (1974), Ю. Бальцо «Восковожелтое яблоко» (1976), П. Андрушка «Память сердца» (1976), А. Худоба «Окружение» (1976), Э. Дзвоник «Пепелиша» (1976), «Глухая пещера» (1977), Л. Тяжкий «Евангелие от взводного Матуша» (1979) и др. Для тех авторов, которым по молодости лет не довелось быть участниками самих событий, тема восстания оказывалась привлекательной не столько с исторической или беллетристической, сколько с морально-нравственной точки зрения. «Я хотела, — признавалась В. Швенкова (р. 1937), — напомнить о людях, которые... пренебрегли личным благополучием и в решающие минуты доказали свое человеческое благородство, возвысившись над самими собой» [34].

При всей возвышенности подобных помыслов новая волна произведений добавила мало существенного к той панораме восстания, которая была уже создана предшественниками — В. Миначем, Д. Татаркой, А. Беднаром, Л. Мнячко, Л. Тяжким и др. «Размельчая сложившиеся ранее стереотипы и модели, — резюмировал в 1979 г. И. Сулик, — проза остается на уровне частных набросков к теме... Восстание оказывается лишь исходной точкой: оно „сбоку", „около", „впереди" или вообще „вне" сюжетной доминанты. Оно вроде бы повсюду... Жаль только, что целостная картина восстания должна складываться в молодой прозе из мелких осколков» [35].

Заметный сдвиг в художественном подходе к истории произошел в словацкой прозе во второй половине 70-х гг. Свидетельством назревающих перемен стало появление романа Яна Йонаша (1919–1977) «Одиннадцатая заповедь» (1975). Журналист по профессии, Йонаш в предыдущих произведениях — «На меже» (1962) и «Под знаком Девы» (1972) — в целом традиционно повествовал о становлении новых отношений в деревне. В «Одиннадцатой заповеди», посвященной начальному этапу кооперирo-

вания словацкого крестьянства, писатель явно отходит от привычной схемы: с механизма классового конфликта, с подчеркнутой радикальности разрыва с прошлым он перемещает внимание на идею связи, преемственности в жизни людей. Йонаш отказывается и от прямолинейной социальной стратификации обитателей Дренковиц. В его романе нет, например, классической фигуры колеблющегося середняка, и владельцы наиболее крепких крестьянских хозяйств не зачисляются автоматически в кулаки: это разные, но работящие, основательные люди, привыкшие уважительно относиться к земле.

Книге Йонаша, таким образом, присуще «осознанное авторское стремление... подчеркнуть альтернативные моменты; из черепков разбитого мира собрать некое новое целое»[36]. Издержки гармонизирующей позиции автора давали о себе знать в романе как в очевидной приглушенности реального исторического драматизма преобразований, так и в ложной экспрессивности, сентиментальности, декоративных красивостях стиля.

Роман Йонаша и впервые, после долгого перерыва развернувшуюся дискуссию о нем в журнале «Словенске погляды» – в ней приняли участие почти все ведущие критики – можно рассматривать как своеобразный внутренний рубеж в развитии словацкой прозы. В само́й незапланированной многочисленности откликов прорвалась назревшая потребность литературно-критического сознания в профессиональном разговоре о насущных вопросах развития литературы. С этого момента такие коллективные обсуждения наиболее заметных произведений вновь войдут в обиход общественно-литературной жизни.

Принципиально важной вехой в творческой разработке нового эпического историзма как равноправного «взаимного комментария прошлого и современности» (В. Шабик, 1981) стала трилогия Винцента Шикулы (р. 1936) «Мастера» («Мастера», 1976; «Герань», 1977; «Вильма», 1979), романное действие которой было приурочено к 40-м гг. – поре войны, восстания, освобождения от фашизма. К моменту ее появления Шикула успел составить себе репутацию одного из самых одаренных молодых авторов в словацкой литературе. В 60-е гг. у него вышло несколько повестей и сборников рассказов, проникнутых теплым, сочувственным вниманием к ничем не примечательным, скромным людям, часто обделенным судьбой, – детям, старикам, инвалидам. Отношением именно к ним, по Шикуле, измерялась нравственная зрелость и душевная широта человеческого общежития. Длительная для писателя пауза отделила его повесть «Воздух» (1968) от первого тома трилогии – время, понадобившееся Шикуле-новеллисту для выхода на простор романа.

В книге ведется обстоятельный рассказ о семье и делах семейной плотницкой артели Гулданов – почтенного мастера и трех его сыновей, о том, как женятся и уходят в соседнюю деревню два старших сына, а потом

женится и младший Имро – на Вильме, продолжая работать вместе с отцом; и как они затем, наперекор войне, громыхающей пока что за пределами Словакии, возводят стройную, устремленную ввысь колокольню и как гордятся делом рук своих. Тут же завязывается история «о муже и жене, которые любят, но как бы не понимают друг друга». Речь идет об Имро, который приглянулся кокетливой Штефке, и переживаниях верной Вильмы. Тем временем дыхание войны достигает и этой западнословацкой деревни; сюда доносятся вести о вспыхнувшем восстании, и группа парней отправляется на фронт, прихватив с собой запутавшегося в своих любовных проблемах Имро...

Эта выжимка из фабулы не дает представления о многоаспектной и как бы нарочито усложненной структуре романа, переслоенного голосами сразу нескольких рассказчиков, полемизирующих между собой, подтрунивающих над «проницательным» читателем-критиком. Повествование ведется то от третьего лица, то слово берет сам Шикула, то о событиях рассказывает мальчик Рудо, Рудинко, то есть автор, смотрящий на мир глазами своего военного детства. Здесь о самых серьезных вещах может говориться в пересмешливой, балагурной манере: автор то создает иллюзию объективного эпического действия, то сам же и разрушает ее бесконечными «отступлениями» по всякому поводу.

В «Герани» эпизоды суровых будней горсточки партизан, замерзающих в заснеженных горах, чередуются с картинами нетерпеливого ожидания конца войны в деревне, здесь еще довольно широко дается картина «общественного» времени; в «Вильме» же после возвращения истощенного, едва живого Имро домой все «романное» действие сводится к трехлетним самоотверженным попыткам любящей жены поддержать, вдохнуть жизнь в безнадежно угасающего мужа.

Напомнить о «героях обыденной жизни», воспроизвести голоса «самых обыкновенных людей, имена которых незаслуженно предаются забвению» («Мастера») – этому в трилогии подчинено практически все: стилистика, непринужденно передающая типичные обороты разговорной народной речи, импровизационная манера, позволяюшая автору свободно комментировать действие; сюжет, подчеркивающий, например, в «партизанской» части не лихость и сноровку героев, а их солдатскую неопытность, неумелость людей труда, отправившихся на войну как на тяжелую и неприятную, хотя и необходимую работу. Рядовые участники событий, «пехотинцы истории», они погибали, часто нелепо, не успев нанести никакого ощутимого урона врагу. Но от этого их смерть не становилась менее трагической. «Шикула, – говорил на обсуждении „Вильмы“ С. Шматлак, – попытался заполнить то, что все мы ощущали как „зияние“. С макроструктуры больших идейных историко-философских и общественно-политических концепций, сквозь призму которых рассматривался этот участок на-

шей истории (Восстание), он постарался перевести свой взгляд на микропространство индивидуальных судеб»[37].

«Пехотинцам истории» были посвящены и две повести Шикулы «Иволга» (1978) и «Солдат» (1981), «отпочковавшиеся» в ходе работы над трилогией в самостоятельные произведения. В 80-е годы он продолжал писать рассказы – сборники «Ноктюрны» (1983), «Пастушеская сумка» (1990); в историческом романе «Матей» (1983) рассказал о благородной и полной мытарств жизни слепого продавца и распространителя книг Матея Гребенды (1796–1880). В конце 80-х гг. Шикула взялся за написание новой трилогии, замысел которой вызревал у него еще в середине 60-х гг. Он даже успел опубликовать тогда отрывок из подготавливаемого первого тома. Но после 1968 г. стало ясно, что роман в том виде, как он задумывался писателем, издать уже не удастся. Первые два тома новой трилогии Шикулы вышли из печати в 90-х гг. – «Орнамент» (1991), «Вертушка на шесте» (1995).

Как бесспорный успех словацкой прозы был расценен появившийся в 1979 г. роман Петера Яроша (р. 1940 г.) «Тысячелетняя пчела». Писатель подходил к этой «главной» своей книге довольно долгим и извилистым путем: к тому времени он был уже автором 13 сборников рассказов и микророманов, снискавших ему репутацию перманентного экспериментатора, виртуоза иронической стилизации, вносившего в словацкую прозу элемент неожиданной, хотя и не всегда удачной игры с текстом. Многоликость и непредсказуемость Яроша даже породили у части критики, уставшей от писательских метаморфоз, раздраженное и не во всем справедливое отношение к нему как к художнику, больше озабоченному прихотями формы, чем оригинальным содержанием. Между тем к началу 70-х гг. в творчестве Яроша – сборники рассказов «Пырей», 1971; «Орехи», 1972; «Моток пряжи», 1974 – все отчетливее обозначается тенденция к поиску опорных экзистенциальных ценностей. Наиболее заметно она проявилась в романе «Любимчик с тремя улыбками» (1973), в которой автор, отправляясь от реальности собственной биографии «мальчика из деревни», стремится к осознанному самоопределению в пестром потоке исторического времени.

«Тысячелетняя пчела» и возникла как результат осмысления и своеобразной контаминации личного, ретроспективно-субъективного опыта и национальной, «онтологической» памяти. В жанровом отношении она представляет собой широкое эпическое полотно, тяготеющее к семейному роману-хронике. Здесь на протяжении значительного периода – с конца XIX в. по 1918 год – обстоятельно прослеживается история трех поколений крестьянского рода Пихандов, обитателей старинного села Гибе, родины Петера Яроша. Герои романа живут так, как искони было заведено в этих, не слишком плодородных краях: с весны до осени в поле, зимой – артелью на заработках – лесорубами, каменщиками, плотниками.

Повседневный, никогда не прекращающийся труд составляет стержень их существования. «Была суббота, ну и встали в половине третьего», — этой фразой-камертоном открывается книга: Мартин Пиханда с сыновьями Само и Валентом затемно отправляется в лес на заготовку дров. С теплотой и знанием дела описывает Ярош весь ход этой немаловажной — в предвидении студеной зимы — операции, а вслед за этим, явно любуясь своими героями, будет рассказывать о сенокосе, об очередном анабазисе артели каменщиков. Писатель корректирует привычный, отстоявшийся в литературе взгляд на словацкую деревню. Косная патриархальность, консерватизм, стремление к наживе одних и безропотная забитость других — все эти, казалось бы, неотъемлемые приметы былого деревенского бытия в «Тысячелетней пчеле» не акцентируются. Повседневный труд, в котором пребывают герои романа, не выглядит проклятием. В силу устойчивой преемственности он, напротив, придает им чувство внутренней уверенности в себе, в широком историческом и общегуманистическом смысле оправдывая их существование на земле.

Мысль об основополагающей, «базисной» роли в национальном историческом процессе миллионов простых безвестных тружеников, сформулированная Миначем, получила у Яроша многомерное художественное раскрытие. Само символическое название романа сигнализировало о стремлении писателя «приподнять» реалистическую конкретику повседневного существования героев, извлечь из него некую общую парадигму национального характера. Региональная аутентичность и протокольная достоверность исторической детали — вплоть до обильного цитирования подлинной деревенской хроники — сочетаются в романе с притчей, народным анекдотом, фольклорным гиперболизмом фантазии, со стихией языческой чувственности, образно «документируя» роевое мироощущение и смеховую оптимистическую культуру душевно и физически здорового народа. Этот симбиоз исторической и онтологической памяти, собственно литературного и фольклорного начал, явственно присущий книге, всецело подчинен целевой установке писателя на художественное воспроизведение и реконструкцию национально специфической модели мира.

«Тысячелетняя пчела» стала бестселлером в Словакии, на протяжении четырех лет роман вышел тремя массовыми изданиями. Двухсерийный фильм, снятый по мотивам книги режиссером Ю. Якубиско, был удостоен одного из главных призов на Международном кинофестивале в Венеции (1983). Следующий роман Яроша «Око не внемлет, ухо не зрит» (1984), представляющий собой вольное продолжение «Тысячелетней пчелы» и доводящий рассказ о судьбах ее героев до 1924 г., был уже не столь успешным. Он оказался перегружен публицистическими отступлениями, политическими подробностями, «протокольной» газетной информацией, из него ушла атмосфера карнавальной непринужденности и стихийного истори-

ческого оптимизма, столь органически присущая первому тому дилогии. Не стал событием в литературе и роман «Любовь на ощупь» (1988) – экспериментальная попытка Яроша опробовать в своем творчестве и блочно-монтажную технику постмодернистской прозы.

К роману национально-исторической самоидентификации к концу 70-х гг. постепенно пришел и Ладислав Баллек (р. 1941). Подобно многим своим ровесникам, он тоже начинал в 60-е гг. с веера поисковых произведений, словно примериваясь к различным тенденциям и «моделям», популярным среди представителей молодой прозы в то время: «Бегство на зеленый луг» (1967), «Путешествие, красное, как лилия» (1969), «Белый воробей» (1970). Реминисценции «лиризованной прозы» с «традиционным бегством в традиционные горы» (Я. Штевчек, 1969), экзистенциалистское разочарование в жизни, отголоски настроений молодежного бунта против лицемерия «отцов» и т. п. – все это можно встретить в повестях Баллека, носивших в целом характер поисковых литературных конструкций, стилизации под имеющиеся образцы. В этих книгах, однако, уже начали проступать и аутентичные черты дарования Баллека: склонность к психологизации и рефлексии, тяготение к метафоре, символу и в то же время к обстоятельному, детализированному описанию, поиск гармонии в природе и человеке. Однако лишь в «Южной почте» (1974), обратившись к реалиям детства, прошедшего в южной Словакии, Баллек открыл для себя неисчерпаемый кладезь оригинальных красок, образов, сюжетов. После этого цикла эскизных новелл, объединенных местом и временем действия, в 1977 г. вышел добротный социально-психологический роман «Помощник», а в 1981 г. – роман-хроника «Акации». Все три книги, дополняя одна другую, детально воссоздают атмосферу и особенности первых послевоенных лет жизни в городке баллековского детства, которому писатель дал название Паланк (от турецкого – «форпост», «крепость»).

«Южная почта» – это своего рода экспозиция: Паланк, пропущенный сквозь призму детского восприятия. В следующей книге на первый план выступают уже «взрослые» социально-психологические коллизии. В центре романа фигура предприимчивого Валента Ланчарича, приказчика в мясной лавке, искусного мастера своего дела, но крайне неразборчивого в средствах, морально нечистоплотного человека. Пользуясь пассивностью и житейской неприспособленностью своего хозяина Речана, переселившегося в Паланк после войны из горной Словакии и совершенно не ориентирующегося в местных условиях, Ланчарич вскоре прибирает к рукам лавку, вносит разлад в семью хозяина, пока, наконец, полностью не вытесняет его из дела и из собственного дома. Это полнокровный реалистический роман с ярко выписанными, психологически убедительными характерами, действующими в конкретной исторической обстановке первых послевоенных лет со всеми присущими этой поре приметами перехода от старого к новому укладу жизни.

В «Акациях» пестрая панорама жизни провинциального местечка пополняется целым рядом новых историй, рассказывающих о конкретных судьбах и перипетиях в жизни обитателей Паланка в конце 40-50-х гг. Здесь в полной мере проявился эпический талант писателя. Его Паланк живописен, конкретен, экзотичен; он предстает в книге со своими корнями, уходящими в далекое прошлое, в эпоху османских завоеваний. Как былой оживленный перекресток на старинном торговом пути, искони связывавшем юг и север Европы, как пункт пересечения различных влияний и цивилизаций, расположенный в зоне этнически пестрого, словацко-венгерского пограничья. «Сердцем мы тянемся к славянам, к старым могилам в Приднепровье, душою мы ближе к русским, — размышляет один из героев романа, — но наша история — общая с венграми и австрийцами».

Крутой поворот после 1945 г. отозвался и здесь; ветер революционных перемен, естественно, достиг и Паланка. Писателя интересует сложная перестройка человеческого общежития, неисчерпаемое своеобразие преломления исторического в человеке. Старожил города, врач Варга, архитектор Гампл и его молодая, красивая и неизлечимо больная жена Надя, учитель Орешанский, аптекарь Филадельфи, начальник таможни Юркович, почтмейстер Гаврила, трубочист Кузма, представители новой государственной власти, рабочие-коммунисты Белуш и Млынарчик, крестьянин Шушка и многие-многие другие, в том числе и персонажи из предшествующей книги, составляют красочный и драматический калейдоскоп человеческих судеб, характеров, социальных и психологических ориентаций. Баллек не стремится связать все индивидуальные «случаи» сеткой последовательно выстраиваемого романического действия или сюжета. Девять историй, рассказанных писателем в двух частях своей книги, — это относительно самостоятельные новеллы, дающие представление о разных сторонах жизни Паланка, о постепенном изменении атмосферы времени, о естественном или вынужденном, а подчас и трагическом вовлечении людей в общий водоворот социально-исторического процесса.

Своеобразным эпилогом к трем книгам о Паланке стал роман «Лесной театр» (1987). Верный своему принципу внутритекстовой коммуникации, Баллек поставил в центр повествования двух закадычных друзей из «Южной почты». Правда, с тех пор прошло порядочно лет; Ян Юркович и Ян Доманицкий, получивший после трагической гибели отца фамилию отчима Мартон, стали уже взрослыми мужчинами. Первый работает в редакции, второй — офицер — служит на границе. Оба давно уехали из родных мест, но шлейф воспоминаний повсюду тянется за ними. Если Юркович, выросший в счастливой семье, вспоминает Паланк с теплой ностальгией, то Мартон, не любивший отчима и так и не простивший матери второго брака, мечтает о возвращении в Паланк только для того, чтобы раскрыть, наконец, тайну гибели отца, служившего таможенником на гра-

нице, и отомстить убийце. В трех взаимосвязанных частях-новеллах на фоне «внешнего действия» происходит все более подробное знакомство с внутренним миром обоих героев, с их жизненными позициями. Речь нигде впрямую не идет о политике, хотя время в романе указывается точно – 1964-1968 гг., да и сам роман завершается сухой констатацией появления на границе в Паланке венгерского подразделения, направленного для оказания «интернационалистской» помощи. Но Баллека в этой книге в первую очередь интересует нечто другое: проблематика самоопределения человека не в историческом, а, так сказать, в антропологическом, «родовом» пространстве как конкретной неповторимой личности. Главные герои романа представляют собой две противоположные модели человеческого поведения: спокойный, рассудительный, внутренне стойкий интеллектуал Юркович, заряженный на позитивное действие, и не менее симпатичный, но способный дать волю своим, спящим до поры, разрушительным инстинктам Ян Мартон. Первый – сторонник терпеливого диалога, второму больше по душе силовое действие по принципу «око за око, зуб за зуб». Мартон не поддается на уговоры Юрковича и все-таки осуществляет свой план мести. Но старый контрабандист Ковач, которого он подозревает в убийстве своего отца и которого он преследованиями довел до смертельного инфаркта, оказался, как выяснилось позже, ни в чем не виноват.

Романом «Лесной театр» Баллек впервые приблизился к современности. И хотя он прямо не касается процесса мучительно трудного самоопределения интеллигенции после августа 1968 г., тем не менее сама эта дата возникла в книге явно не случайно. Ее появление сигнализировало о непрерывной дискуссии, идущей в недрах общества. В «Лесном театре» Баллек предложил свой нестандартный вариант подхода к этой жгучей проблематике.

Современность и прошлое тесно переплетаются и в творчестве Ивана Габая (р. 1943) в том смысле, что в большинстве его рассказов и повестей – сборники «Люди с юга» (1972), «В тени шелковицы» (1973), «Мария» (1976), «Родственники в острова» (1978) – сегодняшний день заведомо не существует без вчерашнего, позавчерашнего. Писателя, наиболее ярко представляющего в Словакии явление «деревенской» прозы, прежде всего волнуют такие современные проблемы, которые ведут свое происхождение из прошлого и не могут быть правильно поняты без учета этого прошлого. Характерен его пристальный интерес как к истории родного края, так и к людям старших, уходящих поколений и связанное с этим тревожное беспокойство о будущем: «Ведь вместе с ними уходит из мира нечто важное – остается пустота, даже обычному взгляду видно это зияние... кто придет на их место, когда и как заполнится это пустое пространство...» («Все вокруг засыпало снегом»). Удержать это важное, успеть запечатлеть, не дать уйти безвозвратно – таков пафос большинства произведе-

ний писателя, с терпеливой настойчивостью стремящегося заново по возможности соединить в чем-то неоправданно надорванную, гуманистическую связь времен.

Юрист по образованию, давно уже житель столичной Братиславы, Габай постоянен в своей привязанности к родным местам. Житный остров, узкая полоска пограничной с Венгрией земли, протянувшаяся на 120 км вдоль левого берега Дуная, неоднократно на протяжении полувека переходившая из рук к руки, стала для него, как Паланк для Баллека, поистине целым материком драматических человеческих судеб. После развала Австро-Венгерской монархии эта территория была включена в состав Чехословацкой республики, но в 1938 г. передана Венгрии. После окончания Второй мировой войны Житный остров вновь оказался в составе Чехословакии. Отголоски политических катаклизмов, сопровождавшихся вынужденной массовой миграцией людей, то словаков, то венгров, много раз возникали в повестях и рассказах Габая, но наиболее обстоятельно, в исторической последовательности эта проблематика рассматривается в трилогии «Колонисты» (1980, 1981, 1986), выдержанной в традициях социально-психологического романа-хроники.

Речь в трилогии идет о людях, переселившихся в заболоченную дунайскую пойму из центральных районов Словакии и Моравии в начале 20-х гг. В большинстве своем то были бывшие легионеры, которым благодарная республика в ходе земельной реформы передавала в собственность наделы на условиях долгосрочного кредита. В книге описывается многолетняя трудовая страда новопоселенцев, постепенно осваивавших и окультуривавших неприветливую болотистую низину, превращавших ее в плодородную житницу Словакии. 1938 год беспощадно обошелся с колонистами: они были вынуждены под угрозой физической расправы оставлять обжитые места, бросив хозяйства на разграбление. Во втором томе происходит возвращение и повторное обустройство в 1945–1948 гг. разоренных гнезд. И когда жизнь совсем было наладилась, на колонистов обрушивается новый удар: летом 1965 г. Дунай прорвал дамбу, и началось беспрецедентное наводнение, превратившее цветущий край в зону экологического бедствия. Описание борьбы со стихией, с последствиями наводнения составляет основное содержание третьего тома; общая беда сплачивает людей, заставляет их поступаться застарелыми обидами и национальными счетами. На этой ноте примирения и согласия Габай заканчивает свою трилогию, посвященную истории драматического освоения края. Но уходит из жизни поколение колонистов-пионеров, а их дети и внуки – теперь уже по собственной воле – предпочитают перебираться в города. В рассказах 80-х гг. – сборники «Ароматы подворья, ароматы трав» (1986), «Бессилье внезапного одиночества» (1988) – Габай, «адвокат старого доброго Юга» (И. Сулик), продолжает свою главную, тревожную тему – об утрачивае-

мой связи поколений: «И мы, что там еще оставались, и те, кто вот-вот собрался уезжать, все мы одинаково пронзительно почувствовали, что́ мы уже потеряли» («Красные крыши на фоне желтых кукурузных полей»).

Романы Шикулы, Яроша, Баллека и Габая принято рассматривать в словацкой критике под углом зрения «нового историзма». У этих писателей и в самом деле обращение в прошлое было продиктовано насущными запросами настоящего, трактовалось ими как «расчистка фундамента» (П. Ярош) современности. «Я смотрю на молодость наших дедов, – говорил Ярош в 1981 г., – не как на историю, а скорее как на позабытое настоящее, почти современное» [38]. Термином «новый историзм» группа «фундаменталистов» в то же время как бы отделялась от специфического потока исторической романистики, культивировавшейся в словацкой литературе. Дело в том, что в отличие от Чехии собственно исторический роман не имел в Словакии развитой традиции. Он пребывал, как правило, на периферии литературы, в ее развлекательно-беллетристическом отсеке, эксплуатируя полулегендарные сюжеты из истории Великоморавской державы или занимаясь описаниями не менее легендарных деяний увековеченного в фольклоре «благородного разбойника» Юро Яношика. Долгожданный позитивный сдвиг в этой сфере словацкой прозы связан с творчеством Антона Гикиша (р. 1932) и Яна Йоганидеса (р. 1934).

До выхода в свет двухтомного исторического романа «Время мастеров» (1977) Гикиш был известен как автор ряда заметных произведений, посвященных горячей современности («Мечта приходит на станцию», 1961; «Надя», 1964; «Площадь в Меринге», 1965 и др.). После августа 1968 г. у него возникли немалые сложности в отношениях с «консолидированным» Союзом писателей, и «отступление в историю» стало для Гикиша наиболее продуктивным выходом из создавшегося положения. К чести писателя, он не пошел по избитому пути – конструирования очередного варианта авантюрно-приключенческого чтива, а создал действительно полноценный исторический роман из эпохи гуманизма и Ренессанса в Словакии. Именно тогда, в начале XVI в., жил выдающийся словацкий мастер поздней готики Павел из Левочи, оставивший для потомков шедевры деревянной скульптуры. В главном герое романа, художнике Себастьяне, Гикиш попытался воссоздать на фоне исторически достоверной эпохи творческие искания мастера, освещенные идеями гуманизма. Банска-Штявница, известная на рубеже XVI–XVII вв. своими богатейшими серебряными приисками, включена в его романе в широкий контекст духовной и политической жизни Европы. В основу сюжета второго тома также положено реальное историческое событие – стихийный бунт словацких рудокопов в 1525–1526 гг. против невыносимых условий труда.

В следующем масштабном полотне «Любите королеву» (1984) Гикиш еще более упрочил репутацию добросовестного исторического романиста. В цен-

тре этого разветвленного повествования императрица Мария-Терезия, занимавшая габсбургский престол в 1740-1780 гг. и прославившаяся вместе с сыном Иосифом II настойчивыми попытками реформирования феодальных порядков в империи. «Дать свет просвещения нашим народам, – записала в своем дневнике двадцатидвухлетняя Мария-Терезия, еще будучи наследницей престола, – такова великая цель нашего века, и она будет главной целью нашего правления». Эта строчка из дневника будущей императрицы, воспроизведенная писателем, живо напоминает аналогичные мечтания другой великой немки – современницы – Екатерины II. Корона, как пластично показано в романе, отрезвляет властителей.

Гикиш создавал свой роман на основе скрупулезного изучения источников; почти все персонажи в нем исторически достоверны – в специальном справочном приложении содержится краткая характеристика свыше 250 реальных исторических лиц, действующих или упоминаемых в романе. Среди них особое внимание уделяется Адаму Франтишеку Коллару (1718-1783), одному из первых словацких просветителей, образованнейшему человеку своего времени, правоведу, философу и филологу, ставшему смотрителем, а затем и директором (с 1772 г.) венской дворцовой библиотеки. На примере биографии Коллара и других словацких деятелей науки и культуры – Матея Бела, Юрая Папанека, Юрая Скленара, Антона Бернолака и т. д. Гикиш раскрывает широкую панораму проникновения идей Просвещения в Словакию, зарождения и развития национального самосознания в обществе, освобождающемся от пут крепостничества и шор обскурантизма. Проблематика «реформирования сверху», активно обсуждаемая в книге, несомненно была призвана пробуждать ассоциации, имеющие отношение и к современности. По единодушной оценке словацкой критики, этими произведениями Гикиша было ознаменовано «начало нового этапа в словацкой исторической романистике» [39].

Достаточно неожиданным было обращение к прошлому и Яна Йоганидеса, одного из наиболее оригинальных представителей поколения «Младой творбы», еще более последовательного, чем Ярош, в своем движении «к новой, экспериментальной, формирующейся поэтике, находящейся в стадии перехода от фиктивного повествования к жанровой неопределенности, к литературе текста» [40]. В молодости он испытывал влияние экзистенциализма (сборник рассказов «Личное», 1963), прошел через увлечение теориями «антиромана» – «Суть каменоломни» (1965), «Нет» (1966).

Второму этапу творчества Йоганидеса предшествовала длительная, одиннадцатилетняя пауза. В своих новых книгах – повести «Непризнанные вороны» (1978), «Баллада о сберкнижке» (1979) – он предстал, однако, прежним пытливым исследователем отчужденного человеческого сознания с той лишь немаловажной разницей, что отныне он намеревается не просто фиксировать, но и будет стремиться к установлению источников отчужде-

ния, к прояснению фатального механизма, из рода в род воспроизводящего в человеке неуемную тягу к насилию, физическому и нравственному деспотизму, эгоистическому безрассудству, своекорыстию и т. п. В «Непризнанных воронах», одной из первых в Словакии книг на экологическую тему, писатель размышляет о самоубийственности хваленого технического прогресса, когда руководители химического комбината заведомо не хотят замечать катастрофического ущерба, наносимого окружающей среде: птицы замертво падают на землю, оказавшись в выбросах ядовитого дыма. Психология накопительства и – как следствие – нравственная ущербность, тяготеющие подобно проклятию над внешне благополучным семейством, – такова основная проблематика «Баллады о сберкнижке». В романе «Слоны в Маутхаузене» (1985) Йоганидес возвращается в воспоминаниях двух бывших узников концлагеря к чудовищному эксперименту нацизма, надругавшегося над природой человека, выпустившего из душевного подполья джина разрушения, зла и насилия.

В этом же ряду оказывается и его философско-иронический роман «Конюх Марек и венгерский папа римский» (1983), действие которого отнесено к началу XVI столетия, когда к границам Венгрии подступали османские турки и тщеславный кардинал Тамаш Бакоц, мечтающий о римском папском престоле, объявил о подготовке нового крестового похода. Но 100-тысячное ополчение крестьян-крестоносцев («куруцев») под водительством Юрая (Дёрдя) Дожи повернуло оружие не против турок, а против ненавистных земельных магнатов, венгерских феодалов. После первоначальных успехов повстанцы были разбиты, а «крестьянский король» Дожа пленен и четвертован. Впрочем, все эти исторические события подробно не описываются в романе. «Историческая действительность с ее конкретными координатами была для меня тем, чем является заготовка из липы для резчика по дереву, – говорил Йоганидес. – Я хотел рассказать о людях, которые жили и умирали, как люди, не за плату..., а за то, во что они верили»[41]. В огне насилия и жестокости, вырвавшемся на поверхность эпохи, писатель пробует установить пределы возможностей человеческой натуры в ее внутреннем, нравственном противостоянии аду.

Роман «Конюх Марек и венгерский папа римский» привнес, таким образом, в словацкую прозу новый тип исторического повествования, не чувствующего себя связанным адекватной передачей подлинной многоголосицы эпохи и озабоченного прежде всего исследованием неких основных констант, детерминирующих поведение человека. При этом писатель не склонен упрощать проблему. «Сам человек, – рассуждает один из собеседников в романе „Слоны в Маутхаузене“, – лишь очень редко догадывается о втором, третьем, четвертом человеке, которого он носит в себе... В каждом из нас – множество людей, и все дело в том, кто в нас возьмет верх в решающую минуту».

Жизнь человека, по Йоганидесу, определяется сложной системой координат. Житейский и тем более исторический опыт часто не совпадает с генетической и биологической «памятью», и эти «зазоры» придают неповторимый, «неисправимый» характер индивидуальным человеческим судьбам. В следующей книге «Самая грустная Оравская баллада» (1988) эта убежденность в противоречивой структуре личности будет развернута в многослойном и многозначном сказании о роде Брехаров. Йоганидес воспользовался здесь условной – постмодернистской – формой исторического детектива, квазирасследования цепочки преступлений, совершенных в далеком прошлом. Пролитая некогда невинная кровь напоминала о себе все новыми жертвами и грехами в последующих поколениях. Эта «балладическая» история является лишь фабульным стержнем книги, позволяющим писателю свободно перемещаться в пространстве и во времени, создавая пеструю, красочную, полную таинственных намеков и недоговоренностей картину жизни Оравы – сурового, гористого, «контрабандистского» края, расположенного на севере Словакии, на границе с Польшей. Орава – родина Йоганидеса, и этот его роман – тоже вариант национально-исторической самоидентификации, игровое освящение собственных корней.

Свою лепту в умножение и обогащение моделей исторического повествования внесли в этот период и другие писатели: Станислав Ракус (р. 1940), оригинально продолживший традиции лиризованной прозы в повести «Нищие» (1976) и сборнике рассказов «Песнь о родниковой воде» (1979); Ян Ленчо (р. 1933) – мастер исторической параболы и гротеска («Дидактическая хроника рода Гогенцоллернов», 1968; «Египтянка Нитокрис», 1972; «Одиссей, бронза и кровь», 1982 и др.); Милан Ферко (р. 1929), с позиций современного знания создавший монументальную трилогию из времен Великоморавской державы – «Сватоплук» (1975), «Сватоплук и Мефодий» (1985). «Наследие Сватоплука» (1989), и т. д. Весь этот массив историзирующей и собственно исторической прозы в целом несомненно способствовал внедрению в литературу более динамичных и многомерных представлений о действительности, побуждая тем самым и к преодолению сложившихся стереотипов в подходах к современной проблематике.

Художественное освоение современности, приторможенное и специфически деформированное в 70-е гг., постепенно приобретает в 80-е гг. новые измерения, перемещаясь в центр литературного процесса. Это было связано с появлением целой группы молодых прозаиков, не столь обремененных грузом стрессовых переживаний, как предшествующее литературное поколение (И. Гудец, Я. Тужинский, П. Глоцко, М. Зимкова, А. Ферко и др.). Но все-таки главную тяжесть осознанного поворота к освещению назревших болезненных проблем общественной жизни взяли на себя в это

время писатели, сформировавшиеся в основном еще в 60-е гг. Ключевое место в процессе ценностного переосмысления поставгустовской действительности в литературе принадлежит Рудольфу Слободе (1938–1995).

Уже дебют Слободы, роман «Нарцисс» (1965) стал событием литературной жизни, своего рода контрапунктом исповедальной молодой прозы 60-х гг., а его автобиографический герой Урбан Хромы, неудавшийся студент, подсобный рабочий, стал первым в галерее «лишних людей», героев-неудачников, которые в различных модификациях будут возникать во многих последующих произведениях писателя. За свою творческую жизнь Слобода издал более двадцати книг – сборников рассказов («Бесконечный год», 1968; «Глубокий мир», 1976; «Дни радости», 1982; «Господа гуляют», 1986 и др.), повестей («Музыка», 1977; «Верность», 1979; «Уршуля», 1987), романов («Бритва», 1967; «Второй человек», 1981; «Потерянный рай», 1983; «Кровь», 1991 и др.). Это разные по глубине и художественным достоинствам произведения, в каждом своя фабула, свой особый сюжет, но общий круг главных, «конечных» вопросов, волнующих автора, остается более или менее постоянным. Слобода в сущности всю жизнь создавал некий единый развивающийся текст. В центре внимания писателя, независимо от внешних обстоятельств и поворотов действия, неизменно оказывался внутренний мир личности, причем не как статичное, определившееся целое, а прежде всего как мир пульсирующий, постоянно находящийся в движении, противоречивый и сложный, густо замешанный как на здравом смысле, так и на предрассудках, вобравший в себя конкретный житейский опыт, но вместе с ним и массу иллюзий, расхожих поведенческих стереотипов и прочих атрибутов обыденного сознания. Его книги, словно бы без всякой селекции, воспроизводят всю эту, калейдоскопически пеструю, но несомненно подлинную материю жизни, «не процеженную и не профильтрованную через сито предварительных тезисов, не деформированную никакими чужеродными вмешательствами. В этом смысле его творческая субъективность является синонимом аутентичности» [42].

Основные контуры и координаты этого зыбкого душевного пространства были намечены, эмпирически выведены и художественно апробированы писателем уже в первом крупном произведении, романе «Нарцисс». В принципиально продвинутой форме проблематика самочувствия личности внутри жестко организованной, замкнутой на себя общественной системы была развита в романе «Разум» (1982). Написанный «от первого лица», роман представляет собой развернутый внутренний монолог автора-сценариста, работающего на братиславской киностудии «Колиба» и на протяжении всего повествования – по времени около года – бьющегося над очередной своей заявкой-сюжетом иронической комедии «Дон Жуан из Жабокреков». Несколько глав книги непосредственно посвящены из-

ложению этого сюжета, «мукам творчества», различным вариантам и поворотам фабулы комедии, обсуждению заявки на киностудии и т. п. Иными словами, «Разум» можно было бы отнести к обширному литературному массиву, в котором на разные лады анализируется состояние творческой личности, «пишущего героя». Но ироничен не только сюжет комедии, скрытая ирония сопровождает и описания творческих мук ее автора, героя романа. Он одновременно и болеет за свое детище, и глубоко презирает продукт своего труда. Он гордится своим профессионализмом и в то же время ни в грош себя не ставит как писателя.

Раздвоенность героя по ходу повествования постепенно перестает выглядеть как некая индивидуальная ущербность. Она, в сущности, сродни двойничеству Достоевского – не вина, а беда человека. «Закономерностям» раздвоения сознания, этой интуитивно самозащитной реакции «обыкновенного человека» на окружающую его жизнь, посвящено не одно рассуждение героя в романе. Никакой «разум», никакая рассудочность не может спасти человека от конформизма, который у одних приобретает форму пассивного приспособленчества, у других – откровенного меркантильного цинизма. Самое грустное состоит в том, что «большинство людей принимает это второе „я“ за нормальнейшую часть своей психики... Жизнь иногда ставит их в такую ситуацию, когда они должны поступать честно, но если эта ситуация слишком сложна, то они либо поступят нечестно, либо ситуацию обойдут».

В 1989 г. Слобода издал оригинальную книгу автобиографических эссе «Опыт автопортрета». Две главки в ней непосредственно посвящены воспоминаниям периода работы над «Разумом». «В мои намерения, – рассказывает писатель, – входило описание жестких сторон жизни, но главной целью было стремление показать, что сценарист, герой „Разума“, не мог и не умел хоть что-либо использовать в своем творчестве из реальной пестроты собственной жизни. Его личный опыт практически не играл никакой роли в творческой деятельности. И это красноречивейший пример отчуждения труда. Если кто-то всю жизнь обречен делать то, что никак не согласуется с его вкусами и чаяниями, если творческая работа оказывается лишь неким порханием в клетке, которую соорудило некомпетентное общество, то есть начальство, коллеги, окружение, тогда собственные доподлинные жизненные впечатления писателя становятся для него невыносимым бременем, ночным кошмаром... Отсюда эта печать двуличия, которую герой „Разума“ хотя и ощущал на себе, но ничего не мог с ней поделать» [43].

Трагический, экзистенциально-философский подтекст романа «Разум» был однозначно расшифрован и с негодованием воспринят в официальных инстанциях. Назревала кампания по политической дискредитации книги и ее автора. Но она так и не состоялась: времена медленно, но начинали меняться, и в защиту романа высказалось на этот раз подавляющее

большинство критиков, в том числе на обсуждении в Союзе словацких писателей. В самом характере дискуссии, безусловно благоприятной для Слободы, отразилась все та же тупиковая межеумочность ситуации, заставлявшая — «из лучших побуждений» — «подтягивать» роман к параметрам «социалистической литературы» и мягко упрекать писателя в отсутствии широкой социальной перспективы.

«Разум» может рассматриваться как некая точка отсчета во внутреннем движении словацкой прозы. Он появился как раз в тот момент, когда в литературе наметились признаки определенной пресыщенности, усталости от гегемонии ретроспективно-исторической парадигмы. Слобода объективно доказал, что и современность, которая до сих пор заведомо служила объектом лишь частичных, опасливых зондов, предоставляет возможность для создания глубоких аналитических проекций, не уступающих по степени и силе художественного обобщения литературе «нового историзма». Альтернатива, предложенная Слободой, была подхвачена и развита в целой цепочке произведений, среди которых выделяется роман Душана Митаны (р. 1946) «Конец игры» (1984).

Митана входил в литературу на излете 60-х гг. Его первый сборник рассказов «Собачьи дни» (1970), продолжавший гротескно-абсурдистскую линию молодой прозы, был вскоре, на начальном этапе консолидации, объявлен «наглядным примером кризисного разложения», иллюстрирующим пагубное «проникновение тлетворной буржуазной идеологии» в словацкую литературу [44]. Однако и в следующем сборнике рассказов «Ночные известия» (1976) Митана, не вняв рекомендациям, сохранил свою привязанность к иронии, черному юмору, парадоксу, к балансированию на грани реального-ирреального, то есть тому способу художественного письма, который обозначался в критике тех лет уничижительным термином «моделирование действительности».

«Конец игры», вышедший после продолжительной творческой паузы, сам автор снабдил характерным подзаголовком: «Общественно-социальный роман с криминальной интригой». В романе действительно описывается преступление: преуспевающий братиславский режиссер Петер Славик в ходе семейной ссоры неловким движением толкает жену, и та падает замертво. Все последующее действие романа сводится к попыткам Славика с помощью матери отвести от себя подозрения следователя. Когда же все-таки он оказывается припертым к стене неопровержимыми доказательствами, мать берет на себя вину сына, «признаваясь» в убийстве нелюбимой невестки. И Славик, не дрогнув, принимает эту жертву.

«Криминальная интрига», придающая роману занимательную детективную окраску, является для Митаны лишь поводом для другого, гораздо более важного расследования: установления причин катастрофического морального падения человека. В иной форме, иными средствами, с ис-

пользованием, в частности, приемов из арсенала пресловутой «моделированной прозы», Митана – вслед за Слободой – обнажает механизм приспособленчества и двоемыслия, полной «утраты самоидентичности» (В. Шабик, 1985) ради карьеры, материального достатка, сиюминутного успеха. Роман создавался Митаной с несомненным учетом традиции Достоевского, но Петеру Славику, как выясняется, уже недоступно душевное просветление и покаяние Федора Раскольникова, – он безнадежен.

Критическое исследование современности стало в последующие годы основным направлением словацкой прозы: Йозеф Пушкаш «Сад в пятое время года» (1984), Иван Гудец (р. 1947) «Черные дыры» (1985), «Загадочная улыбка щербатого ангела» (1987), Петер Андрушка (р. 1943) «Лучшие люди» (1985), Ян Ленчо «Годы в кинотеатре «Улыбка» (1987), Ян Тужинский (р. 1951) «В ожидании живодера» (1987), Ян Балаж (р. 1943) «Хирургический декамерон» (1987), Эдмунд Глатки (р. 1954) «История вещей» (1988), Любош Юрик (р. 1947) «Справедливые» (1989) и др. Романы, повести, сборники рассказов – разные книги разных писателей, по-своему приходивших к убеждению в заведомой неадекватности режима широковещательным лозунгам, красовавшимся на его фасаде.

Проблема подмены (и утраты) ценностей, фатального раздвоения сознания, впервые принципиально заявленная и художественно запечатленная Слободой как всеобщий знак времени, получала все более многообразное раскрытие. Особой последовательностью в развенчании всяческих иллюзий и мифов выделяются произведения Павла Виликовского (р. 1941). Его сборник рассказов «Воспитание чувств в марте» (1965) был заметным явлением молодой исповедальной прозы 60-х гг. А далее последовали затяжная пауза и неожиданный творческий всплеск в 80-х – начале 90-х гг.: «Первое слово во сне» (1983), «Лошадь на лестнице, слепой во Враблях» (1989), «Вечно зелено...» (1989), «Эскалация чувств» (1989), «Словацкий Казанова» (1991) и др. Виликовский на новом этапе раскрылся как мастер острого интеллектуального гротеска, радикальной иронии, сатиры. Активный переводчик англоязычной литературы, он широко использует в своих произведениях постмодернистскую технику соединения «высокого» с «низким», обыгрывания цитат, парадоксальных, шокирующих обыденное сознание ассоциаций. В творчестве Виликовского словацкая проза со смехом и горечью прощается с прошлым.

* * *

На протяжении 70-80-х гг. все более заметным становилось присутствие в словацком литературном контексте писателей, создающих свои произведения на венгерском и украинском языках. Авторы, представлявшие соответствующие национальные меньшинства на территории Словакии – вен-

гры до 12 %, украинцы около 1,5 % от общей численности населения республики, — входили в состав Союза писателей Словакии, образуя относительно самостоятельные секции — венгерскую и украинскую со своими издательствами и периодическими органами печати. В их произведениях словацкая реальность, пропущенная через национально-региональное мироощущение, нередко представала в особом, неожиданном свете, получала новые психологические измерения.

Стихотворения венгерских авторов, проживающих в Словакии, публиковались в переводах на словацкий язык в антологиях «Мост через Дунай» (1968) и «Мужественный век» (1980). Аналогичная антология поэтов украинской национальности — «Сердце подобно солнцу» — была издана по-словацки в 1982 г. Литературную известность за пределами Словакии получило творчество поэта и эссеиста Арпада Тёжера (р. 1935) и прозаиков Ласло Добоша (р. 1930) и Лайоша Грендела (р. 1948). Сборник избранных стихотворений Тёжера «На бумажном берегу» в переводе с венгерского на словацкий вышел в 1982 г. Заметным событием литературной жизни в Словакии стало издание по-словацки трех романов Грендела — «Стрельба боевыми» (1981), «Вертопрахи» (1982), «Производные слова» (1985), вышедших под общим названием «Оттенки обломков» (1985) и запечатлевших в манере острого психологического гротеска перипетии жизни венгерского населения на юге Словакии от эпохи турецких войн до современности. Произведения венгерских авторов существенно дополнили в художественном и содержательном отношениях сложную картину истории словацко-венгерских взаимоотношений в XX в., по-своему представленную в произведениях Л. Баллека, И. Габая и других словацких писателей.

* * *

Период 1970-80-х гг. был сложным и неоднозначным и для словацкой драматургии. На начальном этапе, в первой половине 70-х гг., несмотря на стагнацию и болезненность всего литературного организма, взятого в жесткие рамки политикой «нормализации», в драматургии дела обстояли внешне благополучно. Критики говорили о расцвете драмы, о ее ведущей роли в литературном процессе. И для этого были известные основания. Действительно, наблюдался рост прежде всего «количественного показателя», что было особенно заметно на фоне поэзии и прозы. Кадровые потери в драматургии оказались не столь велики, хотя из литературы надолго был исключен один из ведущих словацких драматургов — Петер Карваш. В начале 70-х гг. продолжали писать и публиковать свои произведения опытные драматурги, во многом определявшие лицо словацкой драматургии и театра в прежние годы — Ш. Кралик, И. Буковчан, Я. Какош. Не снижал писательской активности и Я. Солович, успевший еще в 60-е гг. заре-

комендовать себя как автор ряда пьес для радио, телевидения и театра. Плодотворно развивалось и творчество О. Заградника, дебютировавшего в 1972 г. в качестве театрального драматурга после нескольких успешных пьес, поставленных на радио. Позже ряды драматургов пополнились такими уже известными в словацкой литературе именами, как П. Ковачик, автор ряда прозаических книг, М. Кочан, опубликовавший ранее три сборника лирики, Л. Фелдек – один из ведущих словацких поэтов, прозаики К. Горак, П. Штрелингер и др. В качестве авторов пьес успешно выступили и люди, связанные с театром профессионально, как, например, режиссер из провинциального Радошинского наивного театра С. Штепка или актерский дуэт М. Ласица и Ю. Сатинский.

Вместе с тем, солидное количество имен и названий пьес не было очевидным свидетельством идейно-эстетической дифференциации, художественной многослойности словацкой драматургии 70-80-х гг. С уходом со сцены П. Карваша, разрабатывавшего в последних пьесах конца 1960-х гг. принципы «театра абсурда», основной и почти единственной тенденцией стала традиционная для словацкой драматургии реалистическая драма, представленная в этот период как бы в двух своих ипостасях. С одной стороны, это апеллирующая к гражданскому сознанию социальная драма (Я. Солович, Я. Какош, К. Горак). И с другой – обращенная к нравственному чувству зрителя психологическая драма (О. Заградник, П. Ковачик). Наряду с этим существовал и более тонкий пласт драматургии, который условно можно причислить к театру «малых форм» с такими характерными его чертами, как гротеск, буффонада, смещение традиционных границ жанра, иносказание. Наиболее ярко этот тип драмы воплотился в творчестве Л. Фелдека.

В драматургии (да и в других родах литературы, прежде всего, в прозе) рассматриваемого периода заметна определенная синхронность в выборе тематики, в выходе на первый план той или иной темы. Так, большая часть пьес первой половины 70-х гг. обращена к современности в разных ее аспектах, будь то конфликт между гражданской и мещанской жизненной позицией (пьесы Я. Соловича из «Гражданской трилогии», 1973-1976), губительные последствия научно-технической революции («Почти божественная ошибка», 1971, И. Буковчана) или поиски человеческого взаимопонимания («Соло для часов с боем», 1972, О. Заградника). В пьесах о современности конца 70-х гг. – начала 80-х гг. более резко звучит мотив экологии природы и культуры («Осторожнее с ангелами», 1978; «Право на ошибку», 1981, Я. Соловича).

Середина 70-х гг. отмечена явственно выраженным интересом к теме Второй мировой войны и, прежде всего, Словацкого национального восстания 1944 г. В известной мере этому способствовало широкое празднование его 30-летней годовщины, ставшее импульсом для осмысления об-

ществом и литературой этого исторического события. По-разному преломляясь, тема войны отражена в пьесах «Снег под кедром» (1974) И. Буковчана, «Дом для младшего сына» (1974) Я. Какоша, «Зурабайя, или Эпитафия для живого» (1974) и «Перешагни через свою тень» (1974) О. Заградника, «Прекрасная незнакомка» (1976) Ш. Кралика. Общее для этих пьес – героический пафос, тяготение к трагедии (исключение составляет лишь комедия «Зурабайя»).

Тема национальной истории привлекала многих драматургов и в 80-е гг. Историческая драма становится в это время весьма популярным жанром, которому отдали дань, в том числе, и О. Заградник («Ошибка хирурга Моресини», 1982), и Я. Солович («Колокол без звонницы», «Петр и Павел», 1983). Целый ряд пьес посвящен далекому прошлому славян времен Великоморавской державы, утверждения христианства, деятельности Кирилла и Мефодия, борьбе князей за власть. Это исторические полотна Милана Ферко «Смерть Горазда» (1985) и «Правда Сватоплука» (1988), драмы «Князь» (1985) и «Братья» (1988) И. Гудеца и П. Вало, «Растислав, князь Великоморавский» (1985) Б. Кухара. Конфликт большинства из названных пьес основан на нравственном выборе – сохранение верности своему народу и религии или предательство.

Ян Солович (р. 1934) развивал в своем творчестве традиции социальной драмы, направив ее в русло социалистического реализма. Коммунистическая ангажированность, активная гражданская позиция, свойственные его положительным героям, во многом были близки и самому Соловичу, долгие годы занимавшему руководящие посты в Союзе словацких писателей. В 70-е гг. его излюбленным жанром становится реалистическая семейная драма с сильным социальным акцентом. К этому периоду относятся его наиболее значительные произведения, позднее получившие общее название «Гражданская трилогия», – пьесы «Меридиан» (1973), «Серебряный ягуар» (1974) и «Золотой дождь» (1976). Они объединены не только одними и теми же действующими лицами – членами семьи железнодорожника и активного партийца Томаша Бенедика, но и общим авторским замыслом: показать на примере этого «семейного коллектива» социальные проблемы и недостатки всего общества, столкнув разные, порой непримиримые жизненные позиции и нравственные принципы, выразителями которых выступают герои. Пьесы лишены какого-либо подтекста или второго плана; авторская мысль выражается в прямых однозначных репликах действующих лиц и диалогах, часто имеющих характер полемики. Символичны лишь сами названия пьес – в них обозначен основной ценностный критерий каждого из трех главных героев. Так, скорый поезд «Меридиан» стал олицетворением надежности и ответственности для отца семейства, рабочего-коммуниста Томаша Бенедика, положившего здоровье и жизнь на алтарь борьбы за общее благо. Напротив, тяга

его старшего сына, архитектора Ильи, к материальному благополучию, пусть даже ценой приспособленчества и беспринципности, принимает реальные очертания его мечты – лимузина «Ягуар». Для младшего сына Бенедика – Мики, председателя городского совета, засыхающие от соседства с местным химическим комбинатом кусты «золотого дождя» – воплощение гибнущей природы, за спасение которой он призван бороться. Проблема экологии стала центральной и для следующих пьес Я. Соловича, написанных им в начале 80-х гг. («Право на ошибку» и «„Королева ночей" в Каменном море»).

На волне интереса к историческим темам появились и две пьесы Соловича. В основе конфликта драмы «Колокол без звонницы» (1983) лежит проблема особой моральной ответственности крупной личности, ученого перед другими, «обыкновенными» людьми. Ее главный герой – словацкий ученый-энциклопедист Матей Бел, 300-летию со дня рождения которого и была посвящена драма. Другая историческая пьеса, написанная Я. Соловичем в этот период, комедия «Петр и Павел» (1983), воссоздает нравы и социальные противоречия в Братиславе XVIII в., когда ее, по легенде, посетил путешествовавший инкогнито молодой русский царь Петр I.

В пьесе «Слишком смелый проект» (1987) Солович, вновь обращаясь к реалиям современности, впервые создает образ рефлексирующего, неудовлетворенного собой интеллигента, теряющегося в окружающем его мире коррупции и меркантилизма. Талантливый архитектор Земчик выбирает для себя путь «внутреннего эмигранта» и становится мойщиком окон, не желая участвовать в грязных махинациях начальства вокруг своего любимого детища – проекта дома-сада «Ворота в третье тысячелетие». Сомневаясь в собственных силах, он все же задумывается о возможности более активного протеста. «Вы думаете, уже настало время для борьбы?» – такова его последняя реплика в финале пьесы.

Иной, более многоплановый художественный мир создает в своих пьесах Освальд Заградник (р. 1932), чьи психологические драмы «Соло для часов с боем» (1972) и «Сонатина для павлина» (1977) известны и за пределами Словакии. Этот мир населен, на первый взгляд, маргиналами – стариками, больными, людьми, потерпевшими крушение. Но при всей странности и видимой ущербности именно они являются для Заградника носителями истинных духовных ценностей, внутренне сильными и цельными личностями. Для героев Заградника самое большое несчастье – одиночество, непонимание окружающих, отсутствие теплого человеческого общения. Преодолевают они его по-разному, но всегда целеустремленно – собираясь вместе у домашнего очага и забывая на время о казенных стенах и разобщенности дома для престарелых («Соло для часов с боем») или пытаясь найти себе друга с помощью газетного объявления («Сонатина для павлина»). В пьесах Заградника мало реального действия, «программных» монологов с однозначно высказанной позицией, в

размеренных репликах действующих лиц прослеживается скорее развитие чувств, состояние души. Свою особую роль играют здесь вещи-символы: старинные часы, подсвечники, мебель, одежда и т. д. как материализованная часть духовной жизни хозяина.

Герои пьесы «Соло для часов с боем» как бы несут на себе отпечаток евангельской заповеди, будучи бескорыстны и непосредственны, как дети. Игра становится способом их жизни: пани Конти самозабвенно играет в богатую светскую даму, сорящую деньгами, пан Хмелик – в услужливого носильщика и «мальчика на побегушках», пан Райнер продолжает играть роль лучшего часовщика в городе, а пан Абель, бывший гостиничный лифтер, с удовольствием примеряет на себя роль космонавта. В пьесе нет «внешнего», видимого конфликта: противоречие между стариками и молодежью (внуком Абеля Павлом и Дашей) не переходит в проблему «отцов и детей» – «дети» включаются в общую игру. Различна лишь временная направленность их мечтаний: если старики возвращаются в прекрасное, хотя порой и выдуманное прошлое, то молодежь уносится в воображаемое прекрасное будущее. Истинный же конфликт пьесы коренится в столкновении «хрустальных замков» с реальной действительностью, закончившемся трагически для пани Конти.

Нравственное потрясение переживают и герои драмы О. Заградника «Имя для Михала» (1985). Только что закончившаяся война поломала жизни и пожилому крестьянину, потерявшему единственного сына, и искалеченной в нацистской «лаборатории» девушке-еврейке, и забывшему собственное имя контуженному партизану, и бывшим узникам концлагеря, которых судьба свела вместе на одиноком хуторе в горах. Вспышка взаимной ненависти и насилия как кульминация действия пьесы завершается в финале очищением и просветлением душ.

Верность своим идеалам, бескорыстие – и стяжательство, конформизм – два полюса, между которыми существуют в постоянной внутренней борьбе герои-современники в пьесах О. Заградника «Прелюдия в миноре» (1984), «Post scriptum» (1985) и «Полуострова Рождества» (1986).

Театр малых форм, комедия с элементами сатиры, буффонады и водевиля получили развитие в пьесах Любомира Фелдека (р. 1936), где в полной мере реализовалась склонность автора к поэтической образности, умение «оживить», материализовать метафору («Метафора», 1977; «Аппетитная тетушка», 1978; «Яношик по Вивальди», 1979). Свою лепту в этот жанр внесли и Милан Ласица и Юлиус Сатинский – одновременно и авторы, и исполнители миниспектаклей в форме сатирических диалогов двух действующих лиц. В 1980-е гг. эту линию успешно продолжил Станислав Штепка (р. 1944), написавший целый цикл оригинальных пьес, где стилизация под «народный театр» сочетается с интеллектуальной драмой и гротеском («Словацкое танго», 1980; «Как было», 1985; «Корпус «Б», 1986 и др.).

В конце 1980-х гг. после почти двадцатилетнего перерыва были опубликованы пьесы Петера Карваша (1920–1999), одного из ведущих драматургов 50–60-х гг., находившегося все это время в вынужденной «внутренней эмиграции». Эти произведения, написанные еще в 70-е гг., продолжают жанрово-тематическую линию, которую развивал в своем творчестве Карваш ранее: реалистическая драма о войне и восстании «Время – ноль» (написана в 1972) и «Туманное утро» (1973) соседствует с гротеском и элементами драмы абсурда в пьесе «Патриоты из города Йо» (1973).

70–80-е гг. останутся в истории словацкой литературы как один из наиболее драматических периодов в ее существовании. Находясь под сильнейшим идеологическим прессингом, литература была вынуждена в этот период отдать немалую дань политической конъюнктуре. Ее творческий потенциал оказался существенно урезанным и деформированным временем. Но даже в этих навязанных ей обстоятельствах словацкая литература в лице своих лучших представителей сумела сохранить глубинную гуманистическую преемственность, вписав достойную страницу в общую летопись национального художественного развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Literárny život, 1969, č. 2.

2 Za socialistické umenie. Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov. Bratislava, 1974, s. 105.

3 Romboid, 1970, č. 3, s. 14.

4 Slovenské pohľady, 1972, č. 1, s. 17.

5 *L. Novomeský.* O literatúre. Bratislava, 1971, s. 122.

6 Novomeský a socialistická koncepcia literatúry // Romboid, 1972, č. 1.

7 O socialistickom realizme. Zborník literárnovedných statí. Bratislava, 1976.

8 Slovenské pohľady, 1977, č. 4, s. 14.

9 Slovenské pohľady, 1982, č. 5, s. 32.

10 Ibid., 1987, č. 5, s. 9.

11 Ibid., 1989, č. 11, s. 8.

12 Báseň na úsvite. Básne z čias prelomu a výstavby. Bratislava, 1978, s. 8.

13 *P. Horov.* Torzá. Dielo. Bratislava, 1978, zv. 3, s. 283.

14 *P. Winczer.* Poézia A. Plávku, J. Kostru a P. Horova v sedemdesiatych rokoch // Hodnoty desat'ročia. Bratislava, 1989, s. 80.

15 Nové slovo, 1971, č. 21.

16 Cit.: *V. Marčok.* Milan Rúfus. Bratislava, 1985, s. 127.

17 Romboid, 1970, č. 5, s. 3, 4.

[18] Romboid, 1970, č. 5, s. 3, 4.

[19] *V. Marčok.* Milan Rúfus, s. 89.

[20] *M. Lajčiak.* Poézia – zbraň v ruke básnika // *L. Jurík.* Rozhovory (o literatúre). Bratislava, 1986, s. 55.

[21] *P. Winczer.* Slovenská občianska poézia v rokoch 1956-1976 // Slovenská literatúra, 1985, č. 3, s. 241.

[22] Slovenské pohľady, 1989, č. 11, s. 25.

[23] *S. Šmatlák.* Integrálna báseň // Nové slovo, 1977, č. 1.

[24] Stanislav Šmatlák číta Vojtecha Mihálika // Romboid, 1983, č. 11, s. 21.

[25] Kritíci diskutujú o Kováčikovom Medzimeste // Romboid, 1984, č. 11, s. 11.

[26] *J. Buzássy.* Poézia nás robí lepšími // *L. Jurík.* Rozhovory (o literatúre), s. 25.

[27] Literika, 1996, č. 3-4, s. 137.

[28] *M. Hamada.* Básnická transcendencia. Bratislava, 1969, s. 196.

[29] *V. Mináč.* Súvislosti. Bratislava, 1976, s. 552.

[30] Ibid., s. 556.

[31] *I. Sulík.* Kapitoly o súčasnej próze. Bratislava, 1985, s. 87-88.

[32] *M. Šutovec.* Rekapitulácia nekapitulácie. Bratislava, 1990, s. 111.

[33] Romboid, 1975, č. 2, s. 14.

[34] Ibid., 1974, č. 6, s. 40.

[35] Ibid., 1979, č. 8, s. 16.

[36] *V. Petrík.* Hodnoty a podnety. Bratislava, 1980, s. 319.

[37] Romboid, 1981, č. 7, s. 16.

[38] Nové slovo, 1981, č. 4, s. 13.

[39] Slovenské pohľady, 1986, č. 10, s. 138.

[40] *N. Krausová.* Próza nových modelov či rozpad epického tváru? // Slovenská literatúra, 1976, č. 4, s. 411.

[41] *J. Johanides.* O podstate prózy // *L. Jurík.* Rozhovory (o literatúre), s. 103, 104.

[42] *M. Šutovec.* V službách ľudskej dôstojnosti // Slovenské pohľady, 1988, č. 4, s. 22.

[43] *R. Sloboda.* Pokus o autoportrét. Bratislava, 1988, s. 128.

[44] *D. Okáli.* O prekonávaní krízy v našej literatúre. Bratislava, 1981, s. 60.

ЛИТЕРАТУРА ЮГОСЛАВИИ

К концу 1960-х гг. в СФРЮ все острее ощущается явное противоречие между декларируемой свободой слова, автономией научного и художественного творчества, плюрализмом мнений и реально существующим типом власти, основанным на монополии коммунистической партии. Это противоречие проявлялось в том, что известная открытость миру, свобода общения, особенно научного и культурного, сочетались с сохранением строгого партийно-административного контроля над всеми сферами идеологии и культуры. Инициированная руководством Союза коммунистов Югославии после решений Информбюро коммунистических и рабочих партий 1948–1949 гг., изолировавших Югославию от лагеря социализма, резкая критика сталинизма и советского варианта социализма сопровождалась полным запретом на критическое отношение к югославской модели социалистического строительства, к политике СКЮ, его руководству и, в первую очередь, Й. Брозу Тито. Широкому распространению современных зарубежных философских и культурологических текстов, изданию переводов произведений, запрещенных в других социалистических странах – А. Солженицына, И. Бродского, Б. Пастернака, Ч. Милоша, М. Кундеры и многих других авторов – сопутствовало исключение самой возможности открытого обсуждения таких, например, тем, как политические репрессии в Югославии после 1948 г., межнациональные конфликты в период Второй мировой войны и после нее, коллективизация и раскулачивание и т. п. Искусство вынуждено было искать обходные пути для ответа на волновавшие общество вопросы о власти, положении человека в тоталитарном государстве, границах свободы и несвободы, человечности и отчуждения. Оно находило их прежде всего в обращении к параболическим, абстрактно-символическим и мифологическим формам, средствам модернистской и авангардистской поэтики.

Миф об однородности и бесконфликтности общества самоуправления был взорван событиями 1968 года, когда в Югославии разразился первый открытый общественно-политический кризис. Он вылился в массовые студенческие волнения, которые были поддержаны частью интеллигенции. Студенты ратовали за «истинный социализм», «за новое, гуманное общество», свободу печати, забастовок и демонстраций, отмену привилегий. Требова-

ния студентов поддержали профессора университетов Белграда и Загреба, письмо в их защиту подписали сорок два известных деятеля культуры.

Й. Броз Тито объявил виновниками разразившихся событий профессуру и журнал «Праксис» (выходил в Загребе с перерывами с 1964 по 1984 г.), авторами которого были многие преподаватели университетов страны и который имел широчайшие связи с зарубежными философами неомарксистских направлений. Его редакторы (Г. Петрович, П. Враницкий) с позиций «аутентичного марксизма» пытались отстоять право на критическое отношение к процессам в социалистическом обществе. Они были обвинены властями в том, что, предлагая «усовершенствовать политическую систему социализма путем внесения в нее элементов буржуазной демократии, политического плюрализма и многопартийности», «уже длительное время открыто противостояли по своим идеологическим взглядам и политическому поведению идейно-политической линии и принципам СКЮ» [1]. Профессора, поддержавшие студентов, и многие авторы «Праксиса» были исключены из СКЮ и объявлены Тито классовыми врагами, «отравляющими молодежь антикоммунистическим ядом» [2].

Эти события ознаменовали наступление в Югославии новой эпохи во взаимоотношениях общества и партийного руководства. Заканчивалось время молчания, которое до сих пор сопровождало репрессии, запреты журналов, художественных произведений, театральных постановок и кинофильмов. Наступала эра открытых столкновений пока еще очень неравных сил.

Следующий кризис, потрясший всю страну, был связан с межнациональными и межреспубликанскими отношениями. Предоставление по югославской конституции 1963 г. большей экономической самостоятельности республикам и автономным краям с неизбежностью вело к усилению влияния местных партийных и административных органов и росту сепаратистских настроений. Действовавшие в первые два послевоенные десятилетия интеграционные процессы со второй половины 60-х гг. существенно ослабевают. В сложном соотношении центробежных и центростремительных сил верх берут силы центробежные, приводя на грань распада сложившуюся систему взаимоотношений югославских народов. Разъединительные тенденции вели к отходу от общеюгославской идеи, которая зачастую отождествлялась с унитарной идеологией, возобладавшей в югославской федерации. Этим во многом объясняется враждебное отношение в республиках к «югославизму» и перерастание естественного внимания к национальным культурным и историческим традициям в национальное обособление. Новые противоречия между республиками подпитывались воспоминаниями о конфликтах межвоенной и военной поры, а то и более далекой истории взаимоотношений югославянских народов.

В самом начале 70-х гг. центром нового общественного взрыва стала Хорватия, где возникло «массовое национальное движение», возглавляемое

Матицей Хорватской. Разные слои населения республики объединил лозунг «второго национального возрождения» (первое, как известно, было в эпоху иллиризма в середине XIX века). Этот лозунг был поддержан партийным и административным руководством республики, с его помощью укреплявшим свою власть. Защитницей национальных интересов стала выступать и католическая церковь, которая все активнее расширяла свое влияние. Тогда начали раздаваться голоса с требованиями большей самостоятельности Хорватии, а то и ее отделения от югославской федерации, однако основное внимание в те годы концентрировалось на вопросах самобытности хорватского литературного языка, проблемах национальной истории, культуры, религии. Альтернативой существующему положению, и прежде всего югославскому единству, выдвигался «этнический ренессанс». В более мягкой форме аналогичные процессы шли в Словении и других республиках.

Это достаточно широкое и массовое движение подавлялось репрессивными мерами: было сменено хорватское руководство, запрещена деятельность Матицы Хорватской и ее изданий, арестованы активисты движения. Время бурных дискуссий и демонстраций сменилось, как сказал крупнейший хорватский писатель Мирослав Крлежа, «временем молчания, малодушия и общего страха»[3]. «Свинцовым десятилетием» назовут 70-е годы словенцы. Однако национальная проблема была открыта, и более того, национальная идеология стала вытеснять идеологию классовой борьбы.

С этим же периодом связан резкий подъем албанского национального сознания в Косово и мусульманского в Боснии и Герцеговине. В 1969 г. в Приштине открывается университет, писатели автономного края Косово и Метохия в 1970 г. выходят из Союза писателей Сербии и основывают свой союз. Тогда же в школах этого края вводится преподавание на албанском языке. Именно в 70-е годы, как отмечает в своих воспоминаниях выходец из Боснии сербский писатель Э. Кош, становится заметным оформление «боснийско-герцеговинской литературы как национально-самостоятельной части, по сути дела мусульманской литературы, выражающей официально конституирующуюся мусульманскую нацию»[4].

Процесс национального самоутверждения имел еще одну сторону. Происходят изменения в отношениях литератур национальных меньшинств Югославии с литературами соответствующих «метрополий». Это в первую очередь коснулось многонациональной Воеводины, писатели которой в 1973 г. создали свой союз (до того они входили в Союз сербских писателей). Укрепляются связи албанской литературы Косово с литературой Албании. Соответственно менялся взгляд на венгерскую, румынскую, словацкую, албанскую литературы Югославии, которые теперь рассматриваются не только как югославские литературы, но и как части соответствующих национальных литератур.

В 1974 г. после бурных дебатов в СФРЮ была принята новая конституция, давшая мощный толчок дезинтеграционным процессам. Одновремен-

но она способствовала внутриэтнической консолидации в республиках и автономных краях. В таком развитии событий угрозу своим национальным интересам увидела государствообразующая нация — сербы. Испытывая ущемление своих интересов со стороны центральной власти, давление и критику со стороны других югославских народов, сербы начинают ощущать себя носителями югославского патриотизма и зашитниками распадающегося экономического и культурного пространства страны.

Атмосфера общественного брожения оказывала непосредственное влияние на искусство и художественную литературу. На смену «социалистическому эстетизму» (термин С. Лукича) 50-60-х гг. и зашифрованной литературе экзистенциально-модернистского типа приходит восприятие художественного творчества «как носителя критического и альтернативного сознания» (П. Палавестра)[5]. Новый импульс получает реалистическое направление. Постепенно открываются ранее запретные темы, появляются произведения, критически осмысливающие национальное прошлое, отдельные страницы истории периода социализма, в литературу начинает просачиваться правда о «Голом острове» — концентрационном лагере, ставшем символом политических репрессий в Югославии. Литература явно политизировалась и способствовала политизации общества.

После смерти в 1980 г. бессменного руководителя партии и государства на протяжении послевоенных лет Й. Броза Тито все эти процессы получили небывалое ускорение, существенно меняя ситуацию в стране. Происходит и качественное их изменение. В отличие от 70-х гг., когда процесс самоопределения народов Югославии «затрагивал в основном этнокультурную и конфессиональную стороны национального сознания, в 80-90-е годы он приобрел резко выраженный политический характер, распространился на область экономики»[6]. Вооруженное подавление волнений в Косово между населяющими этот край албанцами и центральной властью в 1981 г. наложил отпечаток на все межнациональные отношения в стране, обостряя противоречия между этническими общностями и государством, а также между национальными движениями народов Югославии. Особенно сложными становятся отношения между Сербией и Хорватией, Сербией и Словенией. Центр активного обсуждения проблематики национальной суверенности с начала 80-х годов перемещается в Словению. Она становится инициатором многочисленных акций протеста против нарушения прав человека и нации, а также открытых дискуссий по проблемам взаимоотношения национальных культур и образования в югославском контексте, проблемам национализма и югославизма.

Одновременно с этим все более реально значимым для всей страны становится движение в Сербии за демократизацию общества, свободу слова и автономность художественного творчества. Ведущую роль здесь играл Союз сербских писателей. Начав в 1981 г. с протеста против судебного преследования

Г. Джого за сборник стихов «Шерстяные времена», писатели становятся инициаторами и многих других акций. В 1982 г. в рамках белградской секции Союза сербских писателей был создан Комитет защиты художественной свободы. Он ставил своей задачей открыто реагировать на запреты произведений и факты преследования не только сербских писателей, но и писателей, актеров и режиссеров других республик, а также зарубежных авторов.

Все громче звучала критика, в том числе и в произведениях литературы, против господствующей идеологии, против проводимой политики. Партийное руководство страны в ответ периодически устраивало проработки всех, кто «угрожает единству идеологической жизни в стране и внутри СКЮ»[7]. Наиболее одиозным примером такого рода может служить проведенное в 1984 г. совещание ЦК СКЮ Хорватии на тему «Об идейной борьбе в области культуры и искусства». На нем удар был нанесен в основном по сербским, хорватским и словенским писателям и деятелям культуры, в произведениях и высказываниях которых «содержались политически неприемлемые положения». В адрес более чем двухсот человек, а среди них были известные всей стране и за рубежом имена – Д. Чосич, Д. Максимович, А. Исакович, Д. Михаилович, П. Палавестра, Э. Кош, Э. Коцбек, В. Зупан, Н. Графенауэр, С. Чуич, С. Ласич и многие другие – прозвучали уже начинавшие было забываться обвинения «в злоупотреблении творчеством в политических целях». Ожили и оценки-ярлыки: антикоммунистический, контрреволюционный, псевдолевый, правонационалистический и т. п.[8]. И хотя материалы совещания не были опубликованы, они частично проникли на страницы периодической печати, где получили название «Белая книга», и вызвали всеобщее возмущение и протест. На IX съезде писателей Югославии (1985) практически не было ни одного выступления, в котором бы не выражалось негодование по поводу этого демарша теряющей власть партии.

Попытки привычными методами защитить стремительно девальвирующиеся идеи социализма, а также «братство и единство» югославских народов вызывали лишь обратную реакцию, усиливая центробежные тенденции. Судьба союза писателей Югославии во многом предвосхитила судьбу страны. IX съезд югославских писателей был назван его участниками «съездом надежды». Он собрался через десять лет после предыдущего. За это время из жизни ушли многие известные писатели – И. Андрич, М. Црнянский, М. Селимович, М. Крлежа, Б. Чопич, Э. Коцбек. Отношения между национальными союзами осложнялись все больше, децентрализация достигла кульминации. На IX съезде писатели предприняли последнюю, к тому же не очень дружную, попытку сохранить культурное пространство страны. Но их надежды оказались напрасными. Последний председатель союза С. Селенич, избранный лишь в 1988 г. (республиканские союзы долго не могли договориться о фигуре председателя), уже в конце 1989 г. вынужден был подать в отставку, так как не смог осуществлять свои функции из-за отказа

сначала союзов писателей Хорватии и Словении, а затем и союза писателей Македонии сотрудничать с сербским союзом писателей. Союз писателей Югославии прекратил свое существование.

Кризис нарастал по всей стране, обострялись противоречия между центральной властью и республикой Сербия с другими республиками, а внутри Сербии – с автономными краями. Попытки остановить развал страны и экономическими мерами (бойкот словенских товаров в Сербии и Черногории), и военной силой (лишение в 1989 г. автономии края Косова и Метохии), подтолкнули республики на решительные шаги. В 1990 г. Декларацию о суверенитете и независимости принимают Словения и Хорватия, в январе 1991 г. – Македония. Предложения правительств Хорватии и Словении перейти на конфедеративные отношения не получили поддержки сербского руководства. Тогда эти республики, а также Македония, вносят изменения в свои конституции прежде всего о введении частной собственности и многопартийной системы. На многопартийных выборах в республиканские парламенты побеждают коалиции вновь созданных партий, поддерживающих государственную независимость своих республик и необходимость демократических преобразований.

Основываясь на результатах проведенных референдумов, в 1991 г. парламенты Хорватии (25 июня), Словении (26 июня), Македонии (17 сентября) и Боснии и Герцеговины (14 октября) провозглашают независимость республик.

На территории Боснии и Герцеговины после четырехлетней войны (1992-1995) при содействии международных сил было создано государство, объединившее Республику Сербскую и Федерацию Б и Г. Сербия и Черногория сохранили для своей федерации название – Союзная Республика Югославия. Так на месте бывшей Социалистической федеративной республики Югославия возникло пять независимых государств, и в истории их народов и их культур началась новая эпоха.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Filozofija. Beograd, 1969, № 1, s. 165, 166.

2 Политика. Београд, 1973, 28 јуни.

3 Цит. по: *V. Pavletić.* Inkvizitori hrvatske inteligencije // Oko. Zagreb, 1990, № 11.

4 Књижевна реч. Београд, 1994, 25 мај.

5 *П. Палавестра.* Књижевност – критика идеологије. Београд, 1991, с. 34.

6 *С. А. Романенко.* Югославский кризис конца 80-х – начала 90-х годов (исторические корни и этнополитические причины) // Конфликты в послевоенном развитии восточноевропейских стран. М., 1997, с. 216.

7 Борба. Београд, 1984, 14 јуни.

8 *И. Мандић.* Index autorum prohibitorum. // Књижевна реч, 1984, № 238-240; *Д. Рупел.* Index librorum prohibitorum redivivus // Ibid.

СЕРБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рассматриваемый период чрезвычайно богат и разнообразен в литературном отношении: в начале его еще активны классики сербской прозы XX века – Иво Андрич, Милош Црнянский и Меша Селимович, плодотворно работают Скендер Куленович, Десанка Максимович, Васко Попа и др. Их появившиеся тогда произведения безусловно влияют на общий облик периода.

Развитие литературы этих лет продолжают определять две взаимопроникающие тенденции, характерные для искусства большинства стран балканского региона, существующего на пространственно-временном перекрестке балканского мифологического сознания и основных направлений развития мировой литературы. Литературы такого «пограничного» типа воспроизводят стержневую тенденцию формирования словесности, определенную Ю. М. Лотманом как постоянное стремление к индивидуализации знаковых систем. В рамках таких литератур выражена целая эпоха в развитии культуры, синхронно представлено время, необходимое для перехода от безавторской словесности к литературе в собственном смысле слова. Сербская литература 70-80-х гг. безусловно свидетельствует о продуктивности традиций эпической словесности при формировании ее стилистического богатства, повествовательных приемов и жанрового своеобразия. Наряду с этим для нее характерны также художественное осмысление традиционных форм. Это – живое разнообразие моделей и приемов в полном диапазоне от естественного включения традиционных моделей неавторской словесности в русло современных поэтик, через их литературное осмысление к заявленному художественному приему, литературной игре, пародии.

Характерно, однако, что югославская литературная критика конца 60-х – 70-х годов этот аспект развития литературного процесса оставляет практически без внимания. Известные дискуссии 50-х годов, периода замены социалистического реализма так называемым социалистическим эстетизмом (С. Лукич), зародившиеся, в сущности, в начале XX века и продолжавшиеся в межвоенный период, составляли содержание литературной жизни и в 70-80-е годы. Их инвариантом было деление на «старших» и «младших», «отсталых» и «передовых», «регионалистов» и «универсалистов», «широко образованных» и «недоучек», «политически ангажированных» и «интеллектуально независимых». Инвариант дополнялся актуальным содержанием общественной жизни того или иного периода, отчетливо делившим литературную среду на часто непримиримые группы. Дискуссии, впрочем, забылись, остались написанные книги, и лите-

ратура объединила тех, кого в литературной жизни нельзя было представить рядом.

Еще с 50-х годов борьба за расширение художественной палитры стала также и формой противостояния сталинско-ждановским моделям в искусстве. Все, что было (считалось) модернизмом в 50-60-е годы или постмодернизмом в 70-80-е, все, что в науке о литературе было описано наукообразным языком в терминах, принятых западным литературоведением, считалось передовым, прогрессивным, общечеловеческим, привлекало внимание широкой литературной общественности. Все, что ассоциировалось с традиционализмом и реализмом, долгое время считалось второсортным, хотя для отдельных произведений и делались исключения. После дискуссий 50-80-х гг. обращение к реалистической поэтике воспринималось частью критики как ограничение свободы творчества, вызванное давлением на югославскую культуру идеологических и стилистических клише соцреализма. «Борьба между традиционалистами и модернистами, – отмечает Владислава Рибникар, – проходила в нашей послевоенной литературе с опозданием. Идеологические мотивы, сопровождавшие ее, затрудняли, осложняли, уводили в сторону литературные дискуссии, влияя и на само художественное творчество... Помноженные на стремление преодолеть „культурную отсталость", быть на уровне последних достижений мировой литературы, они способствовали тому, что влияние западноевропейских литератур часто воспринималось механически» [1].

Ключевая фигура всей послевоенной сербской литературы, в том числе и 60-80-х годов, – Иво Андрич (1892-1975). Не в смысле прямого влияния на других писателей, но в тыняновском смысле воплощения ключевых процессов литературного развития. В его творчестве представлены, а в посмертно изданном сборнике рассказов «Дом на отшибе» (1976) выведены на уровень художественного приема явления, чрезвычайно широко проявившиеся в сербской литературе 70-80 годов, – повествование от первого лица, в том числе сказ, циклизация малых прозаических форм и фрагментаризация крупной прозаической формы. «Дом на отшибе» – литературное прощание с миром безавторской словесности и в прямом (персонажи ранее написанных произведений Андрича посещают своего создателя), и в переносном смысле, ибо здесь обыгрываются – пародируются — ее основные характеристики, происходит воплощение самой грани (границы, пограничья) – между сказанием и литературой. Сборник пародирует и жанр, и фольклорные отношения (сказитель – сказание – слушатель). Цикл вошедших в него рассказов объединен в единую композицию условиями предлагаемой читателю литературной игры, где автор играет слушателя, не способного вмешаться в чужое повествование: персонажи (один персонаж – один рассказ сборника) сами рассказывают о себе, порой и помимо воли автора, который не всегда расположен их слушать.

Цикл рассказов последовательно возникает на протяжении всего творчества Андрича и в форме рассказов, объединяющихся в цикл ретроспективно, и как основа жанровой структуры его романов, и в чистом виде. Эта жанровая модель оказалась весьма продуктивной и для сербской литературы последних двух десятилетий. Впервые обратил пристальное внимание на частое обращение сербских писателей к такому жанру, как тяготеющий к целостной книге сборник рассказов, сербский историк и теоретик литературы Любиша Еремич, определивший его в книге «Проза нового стиля» (1978) как «венок рассказов». Это исследование стало вехой в истории литературы того времени. «Разумеется, — писал он, — пытаться в современной литературе провести строгое деление на рассказ и роман — занятие неблагодарное... Многие значительные романы с достаточным основанием могут рассматриваться как комплекс повествовательных фрагментов, в то время как во многих сборниках рассказов ... легко просматривается стремление к слиянию, к тематическому и фабульному соединению самостоятельных рассказов»[2]. Вслед за ним В. Рибникар, подробно анализируя это явление в сербской литературе 50-80-х гг., отмечала: «...стало почти правилом, что сегодняшние авторы рассказов заменяют сборники цельными книгами с разной степенью взаимозависимости отдельных частей и разнообразием повествовательных средств, создающих прозаическое целое»[3].

К типу фрагментарного целого, часто написанного сказом, относятся многие произведения сербской прозы рассматриваемого периода, причем особенно характерно, что принадлежат они писателям самых разных направлений, связанных и с фольклорной традицией, и опирающихся на оформленный текст, на документ (подлинный или вымышленный), цитату. Таковы книги «Время чуда» (1965) Борислава Пекича, «Спокойной ночи, Фред» (1967) Драгослава Михаиловича, «Рефуз-жмурик» Видосава Стевановича (1969), «Болгарский барак» Милисава Савича (1969), «Раны Луки Мештровича» Мирко Ковача (1971), «Записки одной Ани» (1972) Момо Капора, «Могила для Бориса Давидовича» Данило Киша (1976), «Дом на отшибе» Иво Андрича (1976), «Средний колокол» (1979) Младена Маркова, «Голубиная яма» Йована Радуловича (1980), «Фотокарточка без отца» Радослава Братича (1985) и др. Та же жанровая структура просматривается и во многих романах: «Роман о смерти Галереи» (1974) Мирослава Йосича-Вишнича, «Венок Петрии» (1975) Драгослава Михаиловича, «Врата утробы» (1978) Мирко Ковача, «Хазарский словарь» (1984) Милорада Павича.

Героиня ставшего хрестоматийным рассказа Драгослава Михаиловича (р. 1930) «Лилика» из сборника рассказов «Спокойной ночи, Фред» по-детски бесхитростно (это подчеркивается в тексте отсутствием всех знаков препинания, кроме точки) рассказывает о себе, о своей семье, о маме («Мама моя шлюха. Так говорит папа»), об отце («Папа мой не мой папа... настоящий мой папа был командировочный из гостиницы.»), о младшем братиш-

ке, о школе, о соседях по бараку, где все они живут. Этот рассказ ребенка невольно описывает жестокость и одиночество бездуховной, убогой жизни, лишенной милосердия и тепла: «А может быть, – размышляет Лилика, – убежать в Америку. Вырасту большая... Куплю себе такую красивую красную машину без крыши и первого мая нет первого мая не хочу везде огромная толпа просто в воскресенье возьму и приеду в Белград... подкачу к нашему бараку начну бибикать и ездить вокруг барака и все выйдут на улицу уставятся на меня и закричат Лилика Лилика да это же наша Лилика... а я буду гудеть гудеть гудеть и ездить ездить ездить ездить вокруг барака.

А может возьму и перестану есть», – заключает она.

Едва ли не самая знаменитая книга того времени, оказавшая несомненное влияние на атмосферу общественной жизни семидесятых годов, выдержавшая множество изданий и до сих пор читающаяся на одном дыхании, – роман Драгослава Михаиловича «Когда цвели тыквы» (1968). Упоминание мельком, почти намеком о 1948 годе и Голом острове было одним из первых прикосновений к этой, тогда полностью запрещенной теме*. Боксер Люба-чемпион, парень с Душановца (район Белграда), рассказывает белградским сленгом историю своей жизни. Обращаясь к предполагаемому собеседнику, рассказчик хочет объяснить ему, почему стал эмигрантом, почему живет в Швеции и не смеет вернуться в родной дом. В рассказе Любы оживают послевоенные Белград и Югославия с обыденно-трагическими судьбами так называемых простых людей.

Иллюзию устного повествования создает Михаилович и в романе «Венок Петрии», где последовательность единого повествования распадается на пять отдельных эпизодов тяжелой жизни героини-рассказчицы, бедной крестьянки, попавшей из деревни в городскую жизнь. Обращаясь к невидимому собеседнику на «ты», угощая его кофе и ракией, состарившаяся, одинокая Петрия рассказывает о пережитом. В конце своего жизненного пути, обретя смирение и мудрость, она с юмором повествует о своих ошибках и заблуждениях, с удовольствием говорит о смешном и абсурдном в своих и чужих поступках. Кроме того, у Петрии острый глаз, она любознательна, ее искренне интересуют окружающие люди, о которых, увлекшись и забыв о себе, она говорит много и интересно. Петрия вдохновенный, одаренный рассказчик, искусно воссоздающий картины прошлого.

«В произведениях Драгослава Михаиловича присутствует „сказ“ чистого типа, – пишет В. Рибникар. – Его рассказчики – несчастная девочка Лилика, Люба-чемпион, Петрия, Жика Курьяк (из романа „Чизмаши“, 1983. – *О. К.*) – в своих исповедях обращаются непосредственно к незримо присутствующему слушателю, говорят на живом ненормированном

* Спектакль, поставленный по роману в 1969 году Национальным театром, был снят с репертуара после критики Й. Броза Тито.

языке, который соответствует их происхождению (этногеографическому — *О. К.*), образованию, жизненному опыту и психической конституции. Писатель в их рассказ как бы совсем не вмешивается»[4].

Книги Д. Михаиловича оказали влияние на общественную атмосферу, в которой формировались молодые писатели, программно обратившиеся с начала 70-х годов (вслед за так называемой «черной волной» в кино — в фильмах Живоина Павловича, Александра Петровича и др.) к гиперреализму: «новую прозу» связывали прежде всего с творчеством начинающих тогда Слободана Селенича (1933-1992), Милисава Савича (р. 1945), Мирослава Йосича-Вишнича (р. 1946), Видосава Стевановича (р. 1942), затем к ним стали относить и Мирко Ковача (р. 1938), Борислава Пекича (1930-1992), Бору Чосича (р. 1932)[5]. Появление «новых прозаиков» вызвало широкое обсуждение этого явления в печати. В зависимости от позиции критика оно получало разные наименования: «проза нового стиля» (Л. Еремич), «новые виды реализма» (П. Палавестра), несколько ироническое «вещная (как бы „посконная" — *О. К.*) проза» (А. Ерков) или отстраненно-объективное более позднего периода, когда страсти поулеглись: «проза перемены» (С. Игнятович). «Новых» объединяло программное возвращение к реализму, интерес к «низким», бытовым аспектам жизни, пристальное внимание к ее мелочам, репортерски-бесстрастный, лишенный патетики взгляд на современность, нарушение идеологических (депатетизация народно-освободительной борьбы периода Второй мировой войны, послевоенные репрессии, Голый остров, межнациональные отношения и пр.) и литературно-языковых запретов (обращение к городскому жаргону, народному говору, диалекту). Бытовое, прозаическое, тривиальное — «антилитературное» — получило у них статус литературного объекта, достойного внимания художника, открывающего в нем ранее неприметную метафоричность. Представители «новой прозы» с одинаковым неприятием относились и к наследию социалистического реализма (умалчивание, подтасовка или приукрашивание фактов при описании прошлого и настоящего), и к различным формам модернистского ухода от реальности в сферы абстракции. Кроме того, для них особенно характерно прямое обращение к литературному осмыслению художественно необработанной общественной проблематики.

К концу семидесятых годов, как справедливо отмечает Любиша Еремич, художественные подходы и поэтические приемы утрачивают априорное содержание. Прозаики программно обращаются к документу — нелитературным формам письма, вариативным разговорным формам, иронизируя над установившимися повествовательными формами. В функции «документа» выступает чужой текст. Характерную особенность языка литературы этого времени Еремич видит в отказе писателей от усовершен-

ствования и обогащения так называемого литературного языка, в их обращении к функциональным стилям, диалекту, арго и особенно к парафразе и цитате»[6].

Проблемы специфики жанра и взаимосвязи автор-повествователь-сказитель критика оправданно затрагивает в связи с трилогией Антония Исаковича (р. 1923) «Мгновение I» (1976), «Мгновение II», (1982) и «Мгновение III» (1992). Первая книга трилогии состоит из девяти относительно самостоятельных фрагментов, каждый из которых начинается и заканчивается обращением к «немому» слушателю по имени Чеперко, что позволило Милораду Павичу охарактеризовать «Мгновение I» как «циклическую прозу»[7]. «Мгновение II» – «десятое сказание к Чеперко» – и тематически, и с точки зрения жанра продолжает предшествующую книгу. Мизансцена остается прежней, но меняется роль рассказчика. В первой книге сказитель излагает слушателю свои воспоминания, главным героем которых является он сам. Читательское восприятие его рассказов в «Мгновении II» во многом обусловлено знанием характера и жизни героя-рассказчика, полученным из первой книги. Это – бывший партизан, принимавший участие в создании нового государства, частью которого становится и Голый остров. Во второй книге, в своем «десятом сказании», он – наблюдатель, восстанавливающий прошлое, чтобы осмыслить коллективную судьбу своего народа, раскрыть драматический смысл событий 1948 года, тайны Голого острова и его жертв. Проводимое им расследование судеб заключенных («как в детективе»[8]) усиливает внутреннее единство книги.

Книга была воспринята критикой как роман. Повествование, однако, распадается на отдельные фрагменты, ибо оно состоит из рассказов свидетелей расследуемых событий, которые формируют особую прозаическую полифонию. Эти свидетельства воспроизводятся основным рассказчиком то в третьем, то в первом лице одним языком и стилем, становясь как бы формой косвенной прямой речи («...говорю да говорю без передышки, вот и получается путаница, когда я говорю, а когда другие»). Свободная структура «устного» повествования может дать возможность расширить его новыми фрагментами, и рассказчик обещает продолжить свое расследование и рассказ о нем.

Появление на рубеже 60–70 гг. первого сборника рассказов Видосава Стевановича «Рефуз-жмурик» (1969) и его романа «Нищие» (1971) «способствовало перемене литературного вкуса и обновлению преобладающих норм в сербской прозе»[9] того времени. Литературная общественность и критика разделились на искренних почитателей, приветствующих новый, нарочито беспощадный взгляд на окружающую реальность, и тех, кто упрекал Стевановича в регионализме, грубости, склонности к описанию уродливых сторон жизни. К середине 80-х годов литературная ситуация во мно-

гом изменилась. Шокирующий эффект обращения к «безобразному», во многом усиленный непривычностью, полузапрещенностью избираемых тем, сгладился. Стеванович, к тому времени автор сборников рассказов «Провинциальные львы» (1978), «Кесарево сечение» (1984) и романов «Константин Горча» (1975), «Завещание» (1986), «Любовный круг» (1988), стал признанным писателем. Современный читатель, незнакомый с первоначальной рецепцией его книг, вряд ли будет шокирован их тематикой и языком. Его скорее поразит высокий максимализм писателя, поверяющего реальную жизнь середины XX века христианскими представлениями о нравственном. Создаваемый им мир охвачен злом: убийства (три рассказа сборника «Кесарево сечение», из шести в первом издании 1984 г. и девяти во втором 1985 г., заканчиваются убийством), пьянство, проституция, скука и безнадежное одиночество (рассказы «Бэд трип» и «Какого черта я поперся на Калиш*», сборник «Провинциальные львы»). Это мир, утративший или не обретший представление об истинном и страдающий в его отсутствии.

Город — современный Белград (сборник «Провинциальные львы», 1978, и др.) — олицетворяет у Стевановича бездомность, одиночество, жестокость и пустоту лишенного опоры бытия. Суррогатом жизни для многих его персонажей становится эротический опыт — наиболее доступная защита от «экзистенциального страха биологической и духовной гибели, старения и смерти — страха, „раздражающего гениталии", порождаемого предчувствием злого рока, ощущением сатанинского в будничной жизни; этот приглушенный, но вполне живой антропологический пессимизм сущностно отличает склонных к промискуитету героинь Стевановича от обычных городских шлюх» [10].

Первый рассказ Стевановича «Плод чрева твоего» из книги «Рефуз-жмурик» можно рассматривать как увертюру ко всему творчеству писателя. Стеванович описывает события одной ночи конца ноября 1945 года. Не переставая льет дождь, превративший окрестности Крагуеваца в непроходимое болото. Кругом послевоенная разруха, бедность и страх. Старого крестьянина Воина Кукувию будит крик о помощи, затем кто-то стучит в его ворота. На двадцати пяти страницах Стеванович мастерски держит читателя в напряжении, заставляя его следить за поведением хозяина дома: откроет или не откроет, смилуется или нет, что победит в душе человека: себялюбие и страх или нечто, отдаленно напоминающее милосердие, уговоры постылой старухи-жены, которая, лежа рядом, заклинает Воина не открывать, или желание поступить назло неприятной ему женщине? Вначале он решает не открывать, полагая, что пришла расплата за чудо до-

* Калиш — на городском жаргоне название крепости Калемегдан, вокруг которой возник Белград.

жить в собственном доме до конца войны посреди хаоса и смерти. Затем он расслышит в криках о помощи «трогательное бессилие, детскую слабость и незащищенность», и «старый, бездетный хуторянин почувствует сильную, смутную, но настойчивую тягу... болезненную, как рана по всему телу, – выйти и, будь что будет, подать страждущему...». Остается только встать и открыть дверь. Но от кровати до двери следует еще пройти четыре шага. С ружьем в руках Воин двигается медленно, рассеянно бормоча «Отче наш», и чувствует, как в нем «растет что-то новое, мерзкое и трусливое перед всем тем, что случится, когда ничего нельзя будет поправить». Прежде чем подойти к двери и спросить «Кто там?», герой рассказа задается вопросом, на который у него нет ответа: «Зачем помогать тем, от кого, видать, сам Бог отвернулся?.. Зачем любить этих гадких, смрадных, погрязших в блуде... лживых и продажных ближних своих?». Постепенно от внутренних сомнений он переходит к переговорам с людьми, стоящими под проливным дождем за воротами его дома. В самом конце рассказа он решается впустить во двор бабу на сносях и сопровождавшего ее мужика. Видя, что у женщины начались схватки, Воин позволяет ей укрыться в хлеву. Он совершенно уверен, что и так сделал для незваных гостей слишком много. Но рождение ребенка, вместо благодатного освобождения от страха, вместо прощения и очищения, приносит ему «неизбывное унижение и чувство падения, подобные смерти». Тяжесть этого чувства толкает его прочь из дома, где никогда уже не будет детей, где его некогда желанная, молодая жена стала бесполым, сварливым существом. Позже, побираясь по монастырям и придорожным трактирам, Воин мог вспомнить только перенесенное унижение. Затем, «много позднее, он забыл и его», – заканчивает Стеванович. В рассказе ясно прочитываются библейские метафоры: потоп, хлев, рождение младенца. Название рассказа и размышления героя отмечены библейским стилем, который подчеркивает пропасть между тем, что должно быть, и тем, что есть. В остатке оказывается бездомный, потерянный человек, не защищенный религиозными поведенческими навыками, вынужденный жить в условиях разрушенного векового уклада жизни, «на дне» – в унынии, одиночестве и пороке.

Йована Радуловича (р. 1951) прежде всего интересуют проблемы религиозной нетерпимости, национальной вражды, которые он воспринимает как часть коллективного сознания, определяющего коллективное и индивидуальное поведение его героев. Действие его рассказов происходит в Далматинском загорье (горная часть северной Далмации, так называемая Сербская Краина), описанном до Радуловича в произведениях Д. Шимуновича, И. Чипико, С. Матавуля. Книги «Илинштак» (1978) и «Голубиная яма» (1980) описывают первые послевоенные годы и современность, давая реалистическую картину жизни этого многонационального края. Писатель подчеркнуто достоверен в передаче исторических, географических,

психологических и языковых особенностей Далматинского Загорья. Рассказы из книги «Голубиная яма» составляют единое целое, представляя отдельные эпизоды из воспоминаний о тяжелом, голодном детстве автора-повествователя и его друга Мичуки. События описаны на фоне «бесплодной земли, тяжелого климата, отсталости, бедности, преодолеть которые не дано никаким усилиям, ибо атавистическая крестьянская психология отгорожена от мира темными мифами и отвергает все, что ей непонятно. Это куски породы, откинутые от черной реальности, с вкраплениями записей о неизвестном современному городу и почти забытом прамире» [11]. В рассказах-воспоминаниях из сборника «Голубиная яма» перспектива детского восприятия поглощает точку зрения взрослого повествователя, как бы облегчая рассказ о жестокой реальности обычаев, исторических обстоятельств, навыков и привычек сурового горного края, соединившего католиков и православных в их неизбежном противостоянии. Радулович описывает мир, концентрическими кругами расположенный вокруг Голубиной ямы – бездонной горной расщелины, в которой испокон века голуби вьют гнезда и высиживают птенцов. «До Великой резни в яму кидали никчемную скотину – глухих и слепых собак, ишаков с язвами от седла, лошадей, которые не могли сдвинуть с места и пустой телеги или подыхали в муках от укуса скорпиона. Уж лучше в яму, чем волков привечать, гони их потом с порога». В те времена Голубиная яма служила и орудием мести. Угрожая соседу, говорили: «Ты язык-то попридержи, а то ведь до Голубятни рукой подать, не ровен час, сглотнет чего-нето с вашего двора» (то есть овцу, козленка, ягненка, колокольчик с шеи коровы или овцы, а то и дворовый скарб). О кровавых событиях, происходивших во время Второй мировой войны, читатель догадывается, читая между строк: «После освобождения в яму нельзя было ничего кидать... „Дабы ничто, кроме воды, которой надлежит омыть их кости от рук преступников, не нарушило покой наших мучеников“,– провозгласил поп Дамьянович». Когда же кто-то из соседнего села решил потихоньку сбросить в яму полумертвую лошадь, воспротивилось все село. «Стыда у вас нет! Половина наших на дне этой ямы, половина здесь!» – кричали люди. А поп Дамьянович прибавил: «Голубятня наш самый верный и самый кровавый памятник себе – туда и четырех священников побросали». Радулович, впервые в сербской литературе, на высоком литературном уровне деликатно (через рассказ ребенка) затронул больную тему братских могил, в которых хоронили жертвы братоубийственной резни, сопровождавшей на территории бывшей Югославии гражданскую войну и антифашистское сопротивление.

Роман Радуловича «Братья по матери» (1986) представляет историю жизни братьев Веселина Цветковича и Брацы Гаврана. У них общая мать и разные отцы – первый по отцу серб, второй хорват. Первый, пройдя тяжелое детство в Далматинском Загорье, оканчивает школу в Белграде

и на выпускном вечере, в гостинице с символическим названием «Югославия», погибает от рук убийцы. О жизни второго, истории их семьи и семейного окружения читатель узнает из писем Брацы Гаврана, написанных им в усташской эмиграции. Два брата олицетворяют в романе неразрывную связь-вражду двух народов, их противоречивую историю и менталитет. Книга Радуловича «Вдали от алтаря» (1988) объединяет три повести, посвященные истории родного края, увиденной через призму легенды и анекдота, в своем жанре отражающие все ту же проблематику мультинациональной среды.

Милисав Савич в сборнике рассказов «Болгарский барак» (1969) становится на точку зрения нейтрального хроникера (один из рассказов называется «Хроника стен общественного сортира»), который отстраненно излагает события прошлого, не анализируя и не комментируя поступки своих героев, лишенных авторского сопереживания. Книга написана репортерским стилем, включающим уличный жаргон и устойчивые словосочетания разговорной речи. Создаваемая Савичем картина жизни настолько узнаваема, что в предисловии к первому изданию книги рассказов, предварительно выходивших в студенческих журналах «Видици» и «Студент», автор рассказывает о возмущении жителей Рашки, его родного края на юге Сербии, принявших «вымышленную Рашку за настоящую», и вынужден, не без иронии, напомнить читателям, что описанные им события и герои вымышленны. Характерно, что та же фраза, дополненная классическим: «Всякое сходство случайно и непреднамеренно», — предваряет и «Голубиную яму» Й. Радуловича.

Роман М. Савича «Влюбленности Андрии Кундурича» (1972) — пародия на романы воспитания. В основе книги сентиментальный любовный дневник юного Андрии с комментариями героя в зрелом возрасте. Реальная жизнь комически не соответствует ее литературной проекции из дневника. После первых наивных разочарований Андрия на страницах своего дневника принимает позу «рокового поэта», охваченного «метафизической» тревогой и проповедующего «поэтику зла и порока». Однако естество пишущего стихи застенчивого мальчика из деревни отвергает литературную роль. Окружающая его реальность обыденна, далека от литературной романтики и юношеских иллюзий, однако не лишена подлинного драматизма и неброской поэтичности.

В 1977 году М. Савич публикует два сборника рассказов «Парни из Рашки» и «Дядюшка нашего местечка». «Парни из Рашки» — шестнадцать коротких рассказов, связанных единством места и персонажами, — открывают читателю замкнутый мир местечка, живущего в стороне от окружающего мира. Герои, покидающие Рашку, исчезают и из поля зрения рассказчика. Речь рассказчика бедна и невыразительна, лишена всего, что могло бы его дистанцировать от описываемого мира (не считая названий

некоторых из рассказов, выполняющих функцию иронического авторского комментария).

В сборнике рассказов «Дядюшка нашего местечка» писатель отходит от репортерской натуралистичности «Болгарского барака» и «Парней из Рашки», обращаясь к мифологической мистике народных верований, преданий и легенд. Это – хроника, составленная безымянным повествователем «по мотивам» воспоминаний и анекдотов его дяди – местного гармониста, весельчака и выдумщика. В дядиной интерпретации обыденные события местечковой жизни приобретают иррациональную таинственность. Осторожный хроникер, стараясь сохранить объективность, передает свидетельства и других очевидцев, но не может нащупать грань между истинным и вымышленным, противостоять магии «дядюшкиных баек».

Только в романе «Тополя на террасе» (1985) Савич покидает «вымышленную Рашку» и так же, как Стеванович в «Провинциальных львах», перемещает своих героев в Белград. Роман повествует о молодости поколения, к которому принадлежит писатель, о событиях 1968 года, о судьбах бывших бунтовщиков, их взрослении, разочарованиях, неизбежных компромиссах и несостоятельности при встрече с каждодневными жизненными проблемами. «Вымышленный Белград» здесь так же похож на настоящий, как «вымышленная Рашка» на свой прототип. Савич строит повествование на основе вполне узнаваемых ситуаций. Грустный рассказ о конечном поражении и одиночестве главного героя неожиданно завершается нарочито неубедительным «сказочным» счастливым концом. Ирония звучит особенно явственно в постскриптуме к роману, где вновь, как в сборнике рассказов «Дядюшка нашего местечка», растворяется грань между реальностью и вымыслом – ставится под сомнение и авторство романа, и взаимосвязь автор-рассказчик.

«Новая проза» воспринималась как однородное явление только поначалу, когда пафос «открытия правды» заслонял казавшиеся тогда не столь существенными различия творческих индивидуальностей писателей. Однако уже к концу 80-х гг. В. Рибникар справедливо отмечает, что нет достаточных оснований подчеркивать сходство писателей, относимых в свое время к «новым прозаикам». «Сходство между ними, привлекшее когда-то всеобщее внимание, со временем отошло на второй план, и стало очевидным их разное отношении к искусству, разная тематика и особенности ее прозаического воплощения» [12].

Первая книга Радослава Братича (р. 1948), «Смерть спасителя» (1973), появилась, когда споры вокруг «новой прозы» начали стихать, а различия между ее ведущими представителями (Стеванович, Савич, Мирослав Йосич-Вишнич) становились все заметнее. При определенной близости творчества Братича к этим писателям его ни в начале 70-х, ни тем более позднее критика с ними не связывала. Осмысление детства, истории и психо-

логии жителей родного края с точки зрения переехавшего в город повзрослевшего человека «издалека» – модельная литературная ситуация для писателей поколения Братича. Р. Братич, так же, как Радулович, Киш, Бора Чосич, начинает с книги о детстве, и мотив детства в родном крае становится одним из ведущих в его творчестве. Писатель помещает своих героев в реальное географическое и социолингвистическое окружение Герцеговины и здесь находит богатый источник общезначимых метафор бытия. В жанровом отношении «Смерть спасителя» – фрагментарное целое, объединяюшее множество фабульно не связанных прозаических отрывков, тяготеющих к внутреннему единству. Главный герой и повествователь – молодой человек, который пытается восстановить прошлое по сохранившимся в его памяти воспоминаниям. Выходец из среды, где искусство рассказчика ценится не меньше, чем искусство воина, где беседа (с ее оппозицией рассказчик-слушатель) – обыденное занятие, он, продолжая цепочку повествователей, передает эстафету дальше, создавая литературу из возникающих в памяти голосов, разрозненных картин прошлого, «гадких и темных воспоминаний детства». Однако жизнь не дается. И повествователь вынужден иронически признаться в своем бессилии объединить множество человеческих судеб и жизненных фактов в последовательное, литературно структурированное как единое целое повествование. Фрагментарность заявлена здесь как жанровая форма, адекватная пограничному положению писателя, видящего свою литературную задачу в переводе фольклорного образа мира на язык литературы конца XX века.

В книгах «Фотокарточка без отца» (1985) и «Страх набата» (1991) Братич находит оптимальную для себя пограничную жанровую форму – цикл рассказов. Рассказы, составляющие книги, могут читаться и по отдельности, между ними нет прямой фабульной связи, но только взятые вместе, они, дополняя и семантически обогащая друг друга, складываются в цельную картину, адекватно отражающую авторский замысел – поведать о жизни человека от рождения до смерти через судьбы жителей восточногерцеговинской деревни, определить национальный характер соотечественников, сформированный под влиянием жестокой истории, суровой природы, сочного выразительного языка восточной Герцеговины, которую считают колыбелью сербской культуры *.

Действие книги «Фотокарточка без отца» разворачивается в первые годы после Второй мировой войны. Пространство повествования замкнуто в деревушке Биш, расположенной (подобно Травнику Андрича) вдалеке от дорог и «забот Божьих». Круг персонажей тоже ограничен – это немногочисленные сельские жители. Каждый из них – носитель определен-

* Восточногерцеговинские диалекты положены в основу языковой реформы Вука Караджича.

ной роли, которая (как в сказке) остается неизменной на протяжении всей книги. Скрещение фольклорного и литературного начал – отличительная особенность поэтики Братича. В рассказе «Капканом на лисицу» эта связь прочитывается и на уровне глагольных форм: когда автор выступает в роли эпического повествователя, он употребляет архаичный перфект; когда повествование ведется с точки зрения свидетеля или участника описываемых событий прошлого, – настоящее время. Рассказ о том, как крестьянин Мият безуспешно ловит лису, мстя за разоренный курятник, и как эта охота превращается в настоящую войну, как бы невзначай обретает объем притчи о вечном желании человека создать образ врага, найти, «кто виноват?» в его бедах. Литературный текст здесь, так же, как и в произведениях Михаиловича, Савича, Радуловича, на первый взгляд не стремится к глобальным обобщениям. Проза такого типа всецело занята предметом непосредственного описания, имеющего точные пространственные, временные и социальные характеристики.

Если «новая проза» связана с ближайшей для сербской культуры фольклорной традицией, то книги Данило Киша (1935-1989) вышли из традиции книжной и открыто опираются на текст: от Библии до авторов второй половины XX века. Цикл рассказов (или фрагментарная повесть) «Ранние горести» (1969) – вторая книга трилогии, посвященной семье и детству писателя (первая книга «Сад, пепел», 1965)[13]. Ее сюжет строится вокруг центрального эпизода – страшного еврейского погрома в Воеводине (январь 1942), откуда Киш, сын венгерского еврея и черногорки, родом. Мальчик Андреас Сам (морфема – *сам* является в сербохорватском языке корнем слов самостоятельность и одиночество) бежит, спасая жизнь и чемодан с семейным архивом. Рукописи отца впоследствии станут основой его будущих романов и рассказов. «Ведь без всего этого, *без этих рукописей* (курсив мой. – *О.К.*) и фотографий, я был бы сегодня абсолютно уверен, что ничего этого не существовало, что историю эту я выдумал себе в утешение или увидел во сне. Образ отца стерся бы в памяти, вслед за многими другими, и в моей руке, протяни я ее, оказалась бы пустота»[14]. Смерть Эдуарда Сама – «таинственного Отца» (не то психопата, не то эгоцентрика, не то «метафизического бунтовщика», или Поэта...) побуждает Андреаса Сама, повествователя и первой книги трилогии, искать образ отца, который в его сознании становится «источником и страха смерти, и стремления к бессмертию». В романе «Песчаник» (1972), последней книге трилогии, которая, по словам Киша, «аннулирует» две предшествующие книги, нет развивающейся в той или иной последовательности определенной фабулы, нет ясно очерченных характеров персонажей. Все, что относится к развитию фабулы, было до начала романа, ткань которого составляют разнородные тексты (путевые очерки, записки сумасшедшего, следственные материалы и пр.). Общий сюжет складывается из вариаций одного и того же жизненного материала, представ-

ленного с различных точек зрения и в разных повествовательных перспективах. В сборнике своих эссе о литературе «По-этика» (1974) Киш пишет: «Роман „Песчаник" – попытка освободиться от фатального первого лица единственного числа, рассказать о вещах и явлениях, объективизируя действительность. Это попытка лирическим преодолеть эпическое»[15]. Эпическое связано, однако, с повествованиями рассказчиков, чьи рассказы стали материалом для авторского текста.

Самоповторения – структурная часть поэтики Киша, связанная (вряд ли осознанно) с фольклорной словесностью, от которой он сознательно стремился уйти. Во всех своих книгах в той или иной форме он пишет о смерти, начиная с факта автобиографии (смерть отца в концентрационном лагере), через архивные и мемуарные документы о жертвах революции в России («Могила для Бориса Давыдовича», 1976) до открыто заявленного обобщения темы в сборнике рассказов «Энциклопедия мертвых» (1983). Весьма знаменательное высказывание писателя приводит А. Шешкен в своем предисловии[16] к практически первой[17], неизбежно пиратской, публикации Киша в России: «Моим идеалом была и до сих пор остается книга, которую можно будет читать не только как книгу – в первом чтении, но и как энциклопедию (любимое занятие Бодлера и не только его), где понятия до головокружения быстро сменяют друг друга, располагаясь в алфавитном или ином порядке... где славные имена теснят друг друга, а жизнеописания сведены к необходимой информации. Жизни поэтов, ученых, политиков, революционеров, врачей, астрономов и прочая, и прочая божественно переплетены с названиями растений (точнее, с их латинскими наименованиями), пустынь и пещер, с именами античных богов... с прозой мира. Установить бы аналогии между ними, открыть законы совпадений»[18]. Несюжетные тексты классификационного характера (энциклопедия, лексикон, словарь, календарь, телефонный справочник и др.) ставят перед собой весьма претенциозную задачу «инвентарной описи вселенной» (Ю. М. Лотман). Неслучайно более половины из девяти рассказов, составивших «Энциклопедию мертвых», построено на библейских сюжетах: Киш ищет законы судеб, открыто заявляя о наличии сквозной идеи. Отдельные рассказы книги объединяют их трагические финалы, позволяющие свести события разных тысячелетий в энциклопедию мертвых.

Ранняя смерть не дала Кишу завершить эту «опись». Немало отпущенного ему времени отняла у писателя полемика вокруг сборника его рассказов «Могила для Бориса Давыдовича», длившаяся в общей сложности около пяти лет и принявшая общеюгославские размеры. В нее включились все более или менее серьезные газеты и журналы («Книжевне новине», «Книжевна реч», «Око», «Дуга», «Политика», «НИН» и др.). Кроме центральных фигур полемики, самого Киша и его главного оппонента – теоретика литературы Драгана Еремича, в ней участвовали или упоминались многие

известные люди югославской культуры. Против Киша выступили писатели Бранимир Щепанович, Миодраг Булатович, Эрих Кош, журналист Предраг Голубович, эссеист, философ, переводчик Драган Неделькович; в защиту Киша были литературный критик, драматург Борислав Михайлович-Михиз, философ, эссеист Никола Милошевич, писатели Борисав Пекич, Мирко Ковач, загребский культуролог Предраг Матвеевич и др.

Раздражение литературной общественности вызывала полуразрешенная тематика книги о революционных репрессиях в России и ГУЛАГе, вызывавшая абсолютно запрещенные ассоциации с Голым островом, послевоенными репрессиями и пр., а полемику – специфические проблемы литературы, или право постмодерниста в той или иной мере использовать чужой текст (документальный или литературный). Автора «Могилы для Бориса Давыдовича» обвиняли в плагиате, утверждая, что книга «сделана с помощью клея и ножниц», что из семи рассказов сборника сюжеты пяти заимствованы из книги Карла Штайнера «Семь тысяч дней в Сибири», а остальные – из книги Роя Медведева «Сталинизм» и других. Защитники Киша ссылались на особенности поэтики постмодернизма, на право писателя свободно использовать источники. Репутация Киша оказалась под серьезной угрозой.

В ответ на обвинения Киш в мае 1977 года закончил, а в 1978 году опубликовал книгу «Урок анатомии», в которой с талантом и блестящей эрудицией темпераментно и остроумно защитил свое имя. Включив в книгу «Малую хрестоматию» текстов Андрича, Борхеса, Флобера и др., он представил ту литературную традицию, на которой основана его поэтика. «Написав „Искушение“, – цитирует он М. Фуко, – Флобер, без сомнения, создал первое литературное произведение, обязанное своим существованием исключительно пространству книги: после этого стали возможны „Книга“ Малларме, Джойс, Кафка, Паунд, Борхес»[19].

Беспощадный, стилистически блистательный «Урок анатомии», где Киш «анатомически» подробно анализирует произведения современных сербских писателей, раскрывал закулисную жизнь «белградской литературной „коза ностры“», демонстрируя, как «Могила для Бориса Давыдовича» мешала при распределении ежегодных литературных премий, мгновенно став бестселлером – за три года книга выдержала четыре издания. При этом, в отличие от большинства текстов, написанных в связи с полемикой, памфлет Киша сохранил актуальность и вне полемического контекста. Существенная часть книги посвящена проблемам культурной традиции, национальной принадлежности писателя – выходца из мультинациональной среды. А стилистический анализ текстов Драгана Еремича и рассказа Бранимира Щепановича «Смерть господина Голужи» (1962), предваренный эпиграфом из Томаса Манна: «Я откровенно признаю, что ненавижу серость, не ведающую о мастерстве и оттого живущую легко и

глупо»[20], следует включить в любой университетский курс как учебное пособие по стилистике сербохорватского языка и образец филологического анализа текста.

Главный оппонент Киша, Драган Еремич, на «Урок анатомии» откликнулся книгой «Нарцисс без лица» (1981). Книга написана спокойным, подчеркнуто академическим стилем. Автор предупреждает, что разочарует тех, кто настроился на полемический памфлет. «Я глубоко согласен с высказыванием Байрона, – пишет он, – который в эссе „Естественное и искусственное в поэзии" писал: „Моральная истина выше всех земных целей"»[21].

«Нарцисс без лица» не привлек внимания читателей в той мере, как книга Киша, не только потому, что написан скучновато-высокопарно, но прежде всего потому, что Еремич опоздал: 4 мая 1980 года скончался Йосип Броз Тито. Начинались иные времена, и «иные песни» привлекали теперь внимание читающей публики и литературной общественности. Ни Киша, ни Еремича, ни Пекича, ни Булатовича, ни Михайловича-Михиза нет сегодня в живых. И только время покажет, кто из участников полемики останется в литературе, а кто займет место в примечаниях к историко-литературным исследованиям.

Борислав Пекич, один из наиболее плодотворных авторов сербской литературы, вместе с Данило Кишем, Павле Угриновым (р. 1926), Радомиром Константиновичем (р. 1928), Борой Чосичем и Мирко Ковачем представляет «книжную» линию сербской литературы. Романы Пекича рассчитаны на высокообразованного читателя, готового к неспешному чтению обширных историко-философских фресок, написанных «самой длинной фразой в сербской литературе» (Б. Михайлович-Михиз) и богато инкрустированных эссеистскими отступлениями на всевозможные темы (от истории архитектуры до военного дела). Его романы не только опираются на культурный метатекст (Библия – «Время чуда», 1965; Платон – «Защита и последние дни», 1977)[22], но и включают в свою композицию конкретный вымышленный текст, как бы необходимый для их написания: завещание («Паломничество Арсения Негована», 1970), письмо («Как упокоить вампира»,1977) или «неопубликованные записки, названные „Семейными бумагами родов Негован и Турьяшки"» («Золотое руно»).

Романный цикл «Золотое руно» (кн. I-VII, 1978-1985) повествует о формировании и гибели городской буржуазной культуры. Это – жанровый гибрид, объединивший историческую хронику нескольких поколений семьи Негован (63 члена), вплетенную в историко-мифологические циклы цивилизации. «Все великие романы по сути – романы семейные, – пишет Б. Михайлович-Михиз, – начиная от „Илиады" (первого), до „Войны и мира" (лучшего). Пекич, по-видимому, впервые в мировой литературе описывает историю одного рода на протяжении двадцати веков. Это настоящий семейный роман, в котором скитальческий генос всех этих граверов,

травников, гончаров, мелких торговцев и крупных финансистов, пройдя все Балканы, пробившись сквозь толщу истории, выходит на широкий путь Аргонавтов, где его поджидает конец и судьбы, и класса» [23]. Пекич вплетает в судьбы своих героев историю Балкан, подвергая их эллинскому, византийскому, турецкому и сербско-славянскому влияниям. При этом каждый персонаж для него прежде всего повод для размышлений над моральными, интеллектуальными, политическими, историческими проблемами. Отсюда парадоксальные интеллектуальные конструкции, в которые писатель облекает огромный объем своей тщательно отобранной и глубоко осмысленной культурологической, мифологической, исторической, социологической информации. Так двадцать веков исторического времени рода Негован-Турьяшки вмещаются в несколько предрождественских часов романного времени семитомной эпопеи.

Время в романе Б. Пекича «Как упокоить вампира» (1977), подчиненное точке зрения главного героя, разделено на отдельные сегменты-видения. На фоне этого заторможенного индивидуального времени проходит интеллектуально насыщенный, напряженный диалог с европейской историей и духовной традицией. Конрад Рутковский, бывший гестаповец, ставший после войны доктором исторических наук в Гейдельбергском университете, проводит лето 1965 года на средиземноморском побережье в городке Д. В силу обстоятельств он был участником и свидетелем происходивших здесь во время Второй мировой войны событий, впоследствии определивших его жизнь. Проживая в гостинице (бывшее здание гестапо), он отдается нахлынувшим воспоминаниям, пытаясь осмыслить их в двадцати шести длинных письмах-трактатах, адресованных его деверю Хилмару Вагнеру, и двух прилагаемых к ним постскриптумах. Отчаянная попытка найти и осмыслить свой путь в хаосе исторических событий XX века приводит к тому, что Рутковский теряет рассудок.

В романе «Бешенство» (1983), обращаясь к мифологическим архетипам, Пекич создает сценарий тотальной атомной войны и трагического конца тысячелетия, которое представляется ему временем насилия планетарных масштабов. Изучая историю насилия при разных правителях и режимах, проведя несколько лет в тюрьме *, Пекич приходит к выводу, что от насилия спасения нет, но защита от него – интеллектуальное отстранение и смирение. Впоследствии он многие годы решительно разделял литературный труд и свою гражданскую позицию, не раз подчеркивая, что его книги не имеют ничего общего с убеждениями, приведшими его на скамью подсудимых. Однако в одном из интервью второй половины жизни Пекич открыто

* В ноябре 1948 года Пекич был арестован как член нелегальной студенческо-гимназической организации Союз демократической молодежи Югославии (согласно следственным документам, «антикоммунистической»), осужден на 15 лет лишения свободы с потерей гражданских прав после отбытия срока заключения.

заявит: «Следует требовать реабилитации для тех, кто осужден незаслуженно... кто, согласно существующим законам, невиновен или считает, что не совершил ничего противозаконного. Я же содеял бóльшую часть того, за что осужден. Это было очень давно, но было. И каяться здесь не в чем – ни судьям, ни мне» [24]. К концу жизни в книге «Отдых от истории» (1997, опубликована посмертно) он напишет: «Чья бы то ни было и любая цель, ставшая источником чужого страдания, – ошибочна».

С середины 80-х годов и до конца жизни Пекич жил и работал в Лондоне. Сто пятьдесят текстов, написанных им тогда для радиостанции Би-би-си, составили впоследствии книгу «Письма с чужбины» (1987).

Для югославской и сербской истории и культуры с началом Второй мировой войны Лондон приобретает особое значение*, которое становится символическим в романе Милоша Црнянского (1893-1977) «Роман о Лондоне» (1972). В 1965 году писатель после двух с половиной десятилетий вернулся из Лондона в Белград, в 1966 году было опубликовано десятитомное собрание его сочинений, а через шесть лет появился роман, в котором он продолжает начатый в романе «Переселения» (кн. I – 1929, кн. II – 1962) рассказ о трагедии «исхода» народа и судьбе отдельного человека, который, разделив коллективную судьбу своего народа, оказывается один и в отчаянии кончает жизнь самоубийством. «Роман о Лондоне» описывает жизнь русского эмигранта князя Репнина на фоне равнодушного, закрытого мегаполиса. Стремление прочь из родных мест в поисках земли обетованной – мифической матушки России («Переселения») – и стремление вернуться из изгнания в ее лоно – в страну из воспоминаний, которой больше нет («Роман о Лондоне»), – объединяет знаменитая метафора Црнянского: «Бездонный синий круг. И в нем – звезда», передающая глобальную трагическую бездомность жизни между реальностью и утопией.

Творчество Милорада Павича (р. 1929), известного историка сербской литературы [25], мастерски имитирует традицию Борхеса, подключаясь к созданной Умберто Эко «литературе университетских профессоров» и пародируя «книжную литературу» Киша, Ковача, Пекича. Характерно название поэтического сборника, с которым Павич вошел в литературу, – «Palimpsesti» (1967). В примечаниях к сборнику, объясняя его название, автор декларирует один из основных принципов своей поэтики: «„Palimpsest“ – по-гречески „пергамент“, с которого старый текст стерт, чтобы освободить место для нового ... за почерком писца часто скрывается по два-три слоя текстов, написанных на разных языках и разного возраста». Все время помня об этом, Павич описывает исторические события и

* В 1941 году в Лондон переехал король Югославии Петар Карагеоргиевич и монархическое правительство в изгнании во главе с председателем довоенной Сербской академии наук историком С. Йовановичем.

житейские ситуации как повторение некогда имевшего место. Создаваемый им текст как бы продолжает утраченные пратексты. «Книга по сути дела становится библиотекой, имеющей свою фабулу»[26], говорит Павич, подчеркивая активную роль читателя, который призван разгадать замысел предлагаемой фабулы и в силу своей культурной осведомленности способен или неспособен сориентироваться в вавилонских лабиринтах, введенных в культурный обиход Борхесом.

События, происходящие в произведениях Павича, восходят к определенному архетипу. Поэтому моделирование, выстраивание, придумывание доказательств всеобщей взаимосвязи более всего занимает писателя: создаваемый им мир вторичен, нарочито декларативен. Игровой момент (от языкового до идейного уровней) занимает здесь центральное место. При этом готовность читателя играть в предлагаемую игру является необходимой составляющей полноценного восприятия того, что предлагает автор, иначе конструкция обессмысливается.

В сборнике «Русская борзая» (1979) читателю предлагается найти тайную связь между двумя из девятнадцати рассказов. «Удачливый читатель», согласно обещанию автора, получит лишний рассказ, «на который издатель не потратил ни денег, ни бумаги». В рассказе «Отравленное зеркало» один из ведущих символов Борхеса обретает этническое преломление: рассказ содержит эссе о зеркале, вложенное в уста зеркальных дел мастера, мага и колдуна по имени Аца Чирич, чьи, типично сербские, имя и фамилия и в реальности, и в зеркальном отражении (и с начала, и с конца) читаются одинаково, в то время как хорватская фамилия Миак, принадлежащая главному герою рассказа, в сочетании с его славянским именем Иван становятся в обратном, зеркальном чтении еврейскими, и герой рассказа преображается в своего двойника, Каима Нави. Согласно предлагаемым в рассказе правилам, герой не смеет смотреть в зеркало, если между ним и стеклом лежит яд. Но Иван Миак не выдерживает, невольно меняется местами со своим изображением, принимает имя своего двойника Каима Нави и погибает в нацистском лагере, хотя в «реальности», во время оккупации, было наоборот — он убил еврея. Сборник «Русская борзая», подобно многим названным выше книгам, относится к жанровой разновидности цикла рассказов. Отдельные рассказы здесь связаны между собой сверхзадачей, предлагаемой автором читателю. Радикализацией (пародией) распада крупной жанровой формы на отдельные составляющие, не утрачивающие своей глубинной связи с целым, является роман М. Павича «Хазарский словарь» (1984). Роман написан в форме лексикона и представляет собой многочленное целое, составные части которого связывает лишь единство темы.

Идея эта для сербской литературы в общем не нова, она по-разному трансформируется не только у Д. Киша, но и в произведениях таких писателей, как Б. Пекич, П. Угринов, Б. Чосич, М. Ковач. Тип несюжетного

текста появляется уже в книге Киша «Сад, пепел» в виде транспортного расписания — своеобразной энциклопедии, составленной героем книги Эдуардом Самом. «Могила для Бориса Давыдовича» и «Энциклопедия мертвых» при первом чтении читаются как книги, но тяготеют к идеалу, сформулированному писателем в «По-этике».

Многочисленные отступления Б. Пекича от основного сюжета его романов всегда стремятся к энциклопедической широте, демонстрируя не только познания автора, но и его сознательное стремление таким образом «нарушить» композицию произведений с порой почти исчезающим сюжетом (в роман «Как упокоить вампира» включен очерк по истории философии от Платона до Ницше, в «Паломничество Арсения Негована» — очерк истории архитектуры, семитомный великан «Золотое руно» восстанавливает историю появления, развития и упадка на Балканах народа, называемого «цинцары»). В алфавитном порядке организован и роман М. Ковача «Жизнеописание Мальвины Трифкович» (1971), вслед за ним появляются романы П. Угринова «Словарь элементов» (1972) и Б. Чосича «Опекуны» (1978), обративший традиционный жанр семейной хроники в своеобразный генеалогический словарь. «Энциклопедическую метафору» Павич обращает в буквальный принцип жанровой организации «Хазарского словаря». «Речь идет, — пи́шет он, — о романе-лексиконе типа словаря или энциклопедии, я старался создать впечатление, будто читаемый текст действительно является частью некой энциклопедии» [27].

Роман составлен из трех символических книг — красной, зеленой и желтой. Красная книга представляет христианскую, зеленая — мусульманскую, а желтая — еврейскую точку зрения на судьбу хазар — малого народа, который, растворившись в истории, распался на представителей мусульманства, христианства, иудаизма. Текст романа пестрит значками — крест, полумесяц и шестиконечная звезда, — которыми помечены имена и понятия, связанные с одной из этих религий. Так, комбинируя мифологемы разных традиций, Павич адаптирует миф к своей концепции, наполняет его актуальным историческим и социополитическим содержанием, интерпретирует метафору Андрича о неразрывной связи и неизбежном противоборстве этих трех миров.

Творчество Павича, чьи переведенные более чем на тридцать языков книги печатаются и переиздаются в Югославии огромными тиражами, вызывает различные оценки критики — от восторженных (их большинство) до полного неприятия. «Хазарский словарь» называют и «лучшей книгой современной сербской прозы» [28] и «феноменом ложной эрзац или second hand литературы» [29].

Наряду с игровой, пародирующей литературой 70-80-е годы представлены целым рядом талантливых писателей, разнообразно работающих в рамках критического реализма.

Роман Скендера Куленовича (1910-1978), известного поэта, драматурга, эссеиста, «Незримая река» (1977) раскрывает изнутри закрытый для постороннего мир патриархальной мусульманской семьи. Роман написан от первого лица. Устами своего героя, Мухамедбега, Куленович представляет историю старинной боснийской семьи землевладельцев (бегов). Образ рассказчика объединяет два временных пласта книги: он — и известный писатель, на закате жизни рассказывающий о событиях сорокалетней давности, и персонаж романа, студент, приехавший из Каира на летние каникулы домой в Боснию. Роман описывает его последнее лето, проведенное в кругу семьи, перед тем, как отправиться «в люди». Действие романа происходит в начале XX века, в период смены господства Оттоманской империи властью Австро-Венгрии, когда в процесс распада патриархального мира подспудно втягивается прекрасно описанная в романе традиционная беговская среда. Один из очевидных знаков этого распада — сам герой романа, равнодушно, как человек со стороны, воспринимающий многочисленные ссоры и примирения родственников, сватовство, праздники, религиозные обряды, охоту и пр., ибо все его помыслы связаны уже с внешним миром. Провинциал, порывающий с родным домом в начале книги, на последних страницах романа — уставший от жизни, одинокий, больной человек, понимающий, что его уход был отнюдь не достаточным условием для осуществления юношеских надежд. Взамен утраченного дома с его устоями и законами, взамен романтической веры в любовь и счастливого ощущения бесконечности жизни, незримая река времени принесла герою романа писательское мастерство и осознание невозможности жизни вне этого труда. Носитель коллективного сознания становится у Куленовича представителем сознания индивидуального.

Мусульманский мир представлен и в творчестве Меши Селимовича (1910-1982). Писать М. Селимович начал поздно. Первую книгу рассказов «Первый отряд» он опубликовал в сорок лет. В середине 70-х годов появились его «Воспоминания» (1976), где он подробно рассказал о самом горьком эпизоде своей жизни — потере брата и о своей вине перед ним. Брат писателя был расстрелян во время Второй мировой войны по решению полевого суда Третьего партизанского корпуса за то, что, готовясь к приезду жены, чтобы обставить комнату, взял с мебельного склада Главного управления народного достояния несколько предметов. Селимовича эта трагедия глубоко потрясла, он всю жизнь не мог простить себе, что на следующий день после расстрела брата согласился выступить с лекцией о морально-политическом облике партизана. «Воспоминания» были попыткой публичного покаяния писателя перед памятью брата. После их выхода в свет стало очевидным, откуда в его книгах та энергия боли, которая завораживает каждого читателя романов «Крепость» (1970) и особенно «Дервиш и смерть» (1966).

«Крепость» тематически и стилистически продолжает широко известный роман Селимовича «Дервиш и смерть», объединяя древнюю мудрость философии ислама с исканиями европейской интеллигенции середины XX века. Последние романы Селимовича «Остров» (1974) и «Круг» (1983, опубликован посмертно) описывают современную действительность и несравнимы по силе и глубине с «Дервишем и смертью».

Имя Добрицы Чосича (р. 1921) неразрывно связано в сербском общественном сознании с так называемым «сербским вопросом», к которому он впервые обратился, когда эта тема была в Югославии абсолютно запретной*. Уже в романе «Раздел» (1961) Чосича занимает четническое движение во время Второй мировой войны, которое он рассматривает изнутри, причем его идеологическое неприятие четничества компенсируется писательским даром, раскрывающим весь трагизм народа, разделенного гражданской войной «по живому» на партизан и четников.

Наиболее выразительно отношение Чосича к сербству представлено в романном цикле «Время смерти» (I, II – 1972; III – 1973; IV – 1975), где он описывает один из тяжелейших периодов в истории Сербии. Действие романа «Время смерти» происходит в начале Первой мировой войны, включает австро-венгерскую оккупацию, события, связанные с Колубарской битвой, и победу сербской армии в сражении на Сувоборе. Это классический исторический роман алдановского типа, при написании которого писатель широко использовал документальный материал о Первой мировой войне на Балканах (мемуары, периодику того времени, архивные документы и пр.). Наряду с вымышленными героями, в романе равноправно фигурируют известные исторические личности: регент Александр Карагеоргиевич, председатель партии радикалов, глава правительства Никола Пашич, крупные воеводы Мишич, Путник, поэт Станислав Винавер, художница Надежда Петрович и др. Все эти персонажи включены в полемику, связанную с центральной проблематикой романа, – целесообразностью создания в 1918 году Королевства Сербов, Хорватов и Словенцев. Д. Чосич ищет истоки образования Югославии и анализирует роль сербского народа в этом процессе. Поскольку действие романа происходит в 1914–1915 годах, герои обсуждают проблему объединения сербского народа с другими югославянскими народами в едином государстве. В центре романа – крестьянская семья Катичей, которая олицетворяет все лучшее, что есть в сербском национальном характере и что проявляется с особой силой в условиях войны. Глава семьи, дед Ачим, щедрый, благородный человек (дает солдатским женам больше денег, чем они просят), отец семей-

* В июне 1992 г. Д. Чосич избран первым Президентом Союзной Республики Югославии, которая после распада СФРЮ в 1991 году объединила республику Сербию и республику Черногорию. В начале июня 1993 года снят с должности.

ства Вукашин, видный политик, член радикальной партии – пример патриархальной порядочности, мать Ольга и их дочь Милена становятся добровольными сестрами милосердия, а сын Иван, будучи почти слепым, уходит на войну. В семидесятые годы роман «Время смерти» вызвал широкую полемику и еще более широкий интерес читателей. В середине 80-х годов театральная постановка Югославского драматического театра «Колубарская битва» (автор инсценировки Б. Михайлович-Михиз) по роману «Время смерти» вызвала невиданный интерес зрителей.

Вторая крупная тема творчества Д. Чосича – коммунистическая теория и практика как одна из неизбежных тем XX века. Закономерности коммунистической идеологии и политики Чосич раскрывает на судьбах коммунистов, чья жизнь была связана с деятельностью Коминтерна. Им посвящен романный цикл «Время зла», включающий романы «Грешник» (1985), «Отверженный» (1986) и «Правоверный» (1990) и хронологически продолжающий роман «Время смерти». Действие цикла происходит в период между ноябрем 1918 года (конец Первой мировой войны и основание первого государства югославян) и зимой 1941 года, когда в конце романа «Правоверный» от руки немецкого оккупанта погибает один из сербских солдат-победителей в Первой мировой войне, человек времени иллюзий, носитель идей славянской взаимности. Его смерть символизирует конец первой Югославии. Трилогия исследует развитие идей коммунизма через призму сербского национального сознания и судьбу сербов в XX веке, отражает национальную веру в возрождение Сербии и разочарование писателя в идеалах коммунизма. Пройдя долгий путь от веры к разочарованию, подробно описанный во «Времени зла», Д. Чосич приходит к известным выводам, сформулированным Достоевским в конце XIX столетия.

За кулисами романов Александра Тишмы (р. 1924) «За черной девушкой» (1969), «Книга о Бламе» (1972), «Использовать человека» (1976), «Беглецы» (1981) всегда действует злой механизм истории, влияющий на судьбу человека, хотя сама история дается опосредованно, через будни обычного человека – без эпической перспективы. Герои его романов, точно ситуированных во времени и пространстве, – представители многонационального населения Воеводины или, точнее, ее столицы Нового Сада. Их жизни переплетены с неизбежными трагическими дилеммами всей Югославии, переживавшей во время Второй мировой войны и оккупацию, и национально-гражданскую войну.

Младен Марков (р. 1932) – один из редких писателей в сербской литературе, последовательно сохраняющих верность реалистическому методу в самом прямом и полнокровном смысле этого понятия. В критических отзывах на его книги термин «реализм» сопровождается, как правило, целым рядом оправдательных пояснений. Творчество Маркова, однако, доказывает, что истинный реализм в реабилитации не нуждается. Сборни-

ки его рассказов «Банатский поезд» (1973), «Прыжок лягушки» (1974), «Средний колокол» (1979), каждый из которых представляет собой целостную книгу, – пример того, что простая история, типа «жили-были там-то и тогда-то», может быть вечно новой благодаря остроте ви́дения, силе слова, искренности, оригинальности писателя и при необходимой осведомленности читателя. Так, непритязательное на первый взгляд представление родной деревни автора («Банатский поезд») открывает глубинный смысл, внятный тем, кто хорошо знаком с географией, историей, культурой и менталитетом Балкан: «На северных оконечностях лесного массива, в южном Банате, там, где дороги полого спускаются к нижней лесной террасе, стоит село Самош. В церковных книгах имеется запись о том, что деревня была основана в тысяча восемьсот четвертом году и что в ней тогда проживало пять тысяч сербов. Самошане не верят. Говорят: „Поп брешет“». Жители Самоша, Баната и, шире, Паннонии – постоянные герои произведений М. Маркова. Их история, далекая и недавняя, описана в его романах «Смутное время» (кн. I и II, 1976), «Изгнание бога» (1984), «Кладбище псов» (1990).

«Смутное время» посвящено событиям XVI века, когда, после поражения в битве при Мохаче (1526), Венгрия подпадает под турецкое иго, а сербы, населявшие территорию между теперешними Белградом и Будапештом, оказываются буфером между исламом и католицизмом. Возникает модельная ситуация сербской истории, описанная земляком М. Маркова М. Црнянским на материале XVIII века (роман «Переселения»). Опираясь на исторические документы, пристально вглядываясь в смутные очертания далекого прошлого, автор реконструирует историю своего народа, потерянного где-то между битвой на Косовом поле (1389) и первым сербским восстанием (1804), т. е. на целых пять веков. «Что это за народ, от которого после двух сотен, трех сотен лет не остается ни одного записанного слова?» – вопрос из романа «Изгнание бога», существенно характеризующий отношение Маркова к объекту его писательского внимания.

Судьба крестьянства во время югославской «продразверстки» и коллективизации (1945–1948) впервые в сербской литературе описана в этом романе. Изображая недавние события в родном крае, писатель отстраняется от своих «бессловесных» соотечественников на дистанцию, с которой видны и достоинства, и недостатки. Природную, крестьянскую мудрость, обретенную веками терпения – молчаливым, смиренным трудом многих поколений, – Марков противопоставляет в романе бесовскому нетерпению разрушителей векового уклада жизни.

Момо Капор (р. 1937) – один из наиболее читаемых и любимых в народе сербских писателей, которого ни критика, ни большинство его собратьев по перу многие годы не считали серьезным писателем. Профессиональный художник, Капор начал писать как журналист и быстро приоб-

рел популярность. Первая его книга «Анины заметки» (1972) объединила рассказы, до публикации регулярно выходившие в женском журнале «Базар» и повествующие от имени девочки-подростка о ее и окружающей жизни. Капор пишет на разговорном городском жаргоне, являясь одновременно и его носителем, и творцом. Он — один из неизменных создателей так называемой «прозы в джинсах» (А. Флакер) с ее узнаваемыми героями — хипповатыми аутсайдерами. За первые восемь лет своего писательства Капор опубликовал одиннадцать книг, среди которых наиболее значительные — романы «Фолиранты» (1974), «Провинциал» (1976), «Ада» (1977), «С семи до трех» (1980), сборники рассказов «И другие рассказы» (1973), «Прошлогодний снег» (1977). Мнимая легкость, простота, чисто городская «разговорность» и неизменная занимательность книг Капора заставляют вспомнить о богатейшей традиции герцеговинских устных рассказчиков, к которым он принадлежит по своему происхождению.

На рубеже 70-80-х годов вокруг литературных изданий «Книжевна реч», «Видици», «Студент» сформировалась группа писателей, опубликовавших свои первые книги в нескольких издательствах, находившихся в относительной оппозиции к литературному официозу: Давид Албахари (р. 1948), Биляна Йованович (1953-1996), Милан Оклопджич (р. 1948), Миливое Павлович (р. 1947), Радослав Петкович (р. 1953), Светислав Басара (р. 1953), Драган Кнежевич (р. 1959), Драган Лакичевич (р. 1953), Миленко Паич (р. 1950), Предраг Маркович (р. 1955), Сава Дамьянов (р. 1956), Джордже Писарев (р. 1957), Бранко Анджич (р. 1952), Владимир Пиштало (р. 1960) и др. Все они в той или иной мере «вышли из библиотеки» [30]. В начале своей деятельности это литературное поколение было гораздо более закрытым в общественно-политическом смысле, чем его непосредственные литературные предшественники Д. Киш, Б. Пекич, М. Ковач, М. Павич.

Особую роль в формировании «молодой прозы» 80-х сыграл Давид Албахари. «Наметив ее контуры» [31] в начале 70-х («Семейное время» — 1973, «Обычные рассказы» — 1978), в 80-е годы он иронически дистанцируется от постмодернистской метафизики в стиле Борхеса («Описание смерти», 1982), пленявшей тогда «молодых». «Пристально исследуя краткие прозаические формы, Албахари оказался между рассказом, сведенным к короткому предложению, и разнообразием повествовательных моделей, что и заставило его осознать давление формы...» [32].

В рассматриваемый период для нового поколения характерны общие особенности: оно не нуждается в широком читателе, развивается в границах «переписки из двух углов», культивируя фрагментарность формы, минимализм содержания, пространственно-временную неопределенность литературных ситуаций, дистанцию между повествователем и исчезающим объектом описания, который, благодаря мобильности (относительности) точки зрения, то подвергается сомнению, то восстанавливается. «Хотя новая проза в значитель-

ной мере формируется на противостоянии старым, общепринятым, устоявшимся системам коммуникации, ценности ее располагаются вне голого отрицания предшествующего опыта..., но под знаком творческой дилеммы между крайним сарказмом полной деструкции (фрагментарный хаос модернизма) и стремлением к новой интегральности (постмодернизм)» [33].

Поколение писателей, родившихся после 1953 года, сознательно сужает объем рецепции своего творчества, программно обращаясь к проницательному, согласному на сотворчество, интеллигентному читателю, готовому скорее признать свою неподготовленность к восприятию предлагаемого текста, чем усомниться в необходимости его литературного существования. Перемена взаимоотношений писателя и читателя принципиально меняет и взаимоотношения «молодой литературы» с литературной критикой, которая становится неотъемлемой частью полного объема ее восприятия. Наряду с профессиональными критиками (Васа Павкович, р. 1953; Миливой Сребро, р. 1956; Иван Негришорац, р. 1956; Михайло Пантич, р. 1957, Добривое Станоевич, р. 1958; Александр Ерков, р. 1960 и др.), большинство представителей этого литературного поколения занимается и писательством, и литературной критикой [34].

В 80-е годы молодые представляют собой относительно цельное явление. Позднее, за границами рассматриваемого периода, происходит естественная селекция, формирование индивидуальных творческих судеб, выход к читателю и поиск индивидуальных средств коммуникации с ним.

С начала 80-х годов в сербской литературе появляется целый ряд книг мемуарного характера — от воспоминаний участников событий, генералов, политических деятелей, в основном пытающихся оправдать свое участие в тех или иных событиях с точки зрения непосредственных свидетелей происходившего, до литературных произведений документально-автобиографического типа. Мемуары заговорили о многих запрещенных темах и именах, вызвав массовый интерес читательской публики. Бóльшую часть мемуарной литературы начала 80-х годов составляли воспоминания политических деятелей и военных, которые часто обращаются к одним и тем же событиям и фактам военного и послевоенного времени, интерпретируя их по-разному, в зависимости от ясности мысли мемуариста и степени его критичности по отношению к себе: Владимир Дедиер «Новые дополнения к биографии Йосипа Броза Тито» (I–III, 1980–1984); Константин Коча Попович (1908–1992) знаменитый генерал-полковник, командир Первой пролетарской бригады, представитель довоенного сюрреализма, автор воспоминаний «Записи рядом с войной» (1988); член ЦК КПЮ Светозар Вукманович Темпо (р. 1912) «Мемуары» (1985). Особое внимание привлекли яркие воспоминания генерала Гойко Николиша (р. 1911) «Корень, стебель, вьюн» (1980) о гражданской и национально-освободительной борьбе в Югославии 1941–1945, в которой он участвовал как военный врач.

Вслед за волной революционно-военных и политических мемуаров появляются мемуары писателей и других деятелей культуры. Воспоминания Борислава Пекича «Годы, съеденные саранчой» (1987) описывают его арест, следствие и заключение в нескольких тюрьмах с 1948 по 1954 годы. «Тюрьма, — пишет Пекич, — перенесенная болезнь, которая возвращает нас к жизни вместе с амнезией, если выживешь...».

Борисав Михайлович-Михиз (1922-1997), один из наиболее известных литературных критиков этого периода, сыгравший значительную роль в литературной жизни Белграда 60-80-х гг., посвящает книгу воспоминаний «Автобиография о других» (1990) своим друзьям — писателям, ученым, людям искусства, собиравшимся в первые послевоенные годы в его студенческой комнате, а затем по адресу ул. Симина 9[a]. Все они составляли круг оппозиционно и просербски настроенной интеллигенции во главе с Добрицей Чосичем, Воиславом Джуричем, Деяном Медаковичем, Живорадом Стойковичем, Мичей Поповичем. Вспоминая об этом периоде своей жизни, Михиз дает прекрасные портреты своих современников, сохраняя и создавая историю сербской литературы в анекдотах и жизненных зарисовках. Л. Еремич в связи с «Автобиографией» Михиза удачно приводит слова из написанного в 20-е годы эссе М. Црнянского «Новый облик романа»: «Мемуары — лучшее, что есть в литературе, особенно если они лишены дословного правдоподобия» [35].

«Эфемерис» (3 книги, 1992) воспоминаний Деяна Медаковича (р. 1922) — свидетельство очевидца, ставшее актом личного противостояния интеллигента всеобщему воинствующему забвению, попытка музейной инвентаризации уходящей натуры. «Эфемерис» охватывает время от Первой мировой войны до начала 60-х гг. Первая книга описывает жизнь большой, богатой сербской семьи, пользовавшейся влиянием в общественной жизни Загреба до начала Второй мировой войны. Вторая посвящена жизни сербских эмигрантов, бежавших из Хорватии и оказавшихся во время Второй мировой войны в Белграде. Третья, вслед за воспоминаниями Михиза, обращается к кругу интеллигенции из Симиной улицы 9[a], воскрешая портреты известных людей послевоенной Югославии. Особое внимание Д. Медакович, искусствовед по профессии, посвящает здесь гибели сербских монастырей в послевоенной Югославии. Завершая свою семейную хронику, автор констатирует: семьи, о которой шла речь, теперь нет на свете, нет больше ни матери, ни отца. Могилы самых дорогих людей разбросаны по бывшей Югославии — от Мохача и Загреба до Вены: «Моя семья ушла побежденной, унеся свой мир в небытие».

«С 60-х годов... привлекает внимание явление, которое становится все более очевидным, — писателей в равной, если не в большей мере, занимает их ремесло, нежели предмет описания...» — пишет известный теоретик и историк литературы Новица Петкович [36]. Для описываемого периода весь-

ма характерно богатство палитры разнообразных зрелых направлений. В каждом из них созданы и классические образцы, и произведения, «тронутые» пародией. Литература факта сосуществует с литературой приема; устная традиция становится материалом для литературного моделирования, литературное моделирование радикализуется до пределов распада жанра; роман-хроника, исторический роман, семейный роман представлены как в чистом виде, так и во множестве переходных форм.

Смешение традиций, принадлежащих разным эпохам, осмысление их писателями различной культурной ориентации порождает естественное разнообразие жанров. Наиболее характерным для этого периода представляется цикл в разной степени связанных между собой отдельных повествовательных единиц: от цикла рассказов в «Мгновениях» А. Исаковича и «Доме на отшибе» И. Андрича – до грандиозных романных циклов Б. Пекича «Золотое руно» (7 книг) и Д. Чосича «Время смерти» (4 книги), «Время зла» (3 книги); от фрагментарной прозы Д. Михаиловича «Венок Петрии» до «Хазарского словаря» М. Павича.

Почему жанровый тип, тяготеющий к циклу рассказов, столь характерен для современной сербской литературы 70-80-х годов? Оказавшуюся столь продуктивной жанровую модель создает взаимодействие фольклорной традиции (с ее установкой на устное слово, с ее повторяемостью-вариантностью сюжетов и мотивов) и традиции литературной (с ее индивидуальным авторством и установкой на чужое слово). Устная традиция определяет обращение к такой жанровой стру́ктуре, основу которой составляет череда (вереница, цепь) эпизодов; литературная традиция, формируя повествование, расчленяет его на цельные составные части. Взаимопроникновение центробежного и центростремительного начал рождает цикл рассказов, романные циклы, фрагментарную прозу – пограничные жанровые структуры, оптимально интегрирующие разнонаправленные векторы.

* * *

В 60-80-е годы, в отличие от 50-х и 90-х, поэзия переживает особый подъем, становится самым массовым видом искусства, однако с оговоркой. Характеризуя этот период, Васа Павкович и Михайло Пантич в предисловии к антологии современной сербской поэзии «Шум Вавилона» пишут: «Сборники, избранные стихи, поэтические циклы, премии, переводы, исследования, журналы... вечера поэзии, круглые столы, многочисленные „поэтические лета, зимы, осени и весны, фестивали, вечера гусляров*",

* В Черногории и в Герцеговине до наших дней сохранена живая традиция сказительства и пения под гусли героических эпических песен. В рамках этой традиции продолжают работать современные гусляры, исполняющие как традиционные, так и актуальные тексты и пользующиеся в народе по сей день особенным почетом и популярностью.

конкурсы, книжные ярмарки..., но без читателя»[37]. Новые молодые поэты публикуются в периодических литературных изданиях «Студент», «Видици», «Книжевне новине», в 1972 году основана новая газета «Книжевна реч», которая вскоре становится наиболее значительной трибуной новой литературы, кроме того, поэтические сборники начинают публиковать и такие крупные издательства, как белградская «Просвета» и Ново-Садская «Матица сербская», поэтов принимают в члены и Сербской Академии наук и искусств.

В эти годы появляются сборники известных поэтов, переживающих расцвет славы, – Десанки Максимович, Васко Попы, Стевана Раичковича, Миодрага Павловича, Ивана В. Лалича; приобретают известность и пополняют золотой фонд сербской поэзии более молодые поэты – Любомир Симович, Милован Данойлич, Божидар Шуица, Бранислав Петрович, Матия Бечкович; одновременно в литературу входят и совершенно новые поэты, чья творческая биография сложилась именно в эти годы, – Милутин Петрович, Мирослав Максимович, Раша Ливада, Милосав Тешич, Лиляна Джурджич; наконец, к концу рассматриваемого периода появляются новые имена, уже замеченные и «подверстанные» критикой к определенным направлениям (нарративисты, мифопоэтисты, новолирики, поэты языковой ломки), но еще ждущие своего читателя.

Наиболее ярких представителей сербской поэзии (как и любой другой) трудно классифицировать иначе, чем по их поэтической индивидуальности, каждый из них в той или иной мере сохраняет связь с группой, но интересен прежде всего тем, что составляет его поэтическую неповторимость.

Десанка Максимович (1898–1993) за семь десятилетий плодотворной творческой жизни создала свой лирико-исповедальный мир. Многие из ее стихотворений входят в школьные учебники и хрестоматии. В 1973 году, после длительного перерыва (последняя книга до этого появилась в 1964 г. – «Прошу милости»)[38], она, к тому времени автор тринадцати поэтических сборников, публикует одну из своих наиболее известных книг «У меня больше нет времени», а вслед за тем еще одиннадцать новых сборников и книгу «Избранных стихов» (1980). Д. Максимович продолжает линию традиционной сербской интимной лирики (Джура Якшич, Милан Ракич). Философствование и языковой эксперимент, столь характерные для ее литературного окружения, она заменяет рафинированностью и мелодичностью своего живописно-пластичного поэтического языка. Автор прекрасных любовных стихотворений, «которые вот уже несколько десятилетий юноши и девушки этой страны, быстро выучив наизусть, помнят всю жизнь»[39] («Слово о любви», 1983), она сохраняет до боли живую связь с историей своего народа («Летопись потомков Перуна», 1976; «Я буду помнить обо всем», 1988). Это – поэт, воспевающий мир таким, каков он

есть, – с его добром и злом, молитвенно просящий о милости для всех живущих на земле – «от царя до холопа его».

Стеван Раичкович (р. 1928) также относится к наиболее значительным сербским поэтам. В его поэзии и в белом, и в рифмованном стихе очевидна связь с традиционной лирической поэзией. Его стихотворения в прозе считаются лучшими в современной сербской литературе. «Он современный поэт, который в изящные картины природы вносит нечто от экзистенциальной тревоги и незащищенности, выражая лирические состояния с подчеркнутым артистизмом»[40]. Любимые объекты описания, обретающие в его поэзии значение символа, – камень, дерево, трава, птица, муравей, тишина. В рассматриваемый период Стеван Раичкович достигает вершины творческой зрелости, публикуя сборники «Записи о черном Владимире» (1971), «Случайные мемуары» (посвященные памяти горячо любимой жены Бояны, 1978), «Три стиха о Тиссе» (1979), «Дыба» (1981), «Интимные карты» (1985), «Девять фрагментов о геноциде с предисловием и комментарием» (1991). В 1983 году вышли из печати «Избранная поэзия» С. Раичковича в шести томах и его полное собрание сочинений в десяти томах.

Васко Попа (1922-1991), отказавшись от привычных для традиционной сербской лирики субъективности и подчеркнутой эмоциональности, холодно и точно описывает предметы окружающего человека мира, и это холодное описание выражает неуютность, тревогу, страх и незащищенность. Его строка: «Вон из бесконечности, ограниченной мною!» – могла бы стать эпиграфом авангарда XX века. К наиболее значительным книгам В. Попы относят сборники, вышедшие в 70-е гг.: «Вертикальная земля» (1972), «Волчья соль» (1975), «Живое мясо» (1975). Мифологические архетипы, сопровождаемые сомнением поэта в них, становятся неиссякаемым источником метафор его поэзии. В. Попа комбинирует и связывает мифологические мотивы с сомнениями и страхами современного человека: «Теперь ты настоящий волк / Давно я тебя не видел / Но узнал сразу / Говорит мой родственник из Вршаца / В ответ я громко смеюсь / А надо бы объяснить человеку / Что перед ним / Сонный грузный зверь / Поглотивший меня» («По родственному», из сборника «Живое мясо»).

«Прежде всего мифологические мотивы находим в сборнике В. Попы „Волчья соль“, – пишет известный литературный критик Александр Петров, – который написан по эпическим моделям, адаптированным к принципам современной поэзии, нигде не сформулированным и ненормированным, но витающим в ее воздухе. Этот сборник Васко Попа писал как национальную классику, по образцу «Энеиды» Вергилия и эпосов, возникших под ее влиянием, но на основах модернизма. Противопоставляя себя холодной современной цивилизации и отзываясь на естественный зов исконно человеческого, Попа вводит в свою поэзию анонимные голоса и образы под масками архетипов»[41]. Васко Попа – поэт, чье влияние на со-

временную сербскую поэзию несомненно. Его книги переведены более чем на пятьдесят языков, по-английски вышло полное собрание его сочинений.

Врач по образованию, принятый как поэт действительным членом Сербской Академии наук и искусств, Миодраг Павлович (р. 1928), наряду с В. Попой и С. Раичковичем, относится к ведущим сербским модернистам. Впервые в сербской поэзии после Второй мировой войны он открыто разорвал с ложно-романтическим пафосом, заменив поверхностную эмоциональность дисциплинированной, стремящейся к точности выражения мыслью. В 70-е годы выходят его лучшие сборники «Хододарье» (1971), «Светлые и темные праздники» (1971), «Заветы» (1976), «Пение у омута» (1977). М. Павлович обновил сербскую поэзию необычной тематикой, выходящей за догматические ограничения, связав классическую античность со славянским и сербским Средневековьем. В стихотворении «Буква» (сборник «Провидица»,1979) Павлович обращается к библейским первоосновам. Его «Провидица» — воплощение духовности: она и провидит, и врачует, и предсказывает будущее, и залечивает раны» [42].

Ивана В. Лалича (1931-1995) — многолетнего главного редактора журнала «Книжевност» — называют поэтом «культуры и библиотеки», всегда отдающим себе отчет в том, по каким законам версификации строятся его стихи. Наибольшее признание критики получил его последний стихотворный сборник «Письмо», опубликованный в 1992 г. Поэт часто обращается к образности, связанной со средневековой Византией («Византия», 1987), а также к античному миру; для этих стихов характерны классическая уравновешенность образов и духовная собранность. Лалич известен и как переводчик английской и французской поэзии [43]. Еще в 50-е годы он был одним из тех, кому принадлежала идея создания группы неосимволистов, в которую входил и один из лучших сербских поэтов Бранко Милькович (1934-1961), пророчески предсказавший свою кончину. Сербская литературная критика в основном единодушна в том, что поэзия 70-80-х годов продолжает традиционное деление сербской поэзии XX века на два основных направления. К первому относят эссеистическо-интеллектуальную поэзию, развивавшуюся под влиянием неосимволизма (Иван В. Лалич, Йован Христич, Борислав Радович); ко второму — лирическую, эмоциональную поэзию, лишенную романтического пафоса и праздной риторики (Милован Данойлич, Душко Трифунович, Божидар Тимотиевич, Драган Колунджия и др.).

Стихотворения Борислава Радовича (р. 1935), составившие книгу избранного «Стихи 1971-1991» (1992), по чистоте языка и подчеркнутой интеллектуальности продолжают линию, означенную творчеством Миодрага Павловича и Ивана В. Лалича.

Только в 1983 году Любомир Симович (р. 1935), к тому времени автор десяти отмеченных критикой стихотворных сборников, становится ши-

роко известен благодаря общественной полемике, вызванной его книгой «Источники», которая была тогда классифицирована как «националистическая» и запрещена. Симович вошел в литературу в пятидесятые годы как лирический поэт, позднее в его поэзии появляются философские мотивы, связанные с религией («Десять молитв к Богородице-троеручице Хиландарской»,1983), трагической судьбой сербов в гражданской войне, поиском гуманного начала в лабиринтах истории. Поэт постоянно возвращается к темам, связанным с западной Сербией — своей малой родиной, которая ожила для всех в его поэтическом сборнике «Хлеб и соль» (1985). Одна из его характерных особенностей — стилистическое разнообразие, он искусно балансирует на грани низкого и высокого, вводя в свой поэтический язык и местные говоры, и городской жаргон, и слова молитвы. Если продолжить достаточно схематизированное деление сербской поэзии на парнасцев и символистов, то поэзия Л. Симовича гармонически объединяет обе линии. Восприняв творческое влияние таких крупных сербских поэтов XX века, как Милош Црнянский, Душан Матич, Оскар Давичо, Стеван Раичкович, Бранко Милькович и Миодраг Павлович, Л. Симович создал оригинальный поэтический стиль, который критика справедливо определяет как непрестанное осмысление литературной традиции через индивидуальное поэтическое ви́дение.

Пример открытой поэзии, которая обрела огромную популярность, граничащую с эстрадностью, — поэзия Бранислава Петровича (р. 1937). Его стихотворение «Будь ты проклята, улица Риге из Феры» (из одноименного сборника 1967 года) читалось повсюду — от дома литераторов и богемных кафе до поэтических митингов. Поэт так характеризует свое ремесло: «Легко каменщику / В горе он строит / Еще легче врачу / Он болезни врачует / Тяжелее всех мне / Любовь моя чистая / В горе меня слова покидают». Б. Петровича называют генералом поколения поэтов, появившегося в 60-е годы, которое представляло собой «неоромантическую реакцию на классицистические тенденции ведущих поэтов предшествующего десятилетия»[44]. Новые поэты во главе с Браниславом Петровичем (Александар Секулич, Адам Пуслоич, Слободан Стоединович, Милан Ненадич), отказавшись от патетики, внесли в поэзию естественность, богемную иронию, безответственность и легкомыслие.

Наряду с Браниславом Петровичем в 70-е годы эстрадной популярностью пользовался столь же блистательный декламатор своих стихов, но во многом отличный от него поэт, Матия Бечкович (р. 1939). В эти годы он издает стихотворные сборники: «Говорят, будто...» (1970), «Волчья межа» (1975), «Леле и куку»* (1978). Поэзия М. Бечковича — это поэтизирован-

* *Леле* и *куку* — междометия, характерные для плачей и причитаний.

ный сказ, представленный в форме монолога или диалога, полный фразеологизмов почти забытого черногорского диалекта. Его стихи звучат как коллективный мифологический голос, обладающий невероятной языковой энергией. Критика не раз отмечала влияние Негоша на поэзию Бечковича, который вслед за своим великим предшественником является и филологом-собирателем народного творчества, и бояном-стихотворцем. «Поэзия этих сборников не написана, но найдена, она не нова, и не создана только что, она была испокон веку, поэтому не она принадлежит нам, но мы – ей». Однако, в отличие от Негоша, Бечкович, переплетая трагическое с комическим, ироничен по отношению к своим героям. «Все написанное Бечковичем, несмотря на свою оригинальность, было бы обречено остаться в известных типологических рамках храбрых горных племен, сильной патриархальной традиции, если бы поэт не научил созданный им мир самому трудному – смеяться над собой и над своей трагической ограниченностью» [45].

Огромной заслуженной популярностью пользуется и Джордже Балашевич (р. 1953) – тонкий поэт, композитор и исполнитель своих стихов, «югославский Окуджава», собирающий на свои концерты огромную аудиторию людей самого разного возраста. Балашевич опубликовал два сборника стихов: «Положитесь на нас» (1990) и «Три послевоенных товарища» (1991).

Описывая «новый поэтический язык», авторы предисловия к антологии «Шум Вавилона» в характерной для современной поэтической критики манере называют следующие особенности: «Депатетизация, свободное ассоциативное сочленение фрагментов стиха, размывание границ между низким и высоким, эстетизация-деэстетизация, расслоение стиха и правил версификации (при периодическом возвращении к ним), подчеркнутая метатекстуальность (самоанализ поэзии), нарративность, приближающаяся к прозаической фактуре, преобладание рационального над эмоциональным, поэтическая мелодия (звук и знак), аритмичность, ломка языка (дробление слова); отражение актуальности (технологический и бюрократический словарь), семантическая пустота, математизация выражения, введение элементов массовой культуры, надписи на стенах, рок культура, язык компьютеров, газетные вырезки, документальность, редукция языка, минимализм, ирония, эксперимент, новая простота, новая интегральность (мифопоэтизм), поэтические находки, парадокс, однообразность...» [46]. Речь идет о поколении поэтов, которое появилось в 70-х годах и экспериментировало в поисках новых выразительных средств.

Один из наиболее характерных примеров экспериментальной поэзии – творчество Милутина Петровича (р. 1941): «Головой на плахе» (1971), «Перемена» (1974), «Зуд» (1977). Критика оценивает эту трилогию как «наиболее цельный, наиболее радикальный, оказавший наиболь-

шее влияние» образец сербской поэзии, продолжающий традиции Момчило Настасиевича (1894-1938), вслед за которым Петрович поэтически «исследует понятие зла с точки зрения мифологии, фольклора, экзорцизма, социологии, религии и психоанализа»[47]. В первой книге он отказывается от знаков препинания, во вторую вводит точку, а в третьей возникает особый динамический ритм запятых. Это типичный пример закрытой поэзии, которую поначалу способен воспринять по достоинству лишь узкий круг посвященных, но со временем, привыкнув, читающая публика начинает воспринимать ее как неотъемлемую часть своего культурного наследия.

Мирослав Максимович (р. 1946) в 1972 году был слушателем «Поэтической школы», которую вел Миодраг Павлович. Вслед за наставником Максимович представляет интеллектуальную поэзию, тематически связанную с ежедневием городской жизни, описанным с философской печалью. Обращаясь и к свободному стиху, и к форме сонета, Максимович использует стилистику классических парнасцев (Йован Дучич и Милош Црнянский). Опубликовав сборники «Вещь под пресс-папье» (1971), «Менялы» (1972), «Воспоминания одного служащего» (1983) и «Сонеты о радостях и тяготах жизни» (1991), он обрел широкую известность и признание критики.

Наряду с «парнасовцами» и «неосимволистами» в сербской поэзии присутствует сильная фольклорно-мифологическая традиция, ощутимая в творчестве многих поэтов. Такую поэзию представляет Райко Петров-Ного (р. 1945) — «Зверинец» (1972), «Беззаконие» (1977), «Озноб» (1984), «Лазарева суббота» (1989). Его поэтика опирается на мифологическое, фольклорное наследие сербской эпической поэзии.

На фольклорно-мифологической образности восточной Герцеговины основывает свою поэзию и Гойко Джого (р. 1940). В 1981 году в связи с его книгой «Шерстяные времена», которая тогда же была запрещена, поскольку вызывала ассоциации с личностью и деятельностью Й. Броза Тито, начался один из первых общественных протестов послетитовской оттепели. В стихотворении «Овидий в Томах» Г. Джого писал: «Кто жил в его время / Отмечал день его рождения / Я не жил в его время / Я призывал его конец». Здесь речь идет о печально знаменитой эстафете, которая проводилась ежегодно 25 мая в так называемый День молодости на день рождения вождя. Лучшие школьники и студенты всех национальностей боролись за честь вручить проносимую по всей стране эстафету руководителям партии и правительства.

Союз писателей Сербии впервые официально воспротивился ограничению творческой свободы, выступив на защиту поэта, осужденного судом на два года заключения в тюрьме «за вражескую пропаганду». Под влиянием общественного мнения Г. Джого вскоре был освобожден.

Милован Данойлич (р. 1936) и Божидар Шуица (р. 1936) принадлежат к среднему поколению поэтов, которое выступает против кабинетной элитарности поэзии для узкого круга, против поэзии без читателя. В стихах Милована Данойлича преобладает цинизм и ирония одинокого человека по отношению к жестокости современного мира: «Давно прошел / Час ясный, судный / Сдвинуты ошибки / И заслуги / Земля, перед тобой я / Грязный и скудный / Как канцелярия / Земельной артели» («Исповедь», из сборника «Грек в заключении», 1975). В 1970-1991 годы поэт опубликовал двенадцать поэтических сборников.

Милосав Тешич (р. 1947) один из лучших, по мнению критики, стилистов в современной сербской поэзии. Сборники его стихов «Ежевичник» (1986) и «Ключ от дома» (1991) свидетельствуют о тончайшем знании языка, виртуозном владении словом, тяготении к традиционным формам.

Продолжая традиции Момчило Настасиевича и Лазы Костича, Живко Николич (р. 1958) развивает фольклорную традицию. В его сборниках «Приближение» (1982), «Великий Вид» (1986), «Необычные дни» (1987), «Пробуждение в сумерки» (1989), «Восточные зоны» (1992) оживает языческая символика, заменяющая его лирическому герою систему координат современного человека. В поэтике Николича, проникнутой мифологическим сознанием, особую роль играет звуковой ряд. Критика отмечает его оригинальность и некоторую обособленность на фоне экспериментирующей постмодернистской поэзии его сверстников.

Замыкающее рассматриваемый период поколение сербских поэтов критика поделила на четыре основных направления: нарративисты (Синан Гуджевич, р. 1954; Милан Джорджевич, р. 1954; Никола Вуичич, р. 1956), для них характерна прозаическая фактура и ритм стиха, наличие фабулы и авторского послания; мифопоэтисты (Звонимир Костич, р. 1950; Райко Лукач, р. 1952; Станиша Нешич, р. 1956), которые обращаются к национальной мифологии и фольклору, архаическому языковому наследию, стремясь к индивидуальной актуализации архетипических пластов культуры; новолирики (Слободан Зубанович, р. 1947; Братислав Миланович, р. 1950; Милош Комадина, р. 1955) обращаются к иронии в рамках традиционного лирико-эмоционального стиха; поэты языковой ломки (Небойша Васович, р. 1953; Зоран Джерич, р. 1960; Милюрко Вукодинович, р. 1953; Иван Негришорац, р. 1956) следуют принципам постмодернизма, стремясь к новым выразительным средствам и значениям, прибегая к языковому эксперименту.

К концу 80-х годов поэзия постепенно отходит на второй план, уступая место политическим дискуссиям, сатирическим афоризмам, надписям на стенах домов, плакатам и транспарантам. Широкая публика заполняет концертные залы певцов турбо-фолка, популярность которых свидетельствует об очевидной актуальности эпической традиции в культуре современной Югославии.

Настоящая поэзия возвращается в узкий круг любителей словесности, поэтические вечера и премии теряют прежнюю массовость и престижность.

* * *

В конце 60-х – начале 70-х годов менее заметно преобладание пьес на мифологические и исторические сюжеты[48], характерное для югославской драматургии предшествующего периода*.

Известная умозрительность, продиктованная подчеркнуто общечеловеческим звучанием пьес-иносказаний, в 70-е годы уступает в сербской и черногорской драматургии открытому разговору о частных проблемах отдельного человека, возникших в результате сложных коллизий развития общества. Драматические образы вновь обретают плоть и кровь. Авторы пьес не чураются больше психологического анализа, лирики, юмора. Активно используются богатства национального фольклора. На сербскую сцену возвращается издавна присущая ей игровая стихия, обогащенная исканиями авторов интеллектуальной драмы. В известной мере повторяя духовный опыт поколения «шестидесятников», драматурги выступают против ограниченности и политической нетерпимости. Главным отличием положительного героя становится внутренняя свобода.

В 70-80-е годы особенно важным становится такой традиционный для сербской драматургии новейшего времени момент, как связь ее с фестивалями современной пьесы. На первом плане – ежегодный конкурс новых югославских пьес в г. Нови Сад «Стериино позорье», названный в честь основоположника профессиональной сербской драматургии Йована Стерии-Поповича. Здесь присуждается премия за текст лучшей пьесы года, развертываются дискуссии литературных и театральных критиков.

Известный поэт Любомир Симович (р. 1935) в 70-80-е годы выступил и как драматург. Первая пьеса Л. Симовича «Хасанагиница» (1973) написана белым стихом. В выборе сюжета чувствуется отзвук предшествующего десятилетия, когда авторы зашифрованных пьес охотно обращались к сербскому эпосу. Л. Симович избрал в качестве основы своей пьесы балладу о Хасанагинице – один из самых загадочных и изысканных сюжетов сербских народных песен. Современный драматург подробно разрабаты-

---

* В сербской литературной и театральной критике это направление, представлявшее национальный вариант европейской интеллектуальной драмы, в те годы было принято называть «мифологическим», или «зашифрованным», так как в основе пьес на широко распространенные древние сюжеты лежали проблемы и ситуации современников. Позднейшая критика предлагает для шестидесятников, сербских авторов мифологических пьес, В. Лукича и Й. Христича, термин «неоклассики».

вает психологические мотивы поступков несчастной жены полководца Хасан-аги, изгнанной мужем за то, что она недостаточно проявляла свою любовь к нему. Как и в народной балладе, Хасанагиница в пьесе Л. Симовича умирает, не выдержав прощания со своим маленьким сыном, который должен остаться с отцом.

Некоторые критики усматривали трагедию женщины в том, что ее судьбой манипулируют другие, и, по сложившейся в 60-е годы традиции, считали это чуть ли не намеком на несвободное положение человека в социалистическом обществе. Другие справедливо обращают внимание на то, что Л. Симович подробно разработал сюжетную линию, на которую его предшественники (пьесы о Хасанагинице ранее, в 1910-е годы, были написаны хорватским драматургом М. Огризовичем и сербским поэтом А. Шантичем) обращали мало внимания. Это – вскользь упоминаемый в оригинальном тексте баллады некий рано умерший молодой судья из Имота. Хасанагиница вспоминает о нем как о юноше, в которого она была влюблена до замужества («стройный и высокий, синие глаза со стальным отливом»). Не нарушая стилистики первоисточников своей пьесы, Симович вводит часто встречающийся в народной поэзии мотив мертвого жениха, который призывает возлюбленную с того света, когда ей становится невмоготу жить среди людей. Это придает всей пьесе, и в первую очередь образу Хасанагиницы, особую одухотворенность.

Вторая популярная пьеса Л. Симовича – «Бродячий театр Шопаловича» (1985). Действие этой драмы происходит в маленьком сербском городке Ужице во время Второй мировой войны. Персонажи четко разделены на три группы: оккупанты и коллаборационисты; местные жители, в том числе участники движения Сопротивления; актеры бродячей труппы Василия Шопаловича, состоящей из двух актеров и двух актрис. Жанр пьесы точнее всего определяется как трагикомедия. Автор использует довольно распространенный прием «театра в театре», обыгрывая тему несовпадения реальной жизни и фантазии. Сцены репетиций «Разбойников» Шиллера переплетаются с суровой действительностью оккупированного городка. Увидев трупы коллаборациониста Домазета и его жены, убитых подпольщиками, молодой актер Филипп Трнавац в порыве вдохновения начинает декламировать строки из «Электры» Эврипида, относящиеся к гибели Эгисфа и Клитемнестры. Полицаи, сочтя этот монолог признанием актера, убивают его. Тем самым спасен от преследований подпольщик Секула, осуществивший акт мести.

Вводя в подтекст своей пьесы фольклорные мотивы, Л. Симович сопоставляет поступки изувера-палача, служащего фашистам, и недалекого парня из организации народного фронта, который считает себя вправе расправляться с актерами, которые, по его мнению, сотрудничают с оккупантами, выступая на территории, занятой врагом. Бродячая труппа Шопаловича,

так и не исполнив своего спектакля, покидает город, благословляемая близкими Секулы: ведь актеры спасли юношу ценой жизни своего друга.

Если в первой пьесе Л. Симовича реальность выступает в обрамлении сюжета народной песни, то в «Бродячем театре Шопаловича» фольклорные, сказочные и театральные элементы пронизывают все действие, тесно переплетаясь с реальностью. Право осуждать себе подобных и посягать на их жизнь, на их достоинство, умение различать в жизни значительное и незначительное — ставя эти вопросы, драматург невольно оппонировал пьесам о Второй мировой войне, написанным в Югославии в 50-60-е годы и исполненным в черно-белой технике.

Размышляя о художественных особенностях пьесы Л. Симовича «Бродячий театр Шопаловича», критик П. Марьянович особо отмечает качество юмора драматурга, заставляющее признать его одним из наследников Бранислава Нушича: Симович не делит своих персонажей на тех, кто высмеивает, и тех, кого высмеивают. Каждому герою случается и подшучивать над другими, и самому быть предметом шуток. В этом — одно из достоинств одухотворенного гуманизма Л. Симовича [49].

Душан Ковачевич (р. 1948) — драматург и киносценарист, весьма популярный не только в Югославии, но и за ее пределами. Место действия комедий и трагикомедий Д. Ковачевича — сербская провинция или предместья Белграда. Как правило, круг действующих лиц — это жители одной улицы или городка, а часто — члены одной семьи, их родные и знакомые. Единство места дополняется и единством действия. Каждая пьеса Д. Ковачевича строится на четкой фабуле, имеющей завязку, кульминацию и финал. Поступки персонажей, какими бы нелепыми они ни казались со стороны, оправданы внутренней логикой развития их характеров. Ковачевич — мастер индивидуализации речи своих героев.

Драматург охотно вводит в свои трагикомедии элементы фантастики, заимствованные из народных поверий: так, мир живых у него тесно связан с миром мертвых, в его комедиях действуют вурдалаки, колдуны-долгожители и т. д. Широко оперирует писатель и опытом русского авангарда, западноевропейского театра абсурда, приемами черного юмора, характерного для современной комедии. Все эти особенности проявились уже в первых комедиях Д. Ковачевича «Марафонцы бегут по кругу почета» и «Радован III» (обе 1973 г.). Действующие лица комедии о марафонцах — представители пяти поколений мужской линии состоятельной белградской семьи. В соответствии с абсурдистским сюжетом, их похоронная контора «Долгое отдохновение» вот уже сто лет занимается продажей гробов, которые члены семьи потом тайно выкапывают и продают снова. Комедия завершается символическим победным марафоном оголтелых мещан на допотопном автомобиле, который сшибает все на своем пути.

Белградская критика живо откликнулась на первую пьесу молодого автора, особенно после спектакля режиссера Л. Драшкича в авангардном театре «Ателье 212». Известный театральный журналист М. Первич воспринял показанное на сцене как проявление «мещанского патриархального духа», утратившего свои достоинства и плодящего чудовищ в тупике истории» [50]. Писатель Ф. Давид счел те явления, на которые обратил внимание Д. Ковачевич, «воплощением фашизоидного духа, нетерпимости, рядящейся в одежды примитивизма и варварства» [51]. Появление этой острой комедии о сербском мещанстве, так же как и обширной прессы вокруг нее, было косвенным свидетельством того, что интеллигенция чувствовала опасность развития изоляционистских и националистических настроений, проявившихся в сербском обществе в конце 80-х – начале 90-х гг.

Острым духовным проблемам была посвящена трагикомедия Д. Ковачевича «Сборный пункт» (1982). Провинциальный учитель и археолог Михайло Павлович умирает и оказывается на небесах, где живут, как и прежде, в едином сообществе, его умершие соседи по маленькой улочке маленького городка. Все они прекрасно осведомлены о том, что происходит на земле в их отсутствие, только вот вмешаться не могут. Ненадолго придя в себя и снова оказавшись дома, учитель обнаруживает, что и его завещание тоже никто не думает выполнять. С горя герой снова умирает, на этот раз окончательно. На «сборном пункте» в небесах его приветствует радостный хор покойников. «Сказочные, порой довольно наивные картинки, нарисованные драматургом, ...полны своеобразного обаяния, веры в конечное торжество человеческой честности, искренности, порядочности, любви, преданности» [52], – пишет югославский актер и режиссер Б. Плеша в послесловии к русскому изданию комедии Д. Ковачевича. Комедия исполнена то мягкого юмора, особенно проявляющегося в речи героев, то горькой иронии. Это – одна из лучших пьес, написанных в Югославии в годы после Второй мировой войны.

Пьесы Д. Ковачевича «Балканский шпион» (1983) и «Профессионал» (1990) посвящены актуальной в Югославии теме слежки за гражданами, особенно обострившейся во времена советско-югославского конфликта 1948–1953 гг. Главный персонаж комедии «Балканский шпион», пенсионер Илия, отсидевший срок за мнимые симпатии к Советскому Союзу, жаждет своей добровольной «акцией» присмотра за жильцом реабилитироваться в глазах «органов». Трагикомедия «Профессионал» – исповедь «сексота», который всю свою карьеру посвятил сбору сведений об известном писателе-диссиденте. Д. Ковачевич – самый популярный сербский драматург. Его пьесы ставятся в театрах Югославии и других европейских стран. По его киносценариям ставятся фильмы, в том числе «Балканский шпион». Он лауреат нескольких театральных премий имени Стерии, лите-

ратурных премий имени Бранко Чопича, Иоакима Вуича, Милоша Црнянского, Марина Држича.

Александар Попович (1929-1996) при жизни пользовался необычайной популярностью как драматург, сочетавший приемы сербского народного театра и европейского театра абсурда. Особого мастерства писатель достиг в сочинении на первый взгляд алогичного, основанного на фольклорных приемах диалога, часто маскировавшего сатирическую остроту его комедий. Пьесы А. Поповича «Любинко и Десанка» (1964), «Чулок в сто петель» (1965), «Карьера портного Боры» (1967), «Вечнозеленое» (1972) и др. высмеивают главным образом административные восторги социалистической бюрократии, а также махинации мелких дельцов. Комедия «Поросячьи гонки» удостоена специального приза фестиваля «Стериино позорье» за эксперимент в комедийном жанре. Такие пьесы, как «Коммунистический рай» (1986) и «Кофе с молоком» (1990) и др. затрагивают острые проблемы политической ситуации в Югославии.

Из последних выделяется трагикомедия «Судаки на нересте» (1984), по сей день идущая в театрах. Название пьесы связано с образом мещанина, в пору процветания теряющего разум, как тетерев на току или рыба во время нереста. Два героя, профессор-ихтиолог и вчерашний крестьянин, капитан Народно-освободительной армии, в течение жизни несколько раз поменялись местами. После Второй мировой войны капитан выжил профессора из квартиры, отнял у него молодую жену, а самого ихтиолога упрятал в тюрьму. Однако титовские «чистки» не миновали офицера. В финале, в начале 80-х годов, полуживой и полубезумный капитан возвращается с каторги, найдя профессора по-прежнему стригущим купоны со своих популярных лекций о поведении рыб, а возлюбленную — вернувшейся к старику-мужу. Единственной положительной героиней оказывается крестьянка, первая жена капитана: она увозит его домой, в деревню.

Несмотря на простоту сюжета, пьеса вызывает серьезные размышления о смысле социальных процессов, происходивших в югославском обществе за послевоенные десятилетия. В своих последних пьесах А. Попович отказался от намеренно усложненного языка персонажей, составлявшего одну из особенностей его стиля в 70-е годы.

Громкую известность получила авторская инсценировка романа известного прозаика Драгослава Михаиловича (р. 1930) «Когда цвели тыквы» (1969). Пьеса была включена в репертуар Югославского драматического театра в Белграде, но, после первых пяти спектаклей, была снята по настоянию высшего партийного руководства страны. Состоящая из множества отрывочных эпизодов, созданная, как и многие пьесы югославских авторов на современные темы, в технике киносценария, пьеса повествует о типичной для своего времени судьбе талантливого спортсмена, чью жизнь

сломали события, связанные с советско-югославским конфликтом 1948 г. Боксеру Любо-Чемпиону дорого обходится отказ от покровительства полковника госбезопасности Перишича, который погубил его отца и брата. Д. Михаилович одним из первых в югославской драматургии обратился к жизни белградских окраин, показав ее неприглядность и жестокость. В финале драмы становится ясно, что Любо-Чемпиону нет места на родине. Он отправляется в эмиграцию. «Когда цвели тыквы» Д. Михаиловича – одна из пьес, во многом определивших духовную жизнь поколения сербской интеллигенции 70-80-х гг.[53]

Острые нравственные проблемы 70-80-х гг. подняты в пьесах Милицы Новкович («Камень под голову», 1977), Деаны Лесковар («Картинки событий, достойных сожаления», 1979) и Йована Радуловича («Голубиная яма», 1982). Особенно бурные дискуссии вызвала последняя пьеса, задевшая острую тему межнациональных отношений.

Из драматургов Черногории, выступивших в 70-80-е гг., наиболее значителен Жарко Команин (р. 1935), продолжающий традиции Петра Петровича Негоша, чье творчество пронизано мотивами черногорского фольклора. В драме Команина «Полынь» (1970) герой, бывший партизанский командир, вступает в конфликт со своими односельчанами, которым он пытается навязать коллективизацию, причем в примитивной и насильственной форме. В драме «Очаг» (1974) патриархальная мораль, представляемая молодой крестьянкой Йованой, сталкивается с изменившимися взглядами ее родных и соседей. Йована настаивает на том, чтобы один из ее братьев, офицер-четник, был похоронен на сельском кладбище рядом с другим братом, погибшим в партизанах. Односельчане осуждают героиню. На протяжении всего действия девушка ведет свой диалог с родными, с женихом, с подругами, с соседями, и остается в трагическом одиночестве. Герой Команина, характер которого рисуется резкими красками, без полутонов, выступает в тесной связи с народной массой. Трансформация эпической фольклорной традиции в творчестве Команина оказалась весьма плодотворной.

Из других черногорских драматургов следует выделить Велько Радовича (р. 1940) – автора гротескной комедии «Медаль» (1975). Одаренный спортсмен Вукашин Войинович, получивший олимпийскую медаль, возвращается в родное село, где встречается и с восхищением друзей детства, и с неприкрытой завистью, и с ненавистью, и с откровенной корыстью. Носителем положительных ценностей, как во многих произведениях черногорской литературы, выступает дед главного героя, представляющий жизненную мудрость и патриархальную мораль.

Новые веяния в драматургию Черногории принесло творчество Гойко Челебича (р. 1958). Получивший театральное образование в Праге, в мастер-классе известного режиссера О. Крейчи, Г. Челебич совмещает в своем

творчестве следы влияний черногорского фольклора и различных направлений европейского искусства XX в. В наиболее известной пьесе Г. Челебича «Заложники» (постановка 1990) автор предпочитает сюрреалистические приемы, раскрывающие психологию отцов-«шестидесятников», – пострадавших от режима Й. Броза Тито, и детей – современного поколения духовных сирот, только начинающих искать свою дорогу в жизни. Пьеса завершается традиционной для фольклора сценой свадьбы, которую режиссер волен решить по своему усмотрению в любом ключе – реальном, гротескном или фантастическом.

В 80-е годы в Сербии и Черногории приобретает популярность жанр исторической пьесы. Особенно часты попытки осмыслить итоги Первой мировой войны и последствий ее для Сербии. Такова была документальная драма о Гавриле Принципе – «Сараевский выстрел» Р. Дорича (1971). На привлечении подлинных документов была построена и пьеса А. Джурича «Говорят участники салоникского сражения» (1981).

Две инсценировки были созданы Б. Михайловичем-Михизом по роману Добрицы Чосича «Время смерти»: «Битва при Колубаре», – по определению автора инсценировки, «стратегическая драма в двух частях» (1983) и «Госпиталь в Валево» (1989). Журналисты оценили первую из них не только как пример эффектной театрализации исторического романа, но и как единственную целостную историческую драму на тему Первой мировой войны, созданную в Сербии.

Три года спустя лучшим примером сербской пьесы о Первой мировой войне критика единодушно признала и произведение уже упоминавшегося Душана Ковачевича «Святой Георгий убивает змия» (1986). «Лирическое, мелодраматическое и военное – реальное и мифологическое начало, политика и чувства, – все складывается в простое, но богатыми красками написанное полотно Первой мировой войны», – заключает М. Фрайнд, автор книги «История в драме – драма в истории» [54].

В дальнейшем в современной сербской исторической драматургии не раз делались попытки воссоздать образы правителей и политических деятелей прошлого. В одних случаях это свидетельствует о стремлении пересмотреть существующие исторические мифы, по-новому осознать реальную историю народа, в других речь идет о проявлениях новой мифомании.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *В. Рибникар.* Могућности приповедања. Београд, 1987, с. 12-13.

2 *Lj. Jeremić.* Proza novog stila. Beograd, 1978, s. 19.

3 *В. Рибникар.* Могућности приповедања, с. 15.

4 Там же, с. 78.

5 Об этом см.: *P. Protić.* Artistički realizam u savremenoj srpskoj prozi // Izraz. Decembar, 1970; *М. Влајчић.* То чудо од приче и живота // Књижевна реч. Београд, 1971, бр. 1; *P. Palavestra.* Trenutak preloma: povratak realizmu i dr. // Savremenik. Beograd, 1971, br. 4; *М. Бандић.* Приповетка данас: нови критички реализам // Летопис Матице српске. Децембар, 1971; *С. Игњатовић.* Српска литература и нова текстуалност // Књижевне новине, бр. 39.

6 *Љ. Јеремић.* Роман крајем седамдесетих // Глас из времена. Београд, 1993, с. 288.

7 *M. Pavić.* Topika nove Isakovićeve proze // Delo. Beograd, 1977, br. 5, s. 34.

8 *В. Стевановић.* Поговор // Сабрана дела А. Исаковића. Београд, 1982, т. 5, с. 327.

9 *Љ. Јеремић.* Поетика посредоване побуне Видосава Стевановића // Глас из времена, с. 321.

10 Там же, с. 324.

11 *В. Стеванович.* Предисловие ко второму изданию книги Й. Радуловича «Голубиная яма» // *J. Радуловић.* Голубњача. Београд, 1983.

12 *В. Рибникар.* Могућности приповедања, с. 24; *Љ. Јеремић.* Роман крајем седамдесетих, с. 288.

13 До этого Д. Киш публикует романы «Псалом 44» и «Мансарда» (1959–1960).

14 *D. Kiš.* Rani jadi. Beograd, 1992, s. 97.

15 *D. Kiš.* Po-etika. Beograd, 1974, knj. 2, s. 55.

16 *А. Шешкен*, Данило Киш. Энциклопедия мертвых. Фрагменты книги // Иностранная литература. М., 1995, № 5.

17 Впервые на русском языке опубликован рассказ «Собака и мальчик» // Повести и рассказы югославских писателей. М., 1978.

18 Здесь цитата приводится в более полном виде, чем у А. Шешкен, перевод наш // *D. Kiš.* Po-etika, knj. 2, s. 68.

19 *D. Kiš.* Čas anatomije. Beograd, 1978, s. 207.

20 Ibid., s. 259.

21 *D. Jeremić.* Narcis bez lica. Beograd, 1981, s. 19.

22 *P. Pijanović.* Poetika romana Borislava Pekića. Beograd, 1988, s. 287, 296.

23 *Б. Михајловић-Михиз.* Портрети. Београд, 1988, с. 287, 296.

24 В 1997 году Союз писателей Сербии приступил к изучению и публикации документов судебных процессов, которые велись против писателей, начиная с 1944 года. См.: *M. Lučić.* Godine koje su pojeli skakavci // Politika, 15.01.1998.

25 *M. Pavić.* Istorija srpske književnosti baroknog doba (1970); Vojslav Ilić i evropsko pesništvo (1971); Vojslav Ilić, njegovo vreme i delo (1972); Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma (1979); Rađanje srpske književnosti (1982) и др.

26 *M. Pavić.* O «Hazarskom Rečniku» // Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti. Beograd, 1989, s. 635.

27 Ibid., s. 634.

28 *M. Pantić.* Aleksandrijski sindrom. Beograd, 1987, s. 67.

29 *Lj. Đurđić.* Fenomen lažne književnosti ili humorni osvrt na književne prilike krajem mileniuma // Beograd by my mind. Beograd, 1995, s. 8.

30 *M. Pantić.* Aleksandrijski sindrom, s. 156.

31 *A. Jerkov.* Nova tekstualnost. Ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba. Nikšić; Beograd; Podgorica, 1992, s. 93.

32 *А. Јерков.* Постмодерно доба српске прозе. Предисловие // Антологија српске прозе постмодерног доба. Београд, 1992, с. 35.

33 *M. Pantić.* Aleksandrijski sindrom, s. 155.

34 *А. Јерков.* Метод и фантазма, критика прозе. Београд, 1982; Од модернизма до постмодерне. Приповедач и поетика, прича и смрт. Приштина, Горни Милановац, 1991; Jugoslovenska kratka priča // Književna reč, 1983, № 213; *S. Damjanov.* Pitanja (teze) o «mladoj srpskoj prozi» početkom osamdesetih // Vidici, 1984, № 1/2; *M. Pantić.* Iskušenja sažetosti (kritička panorama kratkih proznih oblika u mlađoj srpskoj književnost). Novi Sad, 1984; Razgovor o mladoj srpskoj književnosti. Polja, 1985, № 312/313.

35 *Љ. Јеремић.* Глас из времена, с. 315.

36 *Н. Петковић.* Књижевност XX века // Српска култура. Београд, 1995, с. 289.

37 *M. Pantić, V. Pavković.* Šum Vavilona (kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije). Novi Sad, 1988, s. 19.

38 В русском переводе «Требую помилования».

39 *Б. Михајловић-Михиз.* Портрети, с. 193.

40 *Н. Петковић.* Књижевност XX века, с. 292.

41 *А. Петров.* Поезија данас. Београд, 1980, с. 78.

42 Там же, с. 87.

43 *Р. Поповић.* Књижевна типографија Београда XX века. Београд, 1995, с. 435.

44 *А. Петров.* Поезија данас, с. 138.

45 *Б. Михајловић-Михиз.* Портрети, с. 316.

46 *M. Pantić, V. Pavković.* Predgovor. Šum Vavilona, s. 6–7.

47 *J. Lukić.* Drugo lice. Beograd, 1985, s. 15; *А. Петров.* Поезија данас, с. 138.

48 См.: *П. Марјановић.* Српски драмски писци XX стољећа. Београд, 1997, с. 184–206.

49 Там же, с. 255–257.

50 Цит. по: *П. Марјановић.* Указ. соч., с. 275.

51 Цит. по: *П. Марјановић.* Указ. соч., с. 275–276.

52 Театр. М., 1984, № 5, с. 190.

53 См.: *F. Pašić.* Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve. Beograd, 1992.

54 *М. Фрајнд.* Историја у драми – драма у историји. Нови Сад; Београд, 1996, с. 223.

ХОРВАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Конец 60-х – начало 70-х гг., по мнению практически всех хорватских ученых (И. Франгеша, Д. Елчича, З. Мрконича, В. Висковича, Ц. Милани и других)[1], стали водоразделом между периодами в истории хорватской литературы. Студенческие волнения 1968 года, а затем массовое национальное движение, пик которого пришелся как раз на эти годы, всколыхнули общественную и культурную жизнь республики и оказали большое влияние на политическую ситуацию в Югославии в целом. Концентрация внимания на вопросах самобытности хорватского литературного языка, национальной истории, истории культуры и религии, широкая популярность лозунгов «хорватского ренессанса», «второго хорватского возрождения» (первое было в эпоху иллиризма в середине XIX века) вызвали огромный интерес к национальным политическим и культурным традициям, обращение к отечественным истокам. Выразителем этих настроений выступила Матица Хорватская, но они были поддержаны партийным и административным руководством республики, а также католической церковью.

Однако эти тенденции сопровождались процессами и иного рода. По мере предоставления республикам все большей экономической самостоятельности в них крепли сепаратистские настроения, усиливались националистические воззрения, которые, по мнению хорватского культуролога П. Матвеевича (р. 1932), приводили к тому, что «утилитарно-политический характер придавался даже теоретико-лингвистическим проблемам»[2]. Все это осложняло отношения Хорватии не только с центральной властью, но и способствовало росту напряжения между хорватским и сербским народами и руководством двух республик.

После жестокого разгона в 1971 г. национального движения время демонстраций и бурных дискуссий сменилось временем страха и безнадежности. Было снято государственное и партийное руководство республики Хорватии, запрещена деятельность Матицы Хорватской и ее изданий («Коло», «Критика», «Хрватски тедник» и др.), закрыт литературный еженедельник «Телеграм» (вместо него с 1973 г. стала выходить газета «Око»). В течение 1972 г. трижды менялась редколлегия основного литературного журнала Хорватии «Република». Резкой критике был также подвергнут издававшийся в Загребе философский журнал «Праксис» (выходил с перерывами 1964–1984 гг.), на страницах которого публиковались ученые из разных республик Югославии и зарубежные философы и политологи в основном неомарксистских направлений. Особое неприятие со стороны властей вызывали их выступления против стереотипов

мышления и утверждение права на критическое отношение «ко всему сущему» (К. Маркс), на разоблачение и научный анализ сталинщины как явления мирового масштаба. Почти на два десятилетия Хорватия становится одним из центров активной борьбы с антисоциалистическими и либеральными тенденциями.

В такой ситуации нарождавшееся в художественной литературе на рубеже 60-х–70-х гг. критическое отношение к деформациям социалистического общества в Югославии, отражение появившихся настроений разочарования в результатах народно-освободительного движения, сомнений в возможности осуществления идеалов социализма стали ослабевать, уступая лидирующее положение литературе, сознательно уходящей от изображения современности. Ее представляли прежде всего прозаики и драматурги молодого поколения, демонстративно отступившие от традиционного отношения «общество–литература», «литература и действительность» и предложившие в своем творчестве альтернативную эстетическую концепцию. Для них основным становится создание в произведении автономного ирреального мира с присущими ему имманентными законами. Эта литература получила название фантастической, а ее представители – «борхесианцев» за свое пристрастие к типу творчества аргентинского писателя. Однако эта художественная продукция продержалась на литературной сцене недолго – менее десятилетия.

После смерти Тито (1980) наступает некоторое ослабление идеологического давления, что не замедлило сказаться на возрастании критических настроений в обществе, в том числе и в художественной литературе. Остановить это движение уже не могли никакие новые попытки дискредитировать общественных и культурных деятелей, выступающих за необходимость общественных перемен. Эти акции официальных властей уже мало кого пугали. Теперь они вызывали не страх, а всеобщее возмущение и протест. Так было, например, в отношении совещания ЦК СК Хорватии «Об идейной борьбе в области культуры и искусства» (1984), на котором в список неблагонадежных было включено более двухсот имен сербских, словенских и хорватских писателей и деятелей культуры.

Подобные действия вызывали и другие последствия. Девальвация идеалов социализма, идей югославянства открывала дорогу идеологии национальной самодостаточности, которая приобретала все более наступательный характер.

На протяжении 80-х гг. явно заметнее становилось мирное сосуществование разных художественных принципов. На страницах журналов с уже сложившимися традициями – загребских литературных – «Република» (выходит с 1945 г.), «Форум» (с первого номера, появившегося в 1962 г., его бессменным редактором до своей кончины в 1985 г. был М. Маткович), историко-литературного и теоретического – «Уметност риечи» («Искусст-

во слова», с 1957), а также провинциальных культурно-просветительных и литературных изданий – «Дубровник» (с 1955 г.), «Могучности» («Возможности», Сплит, с 1954), «Задарска ревия» (с 1952) – встречались писатели разных направлений и разных поколений, публиковались произведения молодых прозаиков, поэтов и критиков, статьи о национальной классике. Одновременно во всех этих журналах была продолжена и другая тенденция, заложенная еще журналом «Кругови» (1952-1958). Она проявлялась во все возраставшем внимании к современной западноевропейской и американской художественной литературе, интересе к новейшим литературоведческим и культурологическим концепциям, таким, как структурализм, постструктурализм, семиотика и постмодернизм, которые оказали заметное влияние не только на хорватское литературоведение и критику, но и на художественное творчество молодых. Молодые литераторы приходят в редколлегии традиционных журналов, бóльшую эстетическую широту проявляют и вновь открывающиеся издания вступающих в литературу поколений, например театральный журнал «Пролог» (1968-1990) и литературно-критический – «Quorum» (с 1985 г.).

* * *

В данный период были активны три поколения прозаиков: первое из них определяло лицо литературы сразу после войны, второе вступило в нее в 50-е годы и группировалось главным образом вокруг журнала «Кругови» (оно получило в критике название «круговашей»), литературные дебюты третьего состоялись во второй половине 60-х – начале 70-х гг. Облик творчества авторов, появившихся в литературе в 80-е гг., еще был достаточно расплывчат.

Писатели старшего поколения продолжали творить в своей, уже сложившейся манере, что не исключало ее обновления. Петар Шегедин (1909-1998) в послевоенной хорватской литературе представлял психологический интеллектуализм еще в те годы, когда он вовсе не приветствовался. Для его произведений рассматриваемого периода – сборников рассказов «Гефсиманские сады» (1981), «Тишина» (1983), «Лицом к лицу» (1987) и романов «Горькая усмешка» (1969) и «Ветер» (1986), – как и для прежних, характерны интеллектуальная насыщенность и утонченность стиля. В них господствует тот же страх и чувство бессилия и одиночества, та же утрата веры в возможность гуманных отношений между людьми. Действие романа «Ветер» развертывается в середине 70-х гг., когда в Хорватии получает распространение философия, названная одним из персонажей философией «абсолютной осторожности». Герой романа Казимир Барач, бывший партизанский курьер, в мирные дни социолог, уйдя на пенсию, размышляет над проблемой «судь-

бы человека в нашем обществе». Перед ним возникает дилемма: остаться тихим оппортунистом, спокойно доживающим свой век, или стать борцом за истину наподобие безымянного героя случайно попавшего к нему рукописного рассказа «Падший ангел». Герой этого рассказа, сосланный на Голый остров за свою верность старому богу (Сталину), отказывается служить богу новому, восставшему против старого (Тито). Несмотря на физическое и моральное давление, герой не отрекается от самого себя. Самым мучительным для него оказываются не злоба и садистские пытки, которым он подвергался, не стремление заставить его «смешать с грязью все, что было ему дорого», а сделанное им открытие: жизнь течет за счет других жизней, и построение светлого будущего, потребовавшее убивать во имя Истории, было преступлением. Это открытие сводит его с ума. Рассказ потряс Барача, он понял, что не сможет больше жить по принципу – «Выбрось память на свалку, и будешь жить спокойно!». Ему вспоминаются военные годы, когда он не раз оказывался свидетелем «показательных наказаний» и, следовательно, косвенно участвовал в убийствах. Барач приходит к выводу о невозможности существовать в мире «взаимного уничтожения, в жизни, которая может продолжаться только за счет жизни других, то есть убивая», и кончает жизнь самоубийством.

Иронико-сатирический талант Ранко Маринковича (р. 1919) сформировался в послевоенных рассказах и драмах и достиг кульминации в его ассоциативно-аллегорическом романе «Циклоп» (1965) – одном из лучших послевоенных хорватских романов вообще. Он был посвящен кануну Второй мировой войны в Хорватии, краху европейской цивилизации и трагедии ее носителя – интеллигенции. В антиромане (по определению писателя) «Совместное купание» (1980) присутствует основная для Маринковича тема – тема смертельного для человека столкновения иллюзий и действительности. Некоторые детали романа указывают на то, что действие происходит в семидесятые годы, но это и не столь важно, так как для автора мир, и в прошлом и настоящем, «сродни вонючей бухточке, куда сливаются отходы городской канализации» и в которую сваливаются все герои произведения – судья, Якобсон и Писатель. Чудаковатый судья потчует двух своих слушателей притчами и курьезными историями («о нищем мнимом и подлинном», «об обжоре и скряге», «о палаче, покончившем с собой» и др.). Соединение чудачества и гротеска в этом произведении дополнено откровенными натуралистическими описаниями, что дало основание хорватскому критику Б. Поповичу (р. 1928) назвать Маринковича «агрессивным аналитиком», а его прозу «жестко экзистенциальной» [3]. Действительно, запоздалое прозрение героев в произведениях этого писателя обычно трагично для человека, и все, что ему остается, это продолжать играть отведенную судьбой роль.

Юре Франичевич-Плочар (1918-1994) и Мирко Божич (1919-1995) – активные участники народно-освободительного движения и столь же активные общественно-политические деятели в послевоенные годы – рассматривали проблему дегуманизации социалистического общества прежде всего как следствие отступления от принципов революции. Точкой отсчета для них становятся высокие идеалы антифашистской борьбы, подлинная, а не показная преданность идее социального и национального равенства. Вот почему столь естественным для этих писателей было обращение (уже вторичное) ко времени вооруженной борьбы с фашизмом, ставшего для Югославии и временем социальной революции. Франичевич-Плочар и Божич были известны как авторы больших эпических полотен. Теперь оба они обращаются к микророману с психологической доминантой. Разрешение конфликта, построенного на типичном для литературы этой темы противостоянии двух враждебных идеологий, победа одной из которых была запрограммирована идейными установками автора, дополняется экзистенциальными проблемами выбора и личной ответственности человека перед самим собой, соотнесением революционной этики с общечеловеческими нормами. А это, в свою очередь, ведет к трансформации понятия героического. Оно предстает в произведениях обоих писателей не как одномоментный подвиг, а как повседневное мужественное преодоление самого себя в тяжелейших условиях партизанского быта.

В основе романа Франичевича-Плочара «Мир» (1971) лежит один из эпизодов народно-освободительного движения: восемнадцатилетняя Мария Яблонич должна доставить в партизанский штаб домобранского* поручика Карла Цвиича. Заблудившись в горах, оба они заболевают, Мария умирает, а Карла убивает усташ** «Отшельник» за отказ стрелять в мертвую девушку. Образ Марии строится по уже сложившемуся в антифашистской литературе канону: молодая девушка из обеспеченной семьи добровольно выбирает свой путь – вступает в комсомол и уходит к партизанам. Мария образована, любит поэзию, однако ее речь мало отличается от речи ее литературных предшественников. «Я на революционном посту, – говорит она, – где бы я ни находилась, куда бы ни попала, пока идет война, я буду на посту». Но она не может освободиться от жалости к заболевшему молодому человеку, хотя и страшится осуждения товарищей. Поручик, художник по профессии, ненавидит войну и оказывается в домобранской армии не по своей воле. Не приемля идейных позиций Марии, ее максимализма, он между тем проникается к ней уважением и симпатией. Для писателя важно в этом романе не только идейное противостояние двух сильных характеров, но и их нравственное измерение, которое явно проецируется на современность.

---

* Домобранской называлась армия Независимого государства Хорватия (1941-1945).

** Член фашистской хорватской партии.

В еще большей степени с современностью соотносились романы М. Божича «Колоннелло» (1975) и «Бомба» (1976). Необычны сами сюжеты романов. Действие в них разворачивается соответственно осенью 1942 и весной 1943 гг. В первом произведении за взятого в плен итальянского полковника, друга Муссолини, партизанам отправлен выкуп – пять грузовиков с продовольствием и снаряжением. Но по пути к назначенному месту полковника потеряли, и тогда командир отряда принимает трудное для него и непонятное бойцам решение – не брать привезенный груз. Это решение дается ему особенно тяжело еще и потому, что к месту обмена он привел целую колонну местных крестьян, призванных создавать видимость народного войска. Конфликт романа кажется надуманным – вряд ли во время войны голодные, плохо одетые и плохо вооруженные люди, даже при нарушении договора, отпустили бы с миром итальянские грузовики. Понимая, что «это чудесная волшебная сказка», писатель рассказывает ее современникам, чтобы напомнить им о нравственной основе борьбы с фашизмом. Знаменательно и то, что поведение командира одобряет старый крестьянин, носитель народной морали. Отсюда и прямая перекличка между сегодня (временем войны) и завтра (мирными днями). Партизанскому командиру ясно, что нельзя терять доверие врага не столько ради него, сколько ради самих себя, ибо «сегодня за мешок люди назовут тебя богом, а завтра грабителем! Сегодня будут кричать: „Да здравствует!“, а завтра: „Распни его!“ Пусть сегодня кричат: „Распни его!“, а завтра – „Да здравствует!“, потому что победа нужна завтра». Эта мысль Божича была необычайно актуальна в Югославии середины 70-х гг., когда набирала обороты потребительская философия, не признающая никаких законов нравственности.

В романе «Бомба» тоже необычный сюжет: добытый у врага снаряд с превеликими трудностями партизаны доставляют к мосту, который они должны взорвать. Но в последний момент обнаруживается, что снаряд начинен песком и внутри него – записка итальянских антифашистов со словами «Вперед, друзья!». Победа не всегда сопутствовала партизанам, но куда важнее, по мысли Божича, и «в поражении сохранить лицо». Остаться людьми в самых трудных условиях героям его произведений помогает и чувство лукавого юмора, которым писатель щедро их наделяет.

Последующие романы писателей – «Водоворот» (1974), «Родной очаг» (1976) Франичевича-Плочара и «Тела и души» (1981) Божича – по сути продолжали начатое предыдущими романами, не внося в трактовку темы и ее художественное воплощение ничего нового. В подобном освещении эта тема практически себя исчерпала. Оба прозаика, будучи убежденными коммунистами, стремились в своих произведениях отстоять «чистый социализм», за который они и их товарищи боролись в годы войны, возродить, хотя бы в памяти, душевную красоту и бескорыстие этих людей. Но такая

литература в силу своей заданности была не способна раскрыть всю правду о войне, ее сложностях, о межнациональных и межрегиональных конфликтах, о хорватском фашистском государстве и гражданской войне, что шла и на территории Хорватии и оставила ей тяжелое наследство, которое не раз давало о себе знать в послевоенные годы. В силу внелитературных факторов эти аспекты темы войны долго не находили в хорватской литературе прямого выражения, сама эта тема уходила в ретроспекцию или в подтекст, составляя очень важную часть внутренней жизни героев и являясь импульсом к их размышлениям о прошлом и настоящем. Такова ее роль в произведениях еще одного представителя этого поколения и сходной с предыдущими двумя авторами судьбы Йосипа Барковича (р. 1918).

В своей прозе 40-х гг. этот писатель придерживался принципов социалистического реализма, в 50-е – он отходит от них и отдает предпочтение социальному психологизму. В числе первых Баркович обращается к сломанным войной и послевоенной действительностью судьбам, к нерешенной, а лишь загнанной внутрь проблеме сербохорватских отношений, имеющих корни в прошлом, в том числе и времени Второй мировой войны. В романе «Айсберги» (1969) перед читателем проходят истории, рассказанные жителями одного дома, по разным причинам оказавшимися «общественными погорельцами». Это сторонница усташского молодежного движения Кристина и коминформбюровец, серб по национальности, Драголюб, вынесший из войны сложное отношение к хорватам, представительница бывших буржуазных кругов, не принимающая нового строя Лидия, и партизанский генерал в отставке, по мнению которого революционное поколение потерпело поражение в мирные дни, не сумев передать свои идеалы даже сыновьям и дочерям. Из их рассказов война и первые мирные годы, как говорит один из персонажей, предстают «куда страшнее, чем это виделось раньше». Один из героев выражает близкие автору романа мысли: «Любое движение, как только оно изменяет своим основным принципам, – говорит он, – слабеет и деформируется... Нетрудно было понять, что из роскошных вил и министерских кресел, обеспечивающих высокую оплату, невозможно проповедовать коммунизм. Если же его продолжают проповедовать, то последователей становится все меньше и меньше. Тех, настоящих последователей».

Писатель оговаривает, что он критикует современное положение не с политической, а с морально-этической позиции, но на самом деле в этом романе, как и в последующем сборнике рассказов «Малая Ялта» (1974), романах «Виноградник» (1977), «Наркотик по-деревенски» (1980), «Ночь на Крбавском поле» (1987), по его же словам, раскрывается «состояние духа в данный исторический момент». Во всех них «подсознательным оппонентом циничному корыстолюбию и этическому релятивизму современности» выступает подлинный трагизм сломленных войной и сменой соци-

альных отношений человеческих судеб. Прозе писателя и в эти годы свойственны описательность и репортажность, но не они являются теперь основой его стиля. Он, как и сербские писатели – сторонники «прозы действительности», использует прием стенографически-магнитофонной записи и сказовые формы в качестве основных средств психологического самораскрытия героев.

На 70-80-е гг. приходится человеческая и литературная зрелость «круговашей». Среди прозаиков этого поколения бесспорно лидировали Слободан Новак (р. 1924) и Антун Шолян (1932-1993). В отличие от части своих старших коллег, верящих в преобразующую силу социалистических идей и видящих беды югославского общества в их деформации, они постепенно освобождаются от этих иллюзий. Основной для них становится тема неосуществленных идеалов, перерождения искреннего энтузиазма первых послевоенных лет в моду и циничное словоблудие, тема погубленных судеб, несостоявшейся мечты о возможности построения счастливого будущего путем тотального разрушения старого. Герои произведений С. Новака, И. Кушана (р. 1933), А. Шоляна, В. Кузмановича (1930-1976) – это аутсайдеры, так или иначе сломленные или выбитые из активной жизни люди. Они, как правило, и рассказывают о своих жизненных перипетиях. Исповедальность становится одной из характерных черт прозы этих писателей.

В сатирико-юмористическом романе Ивана Кушана «Башня» (1970) герой, называющий себя «злонамеренным типом» за неумеренное любопытство и некстати задаваемые вопросы, повествует о том, как в местечке Горни Сурковац по инициативе местного политического деятеля Милана Габони, по прозвищу Цуцо, вместо школы и дороги строится «самая высокая, самая красивая, самая славная башня». Когда обнаруживается, что башня кривая, ничуть не смутившись этим обстоятельством, автор проекта провозглашает свое детище первой спланированной кособокой башней. Все смиряются с тем, что строительство никчемного объекта стало самоцелью, перестает задавать неуместные вопросы и рассказчик, превратившись, как и его земляки, в «своего человека», «все больше попивающего ракию и все меньше подающего какие бы то ни было идеи».

Трагедия героя-рассказчика в лучшем романе С. Новака (и одном из лучших произведений хорватской литературы) – «Благовония, злато и ладан» (1968) раскрывается в его горьком расчете с прошлым и в запоздалом осознании того, что его поколение не сумело превратить революционную победу в победу человечности. Это уже второе поражение героя: ранее он разочаровался в религиозном проекте поиска «осчастливливания» человечества на небе. Поэтому так символична его просьба поставить на его могиле черный крест с распятой на нем пятиконечной звездой. Герой произведения – бывший партизан, ныне он пенсионер-инвалид, доброволь-

ный изгнанник, поселившийся с женой на одном из далматинских островов и вот уже много лет ухаживающий за парализованной полубезумной старухой Мадоной. И если, по его словам, Мадона, бывшая владелица большей части здешних земель, будучи «инвалидом конфискации, национализации и коллективизации», то есть «историческим инвалидом», потеряла лишь имущество, то у его сверстников и у него «была конфискована, национализирована и коллективизирована жизнь». Им, участникам великого общественного переворота, казалось, что, ничего не имея, они приобретут все. «Мы не знали, – размышляет герой, – что все, что исчезает под воздействием насилия и нашего невежества, все будет потерей и для нашего мира. Мы думали, что открываем золотую эру, а на самом деле, по-моему, вряд ли найдется кто-нибудь, кто захочет отнять у нас тот мир, каким он теперь стал...».

Размышления героя содержат много легко узнаваемых примет ситуации середины 60-х гг., но они выходят за рамки личной судьбы и конкретных событий. Бóльшая часть романа – это не лишенный иронии и самоиронии монолог-исповедь повествователя о собственной жизни и судьбе той части его поколения, которая с энтузиазмом принимала участие в осуществлении революционного преобразования общества и через некоторое время разочаровалась в результатах своей деятельности. Это его раздумья о смысле жизни, совести, вере, о том, как продолжать жить в атмосфере распада не только идейных, но и этических ценностей. Герой Новака отнюдь не нигилист. Он исповедует правила общечеловеческой морали: искренность и уважение между людьми (примером могут служить его взаимоотношения с женой), выполнение взятого на себя долга (уход за Мадоной), презрение к жадности и нечистоплотности (эпизод с лечащим врачом Мадоны, который предлагает герою поделить антиквариат хозяйки). Соединяя исповедальную форму личного свидетельствования с объективным описанием, конкретику с символикой, Новак добивается органического сочетания традиционной реалистической, при этом откровенно моралистической, прозы с эссеистикой.

В минироманe «За пределами судового журнала» («Jzvanbrodski dnevnik», 1977), представляющего собой триптих из новелл – «трех путешествий», фабула сокращается до минимума, зато расширяется поле эссеистики. Душевнобольной герой – от его имени ведется пронизанное иронией и самоиронией повествование – в сопровождении чиновника по имени Сирена, паромом переправляется с Острова, где он родился и вырос, на Материк («Одностороннее движение»); продолжение пути – поездка поездом от побережья в Загреб в психиатрическую больницу («Шум раковины»); и наконец, временное возвращение на Остров на похороны кого-то из близких («Некрополь»). Пользуясь своим положением «независимого параноика» (в другом месте он назван «свободным безумцем»),

герой громко заявляет обо всем том, о чем «когда-то молчал, как все нормальные люди, погруженные в летаргию после стольких революционных усилий». Так, севший на мель паром дает герою повод констатировать, «что плавание в одном направлении заканчивается возвращением в исходную точку, обратно, в Ничто», что корабль находится «в плохих руках» и что «все мы вместе и на этот раз совершаем ошибку». Трехдневный отпуск, проведенный им на Острове, куда он приезжает на похороны, убеждает его что «настоящий сумасшедший дом это упорядоченный большой мир». Оказалось, что никто из его близких не умирал, а его вызвали, чтобы получить разрешение на захоронение в семейном склепе чужого человека. Беседа рассказчика с руководителями общины – бывшим капитаном, посадившим паром на мель, и сопровождавшим героя в больницу Сиреной – напоминает сцену в драме абсурда, хотя вся она строится на обсуждении весьма реальных вещей: обнаруженный археологами под действующим кладбищем старинный некрополь иллирийских времен, по мнению местных властей, привлечет на остров туристов, поэтому они запрещают рыть новые могилы, а неожиданно появившегося покойника решают захоронить в старом склепе. Сидя у вскрытой могилы своей семьи, герой отгоняет мысль о самоубийстве и выражает слабую надежду на то, что «может быть из, всего этого что-нибудь и выйдет».

Приверженность писателя во всех его произведениях к форме повествования от первого лица, по его собственным словам, связана не только, и даже не столько с автобиографическими моментами. Она объясняется прежде всего пониманием того, что «прошлое и настоящее было временем потерянных иллюзий человечества», а писатель – не бог, он человек, в меньшей степени – свидетель и куда в большей – «виновный» в том, что происходит, и ответственный за это». Новак не раз говорил, что «его разочарование доказывает истинность его веры»[4]. Столь же истинна вера в революционные идеи и разочарование в них его героев. Ему близки их сомнения, их раздвоенность, рефлексивность, близка и та робкая надежда на будущее, «которую они хранят как последнюю пулю для себя» («Благовония...»). Трудно не признать справедливым мнение хорватского критика И. Мандича (р. 1939), полагающего, что после Мирослава Крлежи именно С. Новаку удалось «наши проблемы поднять до уровня общих духовных проблем эпохи»[5].

Признает свое поражение в переустройстве мира и герой романа А. Шоляна «Гавань» (1974) инженер Деспот. Ему, представителю поколения «восторженных энтузиастов», выпала возможность воплотить свою мечту в реальность в родном городке Мурвице, где строится порт, предназначенный для транспортировки нефти из открытого геологами неподалеку месторождения. Но геологи ошиблись, нефти нет, не нужен и порт. Очередная «стройка века» была остановлена. Между тем уже разрушена Мурвица,

снесена старинная часовня и перекопано кладбище, изгажен берег моря. И тогда Деспот задумывается над вопросом о цене социалистической цивилизации. Его надежда на воскрешение к большой жизни его малой родины и его самого, дотоле неудачника, разбивается о железную логику начатого строительства (подразумевается строительство не только порта, но и шире – нового общества). К тому же на пути к прозрению героем было совершено столько сделок с совестью, что разрушение души остановить было уже невозможно.

Всегда свойственные Шоляну ирония и самоирония в этом произведении переходят в сарказм по отношению к коррумпированным столичным управленцам. Изображение торжеств по случаю приезда начальства в Мурвицу напоминает подобные ритуалы в советской жизни: приветственные речи, банкеты, детский хор, славящий свободный труд. Более суров стал автор и по отношению к внутренней эмиграции, к молодежи, не принимающей «установленных в обществе правил игры» и ищущей выхода в презрении к обычной жизни, «в овладении в совершенстве самыми вульгарными и дешевыми средствами самообмана» (праздный цинизм, полное равнодушие к будущему, пустая трата времени, пьянство и наркотики). В этом романе Шоляна налицо явное возвращение к описательно-дидактическим формам и общественно значимому содержанию, цель которого, по его словам, «помочь человеку прожить свою жизнь с достоинством, не закрывая глаза на правду, какой бы страшной она ни была»[6]. Но теперь эта тенденция сочетается с обращением к уже накопленному автором опыту в постановке экзистенциальных проблем. Погружаясь в гущу современных событий, восстанавливая фабулу, конкретную мотивацию поступков героев и психологический анализ, писатель соединяет признание социальной, национальной, исторической детерминированности личности с онтологическими и антропологическими принципами. Размышления А. Шоляна о цене социалистической цивилизации дополняются стремлением «увидеть ценности в обнаженных человеческих поступках»[7]. Это стремление нашло воплощение не только в романе «Гавань», но и сборнике рассказов «Семейный ужин» (1975) и романе «Другие люди на Луне» (1978).

Атмосфера возрастания в обществе критических настроений оказывала влияние и на писателей, произведения которых до этого не отличались социальной и психологической глубиной (З. Майдак, Б. Глумац, А. Маетич – все р. 1938). Их объединял интерес к теме городской повседневности, а в ней – внимание к эротическим мотивам. Особая популярность выпала на долю весьма плодовитого прозаика Звонимира Майдака, выпускавшего почти каждый год по книге (среди них «Болезнь», 1964, «Юноша», 1965, «Игроки», 1969, «Купание с Катариной», 1978, «Отвратительный паркинг», 1980, «Лежаки для загорания», 1982 и др.). Его романы, став-

шие своеобразной хроникой времяпрепровождения молодежи, не очень задумывающейся над существенными вопросами, строились на облегченном тривиальном сюжете и были рассчитаны на массового читателя. Перелом в творчестве Майдака наступил в середине 80-х гг. с романом «Дочь» (1985 г.). В этом социально-критическом романе Майдак отходит от ставшей трафаретной трактовки бывшего партизана, в мирные дни крупного руководителя, как приспособленца, хапуги, растерявшего свои былые идеалы. Его герой Павао Полар – честен, скромен, даже аскетичен, способен к самокритичной оценке. Выйдя на пенсию, он переоценивает и свое прошлое. Этому способствует знакомство с Сабиной Маслин, дочерью человека, расстрелянного во время войны по обвинению в сотрудничестве с оккупантами. Уверенная в том, что ее отца оклеветали, она многие годы разыскивает свидетелей трагедии. Думая, что Павао Полар был не только свидетелем казни, но и ее участником, Сабина убивает его, свершив над ним столь же скорый суд, как и тот, что когда-то был совершен над ее отцом. Этот роман еще раз подтверждает, что хорватские прозаики разных поколений подходят к важной проблеме цены революционных преобразований, размышляют над вопросом о том влиянии, какое имело на психику человека убийство людей не в бою, а в карательных акциях, о порожденном войной насилии как способе решения проблем и в мирные дни.

Во второй половине 60-х гг. появились произведения Мирко Саболовича (р. 1935) и Ивана Аралицы (р. 1930). С именами этих писателей связано развитие существенных для хорватской прозы тенденций. По году рождения они близки поколению «круговашей», но значительно позднее их вступили в литературу и стояли в прозе тех лет особняком.

Саболович продолжил традиции социального реализма, течения левой литературы 30-х гг. с характерным для него социальным анализом действительности («Пьянство», 1968, «Межа», 1975, «Шрамы», 1978). Его произведения интересны прежде всего в тематическом плане – он ввел в послевоенную хорватскую литературу проблематику современной деревни в таком аспекте, в каком до него ее никто не разрабатывал. Произошедшие за короткий срок насильственная коллективизация, а затем роспуск колхозов и возвращение к частной форме хозяйствования вели к разрушению сельского менталитета. Лишь в стариках еще жила всепоглощающая любовь к земле, но ведущая и к рабской от нее зависимости. Об этом и идет речь в романе Саболовича «Межа». Из последних сил обрабатывает свой надел старый Пайо Брадич, и «ничто на свете, – ни деньги, ни почет – не могло оторвать его от земли, от борозды». Он продолжает нескончаемый спор со своим сыном Томо, который, судя по всему, не хочет жить и работать, как отец. Саболович затрагивает еще одну очень важную проблему – о ней также долгие годы не принято было говорить открыто – проблему национальных отношений. В описанном им селе Поляны живут хорваты,

сербы, несколько чешских семей и одна большая цыганская. Между ними существуют идущие еще из прошлого сложные национальные и конфессиональные противоречия. Поводом для оживления национального антагонизма служит несчастный случай: хорват Томо Брадич нечаянно ранит на охоте своего друга детства серба Петара Зубича, за что получает два года тюрьмы. Разрешение конфликта, в который так или иначе втягивается все село, лишь намечено надеждой на будущую встречу Томо и Петара, на их личные человеческие качества.

Роман писателя «Шрамы» по жанру близок производственному роману, практически не получившему распространения в хорватской литературе. Редкое явление для этой литературы и герой романа – рабочий-шофер Филип Франич. Честный, добрый человек, хороший семьянин и товарищ, он пытается противостоять воровству и коррупции в торговой фирме, где работает. В исповеди Филипа, лежащей в основе произведения, затрагиваются многие острейшие проблемы Югославии 70-х гг. – безработица, вынужденная эмиграция, манипуляция самоуправлением, хищническая нажива руководителей предприятия. Писавшие о произведениях Саболовича (К. Шполяр, Д. Елчич, Й. Павичич) единодушно отмечали их актуальность, мужество автора в изображении современности, драматизм и жизненность описанных им ситуаций. Последнее обстоятельство привлекло к ним внимание кино- и телережиссеров – все романы Саболовича были экранизированы, роман «Межа» – в нескольких вариантах.

Литературное имя Ивану Аралице создали его произведения на исторические сюжеты. Каждое из них становилось событием и отмечалось республиканскими и югославскими премиями. При всей точности исторических реалий Далмации XVI–XIX вв. романы Аралицы своей проблематикой, языком и стилем, лишенными всякой архаизации, устремлены в современность. Актуальным для Хорватии был сам выбор исторических эпох. Зажатый между тремя могущественными государствами – Австрийской монархией, Венецианской республикой и Оттоманской империей, терроризируемый инквизицией и местными разбойниками хорватский народ боролся за свое национальное самоутверждение, которое всеми этими обстоятельствами было задержано на века. Но и в страшные времена войн, грабежей и переселений, когда люди «убивали друг друга, часто не зная кого и за что», народ сумел сохранить язык, обычаи, передавая из поколения в поколение сказания об эпохе независимости, воспевая своих героев и их подвиги. Это та историческая нравственная основа, на которой строятся сюжеты произведений Аралицы.

Наряду с использованием принципов современной прозы, ее языка, приемов психологического анализа, данных исторической науки и философии экзистенциализма, Аралица во многом сохраняет приверженность традициям национальной романистики. В арсенале его изобразительных

средств — авантюрность фабулы, контрастное противопоставление героев, чаще всего основанное на принадлежности к господствующей (иноземной) и угнетенной нации, таинственность, действие роковых сил (предсказания, пророческие сны), опора на этический потенциал фольклора. Среди учителей Аралицы справедливо называют Иво Андрича с его проблематикой Востока и Запада, турецко-славянских взаимоотношений, мало известных хорватской прозе, а также его земляков — далматинцев — Р. Маринковича, П. Шегедина, В. Калеба с их психологической углубленностью и тягой к гиперболизации и фантастике.

В первом же историческом романе «Псы в торговом городке» («Psi u trgovištu», 1979), одном из лучших произведений писателя, да и исторической прозы Хорватии и Югославии того времени, проявились многие особенности его индивидуального дарования. Конкретное время — XVI век, место — Далмация, Венгрия, Турция, где действуют реальные исторические лица — семейство Вранчичей и прежде всего Антун Вранчич (1504-1573), дипломат, историк, поэт, автор путевых заметок, входивший в круг венгерского короля Яноша Запольяи, а затем, будучи на службе у Фердинанда Габсбурга, выполнявший его дипломатические поручения при дворе Сулеймана Великолепного. Документы, письма А. Вранчича брату Миховилу, а также донесения венецианского посланника в Царьграде Марино Вендрамина в сочетании со снами, галлюцинациями, притчами служат в этом романе созданию синтеза психологического, исторического и экзистенциального исследования ситуаций и поведения в них персонажей. Таким образом реалистическое письмо совмещается с притчевой прозой, чаще всего воплощенной во вставных эпизодах. Философскую основу притчи «Сон о караване» составляет проблема страха, потерянности и одиночества человека: бредя в колонне, он боится сойти с пути и одновременно боится остаться в строю, так как ему угрожает движущийся за ним, а он сам опасен для идущего впереди него. Название роману дал сон о торговом местечке, куда сворачивают путники, но где по ночам бродят псы, пожирающие все живое. В продолжение и развитие снов следует рассказ Вранчича о Сулеймане Великолепном, раскрывающий сам механизм власти и трагическое столкновение искусства с тиранией. По примеру античного тирана Периандра Сулейман уничтожает всех выделяющихся умом, красотой или богатством в династии Османовичей и в конце концов оказывается в окружении недостойных, бездарных или вынужденных приспосабливаться людей. Осужден и сын султана от венецианки поэт Джихангир, полагавший, что человеку необходимо не только пить, есть и спать, но и иметь «возможность говорить». Все рассказанные истории вызывали прямые ассоциации с послевоенной эпохой, особенно та, что была посвящена Джихангиру, расследованию его вины, доказательством которой выступали его стихи.

Романы «Путь без сна» (1982), «Души рабов» (1984) и «Строитель постоялого двора» (1986), будучи самостоятельными художественными произведениями, в то же время связаны между собой несколькими поколениями одной семьи, местом действия и главное – общей нравственной ориентацией. В этих романах много этнографических особенностей, описания одежды, еды, обычаев, песен, легенд, предсказаний и пророчеств. Чрезвычайно важна в них тема национальных и конфессиональных отношений. «Люди многостороннее, когда принадлежат к разным верам и народам», – говорит один из героев романа «Души рабов». Время действия этого романа – начало XVIII в., когда Далмация находилась под властью Венеции, которая в своих постоянных войнах с Турцией использовала наемные отряды из местного населения. Фабульную канву произведения составляют злоключения кузнеца Матии Грабовца. Получив в качестве военного трофея пленного боснийского мусульманина Месуда Зунича, по законам того времени он должен был продать его на галеры и часть выручки отдать в государственную казну. Но пока Матия ведет Месуда на рынок рабов, он проникается к этому доброму, услужливому человеку сочувствием, и, не без влияния православного крестьянина Степана Паштровича (они остановились по дороге в его доме, и Месуд помог рожавшей жене Степана), Матия освобождает своего пленника, чем навлекает на себя множество бед. Через некоторое время уже Месуд спасает от страшной казни Матию. Кузнец остается жить в Боснии, в том селе, где жила его семья до османского завоевания. Здесь он женится, обновляет дедовскую кузницу и строит дом. Писатель заключает свой роман откровенно выраженной мыслью о том, что мудрецы даже в такое страшное, напоенное ненавистью и страхом время, «проповедовали терпимость, доверие, терпение и уважение к другому, потому что только так могут сосуществовать люди разного происхождения и разных убеждений».

О судьбе семей Грабовца и Зунича периода наполеоновских войн повествует роман «Строитель постоялого двора». Он представляет собой записи строителя, члена францисканского ордена Якова Грабовца, и рассказывает о делах семейных, военных и строительных, они дополняются воспоминаниями о прошлом семьи, в частности о прадеде Якова – Матии, деде Прване и других родственниках, об их дружбе с Зуничами. Многие страницы в них посвящены восстаниям против сменяющихся в Далмации венецианских, австрийских и французских властей. Записи Грабовца сопровождены комментариями издателя, в которых тот проясняет исторические факты, иногда уходя в прошлое, а то и забегая вперед; именно он описывает казнь Грабовца, расстрелянного за помощь повстанцам.

Аралица во всех своих исторических романах проявил себя великолепным рассказчиком, писателем, с любовью изображающим быт и обычаи разных религиозных групп (например, описание мусульманской свадьбы

Тахирбега и сватовства каменотеса-католика Дидака Бунчича). Подчеркнутый интерес Аралицы к этическим вопросам увязывается им с проблемами свободы и несвободы человека, с исторической детерминированностью и возможностью человеческого выбора, определяя особенности жанра его произведений. Это этико-психологический роман с экзистенциальной идеей или общественно-экзистенциальный роман на исторические сюжеты, позволяющий раскрыть положение человека, подвергающегося гонениям, и ту внутреннюю силу, которая помогает ему выстоять.

В эти годы Аралица выступал против национальной узости, как и «склонности к чужому за счет потери чуткости к своему», ратовал за общечеловеческие ценности и считал, что произведения искусства, являясь «симбиозом сказочного и реального, чуда и повседневности или повседневного чуда», и заключая в себе «жизнь поколений, народов, кланов и каст»[8] тем самым способствуют объединению человечества («Тайна сарматского орла», 1989).

На рубеже 60–70-х гг. в хорватскую литературу с первыми книгами вошло новое поколение прозаиков, родившихся уже после Второй мировой войны. Это С. Чуич, Д. Кеканович, П. Павличич, В. Барбиери, Г. Трибусон, С. Мершиняк, Д. Елачич-Бужимский и другие. В последующие два десятилетия эти писатели займут в ней прочное место, станут лауреатами многих республиканских и югославских литературных премий, их книги будут издаваться в библиотеке бестселлеров. Критик этого поколения Велимир Вискович (р. 1951), обобщивший его опыт в книге «Молодая проза» (1983), справедливо заметил, что, во многом благодаря произведениям этих писателей, проза стала господствующим видом литературы[9]. К такому же выводу пришел и сербский критик, тоже представитель молодого поколения, Михайло Пантич (р. 1957)[10].

Для молодых хорватских писателей 1968 год – год массовых студенческих выступлений – стал весьма знаменательной датой. Он стал для них точкой отсчета, какой для предыдущих поколений была Вторая мировая война. Но именно потому, что события этого года и последующие события начала 70-х гг. окончились для их участников поражением, они не могли не породить настроения бесперспективности и безнадежности. Позднее, вспоминая о тех днях, драматург С. Шнайдер писал, что как и всякое движение, движение этих лет создало «свою ностальгическую мифологию, рассказы об исключительности и героике событий того времени». Наступившая «нормализация», по его словам, воспринималась как «подлинная катастрофа»[11].

Немаловажным для творчества молодых прозаиков Хорватии было то обстоятельство, что все они окончили философский факультет Загребского университета. Это определило их высокую книжную культуру. Некоторые из них (например, П. Павличич, Г. Трибусон, Д. Угрешич) становятся уче-

ными-филологами и имеют серьезные научные труды. Печататься «молодые» начали в студенческих изданиях, подражая прежде всего Х. Л. Борхесу. Правда, по их собственному признанию, не менее важной для них была и европейская традиция, связанная с именами Гоголя, Кафки и Булгакова. Это признание получило потом подтверждение в исследованиях ученых, установивших также наличие связей писателей-фантастов и с национальными традициями, в том числе с традициями сказки, хроник, легенд [12].

Поначалу в творческих позициях молодых прозаиков, при всех индивидуальных различиях, было и много общего, прежде всего в том, что отличало их от предшественников. Они полагали, что литература не должна отражать действительность и комментировать ее, ее задача – создавать параллельные миры, управляемые своими законами. В связи с этим меняется модель прозы, ее стиль, основанный на отказе от изображения реальности и следования логике и здравому смыслу, а также от психологической мотивированности. Эти писатели первыми в хорватской литературе нарушили концепцию общественной детерминированности искусства и стали ориентироваться на фантазию и литературный опыт читателя, за что и были названы фантастами. Они исходили из того, что человек не может познать законы окружающего его мира, поэтому создает собственную действительность, в которой сознательно стираются грани между сном и явью, между единичным и общим, вымышленным и реальным, где господствует абсолютный релятивизм. Устанавливая связь этих писателей с постмодернизмом, А. Шолян с полным правом полагает, что их произведения выразили страх человека перед всем таинственным, скрытым, непонятным, страх перед своей ролью в этом мире, страх дезориентации и бегства от всех идеологий, страх разрушения всех опор, всех порядков, которые распадаются на глазах... [13] Надо отметить, что черты постмодернизма были свойственны и произведениям писателя более старшего поколения – Неделько Фабрио (р. 1937), особенно его романам на исторические сюжеты «Уроки жизни» (1985) и «Волосы Вероники» (1989). Они представляют собой гибридные жанровые структуры, вобравшие в себя элементы исторического и семейного романов, а также романа воспитания. Рассказчик Фабрио не хроникер или летописец, он часто сам нарушает хронологию, принимает эмоциональное участие в описываемых событиях, вызывая те или иные ассоциации.

Ключом к пониманию концепции этой группы писателей может служить мысль, высказанная рассказчиком (alter ego писателя) в новелле П. Павличича «Ладья из воды» («Lađa od vode», одноименный сборник, 1972). Вступая в волшебный мир книг, он с увлечением искал тайные связи между прочитанными произведениями и обнаружил, что они образуют некий замкнутый круг и описывают сходные ситуации и образы. Так рождалось желание посмотреть, что получится, если взять из этих книг отдельные

заголовки, отрывки, а также отдельные фразы и слова, соединить их, добиваясь этим соединением «чего-то нового, что говорило бы о том, чего до сих пор не было ни в одном произведении..., чтобы эти фразы, сохраняя те значения, которые они имели в своих книгах, в то же время участвовали в создании того, что получалось в результате их сближения». Размышления «хорватского борхесианца» легко соотносимы со словами самого аргентинского мэтра, которые в качестве эпиграфа к своей книге о молодой сербской и хорватской прозе предпослал М. Пантич: «Когда я вспоминаю свое детство, я меньше всего думаю о соседях, а больше об отцовской библиотеке, обо всех тех книгах, которые раскрывали передо мной мир... Книга — это расширение памяти: без книги не было бы истории, а наша современность была бы то, что мы представляем собой на той ступени, которая по сути и не существует» [14].

Эксперименты «молодых» возникали не на пустом месте. Им были хорошо знакомы новые филологические теории западноевропейских ученых, художественная литература современной Европы и Америки, и они сознательно включались в общий поток постмодернистской литературы. В подобных произведениях автор выступает как конструктор коллажа, возникающего в результате манипуляции с предшествующими текстами, жанрами и традициями. Это была элитарная, рафинированная литература, рассчитанная на эрудированного читателя, способного включиться в предложенную автором интеллектуальную игру. Молодые писатели проявляли склонность к фантастике, чудесному и сверхъестественному, странным героям (сумасшедшим, самоубийцам, мистикам, паломникам и алхимикам) и исключительным событиям и обстоятельствам, к комбинациям из типичных элементов классических текстов, жанров и традиций, предстающих в их произведениях в новых отношениях, к автореферированию — открытому признанию использованной художественной техники, приданию языку оккультного, метафизического характера и противопоставления его разговорному и жаргонному языку своих непосредственных предшественников, в частности представителей «прозы в джинсах» (термин А. Флакера). Но это увлечение длилось недолго. После первых книг, уже к середине 70-х гг. все они, за исключением Трибусона, отходят от этой модели литературы, ищут и находят свой путь. На этот «пересмотр» своих эстетических позиций их толкнули не только равнодушие читателей и сдержанность критики, но и сама атмосфера все возрастающего общественного критицизма. Каждый по-своему ответил на запросы времени, развивая многое из того, что было заложено в первых произведениях и отвечало специфике его дарования. Почти все они переключаются с коротких жанров на роман.

Степан Чуич (р. 1945), пожалуй, единственный среди «молодых», кто с первых же шагов в литературе проявил пристрастие не только к фантастическим ситуациям и ирреальным силам, но и к современной действитель-

ности, в которой живут его «нелепые герои» и очень узнаваемые чиновники города Дувно. В сборниках «Портрет Сталина и другие рассказы» (1971) и «Тридцатилетние рассказы» (1979), романе «Орден» (1981) критический пафос становится острее и конкретнее, не теряя при этом своей универсальности. Внимание писателя привлекают многочисленные вариации отношения индивида и власти, отчуждения человека, его бессилия перед невежественной бюрократией низового звена и слепой силой толпы. В хорватской литературе это был первый опыт художественного освоения подобной темы на современном материале.

Многие рассказы Чуича начинаются упоминанием о смене власти, о приходе новой власти или введении новых законов, основной приметой которых является их противоположность старым. Эта аллегория достаточно прозрачна в открывающем сборник «Портрет Сталина..» рассказе-притче «Часы». В одном городе давным-давно были установлены часы, ими любовались, по ним жили несколько поколений. Многие армии проходили через город, но ни одна из них не тронула часов. Вдруг неожиданно появились двое неизвестных, которые вознамерились их снять, так как жители должны были теперь жить по новому времени. Под натиском возмущенных горожан неизвестные бежали, однако часы были уже разобраны, и горожане безрезультатно пытаются найти хотя бы некоторые их детали.

Писатель часто строит свои рассказы на абсурде допущения. Сводя к минимуму индивидуализацию и психологизацию персонажей, особенно представителей власти, и наделяя их лишь очищенной функцией, например, власти (наместник, председатель общины, шеф полиции и т. п.), он достигает высокой степени абстракции и гиперболизации. Власти толпы и власти бюрократии, которые часто объединяются, противостоят столь же неиндивидуализированные, но уже имеющие имена, персонажи. Искаженное сознание людей, отчужденных от управления городом и живущих слухами, превращает в чем-то непохожих на них людей в шпионов и провокаторов («Озеро»), в саботажников («Саботажник»). Так, по городу разнеслись слухи, что Иван Анчич хранит в книжном шкафу портрет Сталина и, более того, обещает когда-нибудь показать его детям и поведать им полную, обновленную и очищенную историю о генералиссимусе («Портрет Сталина»). Постепенно в сознании толпы шкаф отделяется от своего хозяина и становится главным объектом обсуждения: теперь молва утверждает, что он был сделан из сибирского дерева и что получил его Иван в подарок от русского друга, вскоре друг превращается в лично товарища Сталина, и страх, овладевший толпой и полицией, оказывается неуправляемым. Воспользовавшись пребыванием хозяина дома в больнице, шеф полиции обыскивает злополучный шкаф и обнаруживает в нем — гарантию венской фирмы от 1893 г., по которой, в случае потери ключа, можно бесплат-

но получить новый. Так, действительные события, переходя в рассказах Чуича в разряд фантастических, теряют свое конкретное содержание и приобретают характер иррациональности и абсурда. Повествование становится сродни притче.

Роман «Орден» приближается по жанру к общественно-политическому роману, хотя в нем сохраняются основной конфликт, характерный для рассказов писателя, и его пристрастие к гиперболизации. Опасность для властей в этом произведении представляет, правда, уже не ничего не значащий житель города, а участник народно-освободительной борьбы, орденоносец Матия Ивандич. Он независим, критически настроен к местным «владыкам», утверждающим свой авторитет на фиктивном участии в партизанском движении. Фигура Матии у Чуича двойственна. С одной стороны, он воплощает силу народного духа (его имя вызывает ассоциацию с предводителем крестьянского восстания XVI века Матией Губцем), с другой – трагедию неисполнившейся мечты. Этим объясняется и двойственное отношение к Матии народа: как к человеку-легенде и выразителю его интересов, но и как к человеку, выделяющемуся из коллективной безликости и поэтому опасному*.

Во всех своих произведениях Чуич держит в руках все нити повествования, не передавая их персонажам и строго регламентируя границы их поведения. Язык его произведений ясен и лексически нейтрален. Между тем, ориентация только на социальную функцию в обрисовке персонажей и ситуаций, редукция психологических моментов неизбежно вели к упрощению и схематизации. Этой опасности Чуич не избежал.

Драго Кеканович (р. 1947) после первого сборника рассказов («Механика ночи», 1971), созданного по канонам фантастической прозы, в которой критики обнаруживали фрагменты, напоминающие Новалиса, По, Гоголя, Матоша, совершает резкий поворот. Он обращается к богатой национальной традиции сельской прозы. В сборниках рассказов «Ужин на веранде» (1975) и «Стылый лес» (1977) писатель не прибегает к внешней актуализации, лишь изредка упоминаются аграрная реформа, общинные начальники, бегство в город. Его герои схожи со старыми славонцами, знакомыми хорватскому читателю по произведениям Ивана Козарца (1885-1910). Самые колоритные образы – это старики. Они, как и герои Козарца, выламываются из общей массы своей эксцентричностью, чудачествами или просто своей непохожестью на остальных. Дряхлый старик Мишко Сарач («Кони на ладони»), в прошлом лучший ямщик в долине, умевший, по легенде, ходившей в тех местах, ладонями почувствовать «скрытую силу и изъяны коня», теперь лишь в воображении может отдаться быстрой езде. Не менее выразителен «лесной человек» Галеша («Гость»),

* Постановка пьесы по этому роману была запрещена в 1981 г.

который, живя один в лесу, только по праздникам появляется в селе. К его загулам присоединяются односельчане, «следующие за ним, как солдаты за своим чокнутым генералом». Взбаламутив всю округу, «лесной гость» таинственно исчезает, жизнь входит в свою колею, а односельчане, вспоминая смутьяна, «клянут его мечтательными голосами, какими вспоминают о молодости и счастье».

Все рассказы Кекановича трагичны. Уходит в прошлое старый крестьянский мир, молодежь уезжает из долины, чтобы не вернуться в нее никогда, – этот ностальгический мотив ощутим во многих рассказах писателя («Гармонист в саду», «Запах свежей конопли»). Идея распада старого уклада жизни доминирует и в романах писателя «Потомок теней» (1978) и «Иванова ночь» (1985). Драматический узел первого из них завязан на сложнейшем историческом и личном конфликте между отцом – крупным землевладельцем и его сыном – революционером. В условия несвободы после войны попадают и тот, и другой. Андрия Богдашич пытается восстановить разрушенное и разграбленное (в том числе и новой властью) имение, вернуть свободу арестованному отцу. Он стремится защитить вечные идеалы справедливости и доказать отцу, а главное, самому себе, что унизила людей не свобода, она дала лишь возможность развернуться нечестным людям. Но он не выдерживает «мирной борьбы» и добровольно уходит из жизни. Писатель искусно комбинирует разные стилевые планы – нейтральное описание событий, драматизированные диалоги, эмоциональный комментарий рассказчика – друга Андрии – и скептические реплики сына Андрии Невена.

Судьбе Невена, погруженного в «славонские легенды и семейные истории», посвящен второй роман писателя «Иванова ночь». Юноша приезжает на учебу в Загреб в конце 60-х гг. и попадает в самую гущу молодых возмутителей спокойствия, увлеченных рок-музыкой, театром, но и наркотиками и бешеной ездой на мотоцикле, ставшей своеобразным символом этого времени. Крестьянская осторожность удерживает Невена от активного участия в студенческих волнениях, но любимая девушка вовлекает его в этот круг. Трагической кульминации разлад в душе и сознании героя достигает после ее гибели в Индии, куда она уходит со студенческой театральной группой. Невен сходит с ума. Повествование напоминает смену кадров, смену рациональных и иррациональных моментов, современности и прошлого, реального и фантастического. Это и осколки истории семьи Богдашичей, и легенды Славонии, галлюцинации Невена, во время болезни представляющего себя гордым оленем, стремящимся из душного Загреба уйти в свои славонские леса. Это и заметки о Невене его друга, которому он доверяет свой дневник. В романе много страниц, на которых с сочувствием рассказывается о пережитом самим писателем времени студенческих волнений, но он не скрывает и своей иронии по отношению к тем их участникам, кото-

рые вскоре отказались от своих идеалов, хотя и не прочь ностальгически о них повздыхать. С предшествующим творчеством писателя связывает явное увлечение разного рода символическими образами, литературными реминисценциями, эпиграфы к главам из Кафки, Црнянского, А. Б. Шимича.

Наибольшую известность среди писателей этого поколения получил Павао Павличич (р. 1946). Как и его коллеги, он начал с коротких фантастических рассказов («Ладья из воды»). Литературная эволюция этого писателя была, пожалуй, наиболее показательной. Она шла от признания за литературой права на создание параллельного мира с его законами к все большему сближению с реальностью, от общественного и морального релятивизма к социальной ангажированности.

Вторая книга писателя – «Волшебные пожарные» (1975) сочетанием реального и ирреального в повседневной жизни Загреба направляла внимание читателя на необычное в обычном, на будничное зло, таящееся зачастую в ничтожных мелочах. Внешне реалистическое описание города, его улиц, характера обывателя, поведение которого даже социально детерминировано, постепенно нарушается введением фантастических деталей и сгущенной фантастической развязкой. Весь этот «объективный реквизит» вызывает неожиданные последствия – столкновения автобусов, разрыв киноленты в кинематографе и т. п., как бы подтверждая мысль о повязанности в мире всего со всем (рассказ «Все есть все»). Реальные события, переходя в ирреальные, по сути уравнивали реальность литературную и реальность объективную. Очень ясный, но не лишенный артистизма стиль и любовь к тайне становятся основными свойствами прозы Павличича. Через детективный рассказ и роман (сб. рассказов «Добрый дух Загреба», 1976, романы – «Прибор против тумана», 1978, «Искусственный орел», 1979, и др.), он приходит к общественному и общественно-политическому роману с криминальной фабулой. На вопрос одного из журналистов, почему в его произведениях все больше присутствует политика, писатель ответил: «Я уверен, что любой разговор у нас через пять минут сводится к политике. Это значит, что политика стала очень важной в нашей жизни. Десять лет назад, может быть, и не была таковой, но сейчас стала, а я всегда стараюсь писать о том, что касается меня и моих читателей» [15]. Круг интересов Павличича был достаточно широк. Его волнуют проблемы молодежи, которая ищет спасения от душевной пустоты, от окружающей несправедливости в разного рода сектах и верит, что, пожертвовав собой, она может сократить количество мирового зла («Стальной месяц», 1985). Привлекают его внимание и разные виды возникающего в обществе сопротивления, будь то распространение частных коротковолновых радиостанций, выступающих за право граждан на информацию, отличную от официальной («Эфир», 1983), или коллективное противостояние жителей маленького городка местным властям в желании защитить от уничтоже-

ния старую площадь, ныне носящую символическое имя Свободы («Площадь Свободы», 1986). Почти во всех произведениях Павличича так или иначе возникает тема искусства в его отношении с истиной, в ряде из них центральным становится – автореферирование, т. е. раскрытие способов написания текста («Вечерний акт», 1981, «Каллиграфия», 1987, «Счастливый конец», 1989).

Со временем в романах писателя от детектива остается только начальный эпизод, который служит толчком к развитию действия (например, самоубийство одного из друзей повествователя в романе «Искусственный орел» или внешняя канва расследования, как в романе «Конец мандата», 1984). Чтобы найти своего исчезнувшего друга, известного политика Бориса Ременера, рассказчик в романе «Конец мандата» восстанавливает этапы его политической биографии, пришедшейся на кризисные для Хорватии годы рубежа 60–70-х гг. и последовавшего за ним времени «смены гвардии». Плата за карьеру, построенную на демагогии, лжи, интригах и «разоблачении совершивших ошибки», оказалась слишком высокой – полный разлад с самим собой и как выход – самоубийство. Писатель глубоко проникает в психологию изначально доброго, воспитанного на высоких моральных принципах человека, который хочет сохранить себя и свое человеческое достоинство, уравновешивая зло, причиненное им одним людям, добром, оказываемым другим. Оправдывая себя, герой сравнивает свое положение политика с положением священника. Тот полагает, что, поднявшись вверх по иерархической лестнице, он получит возможность изменить систему своей организации и тем самым укрепить авторитет веры. Однако, чем выше он по ней поднимается, тем больше обнаруживает зла, а сам все чаще попадает в ситуации, когда он должен отрекаться от Бога. Эта поучительная притча накладывается на размышления рассказчика о судьбе Бориса и своей собственной судьбе. Не будучи сам прямо замешан в политические деяния друга, он знал о них, и более того, часто поддерживал того морально. Трагический финал был предопределен, когда герой убеждается в нереальности искупить свою вину перед теми, кому он причинил боль, подверг унижению, кого предал и чьи надежды обманул.

Произведения Павличича отличает еще одна особенность. В большей или в меньшей степени даже там, где действуют реальные политики (лишь с измененными фамилиями), где динамичная фабула строится на жизненных коллизиях, они насыщаются массой таинственных, ирреальных элементов, пророчеств, фантастикой. Так в романе «Стальной месяц» эпидемия самоубийств членов секты приобретает гротескные масштабы, а в «Вечернем акте» гениальный фальсификатор легко создает не только совершенно неотличимые от оригинала копии картин, документов, но и копии предметов и даже живых существ, в том числе и людей. И в то же время основные герои Павличича – рабочие, ремесленники, завсегдатаи

маленьких кафе, политические деятели и интеллектуалы, среди которых иногда оказывается и сам автор, действующий под собственным именем («Каллиграфия») – случайно или неслучайно втягиваются в расследование преступлений и вступают в борьбу со злом с позиций здравого смысла и чувства справедливости. В его романах нет и эффектных финалов. Павличич как бы призывает читателя, знакомого со случившимся, самому найти завершение.

Основу сюжета и структуры ранних произведений Горана Трибусона (р. 1948) составляет фантастика (сборники рассказов «Заговор картографа», 1972, «Смерть в Праге», 1975, «Рай для собак», 1978, роман «Снег в Гейдельберге», 1980). Эти произведения подчеркнуто книжны. Интегрируя в собственный текст отрывки из сочинений других авторов (например, из «Преступления и наказания» Достоевского и легенд Праги в рассказе «Смерть в Праге»), аллюзии на Кафку, Булгакова, Крлежу, Трибусон раскрывает в них свое понимание литературной природы искусства, возникающего прежде всего из самого себя. В этой прозе сон реальнее самой реальности («Сон – это сгусток действительности» – рассказ «Тетка Гофмана»). В ней господствует принцип двойственности, зеркального отражения («Монастырь»), пристрастие к фантастическому паралогизму, оккультно-магической форме (например, «фольклорное», «аллегорическое» и «гротескное» объяснение образа главного героя рассказа «Тетка Гофмана») и демонологическим теориям (рассказ «Алхимик Йомаэл и время»).

Первый его роман «Снег в Гейдельберге» содержит три уровня повествования, призванных показать всю ограниченность человеческого знания, делающего невозможным установление истины. Первый из них – это рукопись Николаса Шрама, сына владельца фабрики макарон в Загребе (она помечена 1934 г.). Вступив в союз с дьяволом, Николас покидает родной город и отправляется на поиски Свободы, которую он пытается обрести, нарушая все принятые этические нормы и правила поведения. Второй и третий планы – это интерпретация историком фантастического сюжета рукописи в середине 70-х гг., соответственно в научном (или псевдонаучном) ключе, и субъективном – в дневнике повествователя, где повседневные заботы и переживания соотносятся с рожденными рукописью мыслями о свободе – смерти – документе – вымысле, т. е. том круге идей, которые являются центральными во всех трех частях произведения. Вариантность толкования событий призвана убедить в том, что цепь научных аргументов в распутывании биографии индивида приводит лишь «к еще большей неуверенности, скепсису и недоверию, все больше убеждает в мысли, что жизнь отдельного человека меньше всего походит на историю, а больше – на апокриф, миф, легенду». Следовательно, только свободная игра фантазии, где стираются грани между возможным и невозможным, способна, по мысли писателя, приоткрыть завесу над тайной человечес-

кой судьбы. Уже в этом романе Трибусона в неменьшей мере занимало и формальное экспериментирование, соединение, казалось бы, несоединимого – реалистическое повествование и фантастические аллегории, пикареска и притча, событийность и автореферирование.

Одно из лучших произведений Трибусона – роман «Слышишь ли ты нас, Фрида Штерн?» (1981) – представляет собой исповедь безымянного учителя литературы о возвышенной любви нескольких мальчишек к девушке из богатой еврейской семьи, поселившейся на их улице. Она была для них недостижимой мечтой и осталась таковой для тех, кто выжил во Второй мировой войне, раскидавшей бывших друзей по разные стороны баррикад: кого к усташам, кого к партизанам. Весь роман пронизан светлым чувством любви, дружбы и надежды: оставшиеся в живых продолжают искать Фриду и после войны. К ней, невидимой собеседнице, обращена исповедь героя, и звучащие, как печальный рефрен, слова: «Слышишь ли ты нас, Фрида Штерн?», придают этому произведению удивительное настроение щемящей тоски.

Этот роман Трибусона был одним из первых произведений в хорватской прозе, в котором поднималась проблема хорватского фашизма, ставшая в 80-х гг. весьма актуальной. То, что рассказ ведет герой-маргинал, и до и после войны находящийся на нейтральной полосе, еще больше усиливает трагическую безысходность повествования. Мир остается расколотым и после войны, в нем так же живет ненависть, и Фрида Штерн как реальность так же невозможна в настоящем, как она была невозможна в прошлом.

С годами Трибусон все активнее использует самые разные жанровые структуры, популярные в массовой культуре: романы детективный («Расследование», 1985), бульварный («Русская рулетка», 1982), авантюрный («Сделано в США», 1986) и молодежный в духе «прозы в джинсах» с его инфантильным героем и неопределенными формами бунтарства («Иностранный легион», 1985). Переходя от элитарной прозы в сферу «читательского ожидания», писатель, по словам М. Пантича, превращает следование законам избранных им жанров в «новую мимикрическую систему повествования»[16]. Он наполняет эти, ставшие символом массовой культуры, жанровые структуры более реальным содержанием. В повествование в той или иной форме входит проблематика отечественного фашизма, общественных коллизий послевоенных лет, особенно связанных с событиями 1948, 1968, начала 70-х гг. Она составляет социальный и политический фон произведений и во многом определяет их ностальгическое настроение («Медленная измена», 1984, «Сделано в США», «Иностранный легион»). При этом литературные реминисценции, автореферирование, включение в текст ирреальных, часто мистических связей, как и сама мысль о равноправии мира литературного и мира действительного, остаются очень важными

чертами повествовательной манеры Трибусона (к примеру, в романе «Слышишь ли ты нас, Фрида Штерн?» это спиритические сеансы героев, вызывающих дух Фриды, а в романе «Сделано в США» – злая сила, заключенная в украденных у вынужденной эмигрировать еврейской семьи драгоценностях и приводящая к гибели всех, кто к ним прикасается). Но все эти приемы в новых произведениях писателя вписываются в иную систему координат, в которой легко совершаются переходы из реальной данности в чисто фантастическую и наоборот.

Для всех молодых прозаиков было характерно стремление к обнажению техники сочинительства, введение автокомментирования как равноправной части литературного текста. Для Дубравки Угрешич (р. 1949) эта черта становится доминирующей практически во всех ее произведениях. В них откровенно присутствует комментируемая писательницей литературная интертекстуальность, то есть использование «чужих» текстов, стиля, образов, цитат, как говорит она сама, «перекраивание чужих рассказов, а именно переписывание чужого рассказа с внесением в него собственных строк или написание собственного с внесением в него чужих строк» [17]. Уже в этом самоопределении звучит та веселая ироничность, которая станет еще одной характерной чертой прозы Угрешич.

Свой первый сборник рассказов она провокационно назвала «Проза о прозе» (1978), не скрывая своего намерения превратить в литературную игру трансформацию жизненного, причем самого банального, факта в фикцию. С этой целью она подробно объясняет читателю, кто ее герои, как их встречи, сны, любовь, их писательские потуги становятся основой фабулы, как соотносится рассказанное с примерами из мировой литературы (Кафкой, Гоголем, Грабалом, Кундерой, Хармсом). Писательница весело иронизирует над своими персонажами, заурядностью их отношений, над стереотипностью их языка. Так построен и ее роман «Штефица Цвек в тисках жизни» (1981). В нем еще бóльшую прозрачность приобретает та дистанция, которую автор устанавливает в отношении к кич-культуре и «прозе в джинсах». По совету друзей она берется написать дамский любовный роман со свойственной ему эстетической установкой на восприятие жизни как волшебной сказки (кстати, один из сборников рассказов Угрешич назван «Жизнь это сказка», 1983). Все дальнейшее – это пародирование штампов, героев, сюжетных ходов и языка этих типов прозы. На глазах у читателя писательница конструирует историю молоденькой машинистки Штефицы, рассказывает о ее безуспешных поисках возлюбленных, соотнося отдельные части повествования, выбор стиля с процессом шитья – раскроем, строчкой, пришиванием пуговиц, отделкой и т. п. Все это еще обрамляется кулинарными и косметическими советами, отрывками из «Мадам Бовари» Флобера и модных журналов, а сам рассказ «прошит» авторским комментарием, словно строчкой, и завершается обсужде-

нием написанного друзьями и родственниками сочинителя. Внешне Угрешич подчеркнуто следует избранной модели, но раскладывая по полочкам каждый эпизод, мысли и чувства героини, сводящиеся к поискам сексуального партнера, писательница раскрывает всю банальность, стереотипность окружающих человеческих отношений. Ее непринужденная ирония сменяется в конце произведения горечью сделанного вывода: «Способны ли мы еще на искреннее чувство и искреннее его выражение, возможно ли еще восприятие мира вне штампа?».

В связи с получением престижной премии НИН-а за лучший роман года – таковым был признан роман Угрешич «Форсирование романа-реки» (1988) – она сказала: «Акт писания – романтический акт. Постмодернистские эксперименты, видимо, исчерпали свой заряд, и писатели, мне кажется, вновь ищут выход в „настоящей прозе“» [18]. В этом высказывании она выразила общую тенденцию отхода литературы от постмодернизма и поиска нового отношения искусства и действительности. Своим новым романом ей хотелось и себе, и читателю вернуть наслаждение, какое когда-то испытывали читатели больших романов. Но Угрешич не была бы самой собой, если бы не трансформировала избранный ею жанр в пародийно-иронический план, о чем свидетельствует уже само название произведения. В то же время в связи с этим романом можно говорить и о трансформации постмодернистской модели, в которую все смелее вводится и реалистическая традиция. Фабула произведения строится на провозглашенном в дневнике рассказчицы – писателя обрамляющем основное повествование принципе – «нет другой жизни, кроме повседневной». На двухстах тридцати страницах романа одна криминальная история наслаивается на другую: убийство испанского поэта, кража романа у чеха, который он тайком вывез из своей страны, смерть хорватского министра, убийство члена русской делегации. А вокруг кипят страсти, сплетни, доносы, возникают любовные связи, разыгрываются сцены мести. И все это происходит в течение трех дней в столице Хорватии, где в отеле «Интернационал» проходят «Загребские литературные разговоры». Однако, хотя Угрешич великолепный рассказчик, хотя в ее произведении масса детально выписанных остроумных сцен и введено более тридцати персонажей, все это «форсирование» развернутого эпического повествования оборачивается сознательной пародией на жанр романа-реки, его структуру, застывшие нормы и типажи. В своих героях Угрешич нарочито выделяет одну «типическую черту»: датчанка-феминистка, чех-графоман, венгерка-сексбомба, русские (их двое) – униженные безденежьем, зорко следящие друг за другом и внутренне готовые к невозвращению на родину, хорватский министр – распространенный образ функционера – бывшего мясника, бывшего партизана, после войны перебрасываемого с пищевой промышленности на образование или управление радио, телевидением и прессой. И в этом романе Угре-

шич легко, иронично играет с устоявшимися в жизни и в литературе клише и вновь объясняет читателю, как «действительность произведения пересекается с действительностью действительности, а фантастичность действительности с реальностью фантастики».

В конце 70-х — 80-е гг. в хорватскую литературу входит новое поколение прозаиков — К. Кляйн, А. Хорватичек, С. Хабьян, Д. Мазур, М. Валент, и др. Их первые произведения публиковались в журналах и литературных газетах, но мало у кого из них были изданы отдельные книги. Они начинают в антирациональной и антиидеологической манере, как бы устанавливая связи с прозой фантастов 70-х гг., от которой к этому времени отошли ее родоначальники. Им свойственна та же литературность, правда, теперь их кумиром становится Хармс, от которого они воспринимают такие приемы, как оппозицию к «настоящей правленой литературе», черный юмор, разрушение «рассказывания». Но в их творчестве проявилась не только эта тенденция. Они, на свой манер, продолжают и «прозу в джинсах», изображая пустое времяпрепровождение современной молодежи, ее аутсайдерскую позицию, ее жаргон. Их любимым жанром становится короткий рассказ, темой — бессмысленность повседневной городской жизни, искореженная логика, язвительное отношение к «высокой культуре». Один из них, Станислав Хабьян, эту неуверенность, сомнение во всем выразил в следующих словах одного из своих героев: «...мне кажется, я не могу ухватиться ни за что конкретное, как будто ни в чем нет никакой точки опоры...» («Невозможный вариант», 1984). Эту точку опоры молодые хорватские прозаики пока ищут в альтернативных формах культуры.

* * *

Поэты, составившие славу хорватской поэзии в первые два послевоенных десятилетия, оставались в ней ведущими фигурами и в дальнейшем. Вступающая в литературу поэтическая молодежь не могла затмить имена Д. Тадияновича, Ю. Каштелана, Д. Иванишевича, В. Парун, С. Михалича и М. Славичека.

По искренности выражения тончайших нюансов внутренней жизни человека произведения Драгутина Тадияновича (р. 1905) представляют феномен в хорватской поэзии. Продолжая традицию А. Б. Шимича, Тадиянович развивает возможности свободного стиха, его мелодические линии. Поэт сам определил две наиболее характерные черты своей поэтической манеры. Его стихотворения, по его словам, это фрагменты дневника. Он не боится «рассказать» о событии, визуально передать его в исторической, природной и человеческой достоверности. Для поэта важна каждая деталь, в том числе дата и место события: они — носители эмоционального переживания. Вторую особенность он видит в простоте

(естественности) выражения. Идеальными опорами всей его поэзии остаются мир детства, природа родной Славонии, сельский труд, хотя не менее крепко поэт связан и с городским менталитетом, а в последнее десятилетие – вообще с судьбой человека в современном мире (сборники: «Привязанный к земле», 1974, «Сон» 1976, «Свойство слов», 1981, «Светильник любви», 1984, «Хлеб насущный», 1986).

В последнее десятилетие своего творчества Драго Иванишевич (1907-1981) соединяет традиционную лирическую метрику и поэтичность народного чакавского говора (он писал и на чакавском диалекте хорватского языка) с приемами сюрреализма, приверженцем которого он был в начале своего литературного пути (сборник «Земля под ногами», 1940). Поэтический мир его книг «Игра богов или Пустыня любви», (1967), «Голоса» (1969), «Будь я птицей» (1970), «История» (1974), «Слово человеку» (1980), поэмы «Письмо к мертвой любви» (1973) возникает из антиномии рационального и иррационального, мысли и подсознания. Язык в них суров, иногда грубоват и резок, но всегда метафоричен и сгущенно образен. Во всех его произведениях этих лет отчетливо проступают черты, всегда свойственные поэту, – откровенная общественная ангажированность и глубокая интимность, декларирование социальной общности и духовный аристократизм.

До конца своих дней Юре Каштелан (1919-1990) оставался рыцарем этической миссии красоты и гуманизма. Его поэзия о войне, созданная им в годы войны и после нее, насыщена невыразимым трагизмом, проистекающим из апокалипсического ви́дения мира. В этом было его отличие от многих послевоенных поэтов Хорватии и одна из причин его приятия молодыми поэтами 70-х гг. Их привлекал присущий поэзии Каштелана сплав модернизма европейского типа и народного говора, смелость метафор и поэтическое осовременивание фольклорной образности, постоянный поиск им новых созвучий и ритма (сборники: «Стихи о моей земле», 1981, «Поэтической рукой написано», 1983, «Крылатый всадник», 1991). Войне он посвятил поэму-речитатив «Открытая песня» (1976) о крагуевацкой трагедии 1941 г. когда немецкие фашисты расстреляли мужское население города, включая детей. Она была пронизана героикой и трагичностью антифашистской борьбы, откровенно выраженным гуманистическим пафосом, рассчитанным на эстрадное исполнение. Вместе с тем, наряду с приверженностью идее всеобщей человеческой солидарности, партизанской теме и памяти боевых товарищей, Каштелан всегда проявлял интерес к онтологическим проблемам, не терял способности удивляться чуду природы, «траве волшебной», «синеве реки», «рожденью и заходу солнца» («Бдение», 1982).

Своей первой книгой («Зори и вихри», 1947) Весна Парун (р. 1922) вошла в хорватскую поэзию как бард искреннего исповедального чувства,

столь отличного от культивировавшегося в ту пору коллективистского мироощущения. В 50-е гг. с дотоле неизвестной хорватской литературе откровенностью она раскрыла мир чувств зрелой женщины, мир страсти и боли, радости, горя и восторга, отчаяния одиночества. Со сборника «Заколдованный дождь» (1969) начинается новый период ее творчества. Романтическая чувственность предшествующих стихов сменяется более спокойной, сконцентрированной и выверенной образностью. Поэтесса пишет в разных стихотворных формах, наиболее часто она обращается к сонету (сборники: «По следам Магды Исанос» *, 1971, «Сто сонетов», 1972, «Свинцовый голубь», 1975) и басне («Апокалипсические басни», 1976). Не все равноценно в поэзии Парун этих лет, но главное качество она сохраняет – это искренность выражения боли много пережившей женской души и ее надежд (стихотворения «Тайная молитва», «Паломничество в сон» – сборник «И прохожу я жизнью», 1972).

Поэтессу нередко упрекали в традиционности формы, реалистичности ее произведений. На это она отвечала, что традиционная поэзия не означает поэзии устаревшей, так как авангардной, по ее мнению, является «каждая прозорливая и смелая строка», и если сейчас и нужен авангард, то это «авангард здравого разума литературы» [19]. Ранее достаточно общественно индифферентная, в 80-е гг. она, по ее словам, начинает понимать, «что все кругом борьба, даже любовь и, наконец, сама поэзия. Борьба против жизни, которая не была жизнью» [20]. Темой ее многочисленных выступлений на различных писательских форумах становится защита писательского достоинства, права на критическую мысль и свободное выражение чувства. В 1989 г. выходит книга сонетов Парун «Клафалпирова земля». В этой вымышленной стране окаменевших слез и страдания все живое в его стремлении к счастью объединяет Любовь. И поэтесса скажет в одном из сонетов – «Весь труд моей души был обращен к другим. Я не верила в Бога, но поверила людям».

Еще одним поэтом, открыто связавшим себя с классической традицией и традиционной формой стиха, был Никола Миличевич (1922-1999). Воспитанный на отечественной и романской поэзии, особенно испанской и южноамериканской испаноязычной литературе, в период распада поэзии чувства, он отдает свое предпочтение именно этому типу творчества. Миличевич был среди основателей журнала «Кругови», вместе со своими единомышленниками отстаивал свободу творчества и расширение круга художественных традиций, но при этом он полагал, что современность поэзии совсем не обязательно напрямую связана с экспериментом и культом иррациональности. Современной поэзии, по его мнению, могут служить самые традиционные средства, в том числе и такие, как магия слова,

* Румынская поэтесса (1916-1943).

его живописность и музыкальность[21]. Основной темой его стихов стала тема родной земли, которой он обязан всем, что имеет, которая дала ему слова для выражения предчувствий, надежд и иллюзий, отражения той глубинной связи, которая существует между человеком и землей, где он родился и вырос, где умерли его предки (сборники «Прах земной», 1974, «Осенние дни», 1977, «Надо терпеливо», 1980, «Чистая искра», 1981).

Самыми значительными фигурами хорватской поэзии и в рассматриваемое время оставались два поэта, литературная биография которых началась в предшествующий период. Это Славко Михалич (р. 1928) и Миливое Славичек (р. 1929). В эти годы Михалич последовательно разрабатывает доминантные темы своего предшествующего творчества, отразившие умонастроения части интеллигенции, ее искреннюю убежденность в безысходности и трагичности бытия современного человека, его несвободы, становящейся особенно явственной на фоне оптимистической пропаганды о воплощении высшей формы свободы в социалистическом обществе самоуправления. Такая общественная позиция поэта, его приверженность философии экзистенциализма определили преобладание в его поэзии мотивов одиночества человека, его тоски и бессилия перед лицом бытия, понимаемого, как «дорога в никуда», мотива неустроенности, неуверенности в себе, разобщенности людей и, наконец, рожденного всем этим всеобъемлющего страха. В новых произведениях С. Михалича все настойчивее звучит тема разочарования, поражения не только лично его, но и его поколения, которое поэт считает «потерянным», все сильнее проявляется желание не соучаствовать во всеобщем обмане. Каждый, кто достиг «берега гадости, стыда, безумия и мерзости», пишет он в стихотворении «На проклятом берегу» (сборник «Последняя вечеря», 1969), должен понять, что мы стоим на берегу, за которым ничего нет, ибо «все прошло, не осталось ни грана смысла» («Март»). Мотив тотального разочарования преобладает и в сборнике «Сад черных яблок» (1972), где почти в каждом стихотворении присутствует мысль, что «в конце концов мы остались ни с чем», «под опустевшими небесами» («Посещение друга, поэта») и «оказались на площади пустоты, общей беспомощности перед громадой промаха» («Коралловая прелюдия»).

Михалич продолжает эту тему и в следующих книгах – «Ловушка для воспоминаний» (1977), «Хвала пустому карману» (1981), «Скромные виноградные лозы» (1985). Его поэзия отражает, конечно, не натуралистически, а в экзистенциальном ключе, «приход серьезного времени», «когда будущее нарушает все договора» («Конец игры»), времени «усталости, страха и большой надежды» («Расставание с самим собой», «Окно безумия», «Только страх принимает узнаваемый облик»). В этом времени и «поэзия становится неправдой» («Пришло, пришло время»). Поэт не знает, откроет ли кто-нибудь дверь его стихам и есть ли еще люди, верящие в слово и звуки, но его все равно

мучает вопрос — «как изменить мир, который замер в ненависти?» («Сверчок»). Все эти настроения настолько владели умами и душами многих современников поэта, что их воплощение в его творениях позволило его другу А. Шоляну назвать поэзию Михалича «нашей духовной биографией периода созревания и распада наших представлений о собственной судьбе»[22].

Со временем поэзия Михалича не претерпевала существенных изменений. Он оставался наиболее последовательным продолжателем смысловой, хотя и усложненной и достаточно рационалистичной поэзии. Этот тип творчества за пристрастие авторов к интеллектуальной и философской лексике молодой современник Михалича, поэт и стиховед А. Стамач, назвал «понятийной поэзией». Правда, в рассматриваемые годы образы-идеи экзистенциального плана в произведениях Михалича все чаще взаимодействуют с закрепленными в реальности образами хлеба, картошки, цветов, улиц Загреба, предметами домашнего быта («Вещи мертвого друга», «Только еще о вещах», «Хлеб на столе»). Но и эта внешняя замкнутость вещного мира символизирует ловушку, в нее попадает человек, подчиняясь власти расхожих впечатлений, заурядных суждений и духовных стандартов. Недаром в этом мире, говорит поэт, осталось «мало вещей, что помнят еще свое имя» («В раскрытых устах бессилия»), и Михалич пытается им их вернуть:

Чай на столе. Никто не произнес ни слова.
Вот только ярче засверкали вещи.
Часы стенные. И сундук. И накрахмаленная юбка
какой-то женщины или какой-то куклы...

(«Послеобеденный чай». Перевод Н. Кореневской)

Как всякое живое существо, пишет Михалич, «поэт умирает от страха чудовищных обвинений, не понимая их смысла и не обнаруживая в них ни грана правды». Но вопреки живущей в нем боязни, он «не позволяет никому затронуть свое, внутреннее, и тогда, когда занесенное над ним копье может его поразить»[23]. За это мужественное отстаивание своих убеждений, за сохранение чувства достоинства даже в поражении В. Павлетич (р. 1930), критик поколения «круговашей», назвал поэзию Михалича «неподкупным героическим пессимизмом»[24].

Сразу после появления первых произведений Миливоя Славичека за ним закрепилось представление как о поэте городской повседневности. Это представление с годами только упрочивалось. Сербский поэт Б. Милькович называет поэзию Славичека «поэзией поющих деталей», хорватский критик И. Мандич — «романтической мифологией повседневности». Оба эти мнения имеют под собой почву, хотя и не охватывают творчество поэта в полном объеме. Славичек был безусловно поэтом, продолжившим

ту традицию в хорватской поэзии XX века (А. Б. Шимича, Д. Цесарича, Д. Тадияновича), которая была связана с демократизацией поэтического языка. Разбивая поэтические клише, он не боится вводить в поэзию самую простую, часто банальную, разговорную лексику, описывать, именно описывать, мир самых обычных, постоянно окружающих его современника вещей. Славичеку чужда любая абстракция, символизация, патетика, увлечение звуковыми экспериментами. Все в его стихотворениях заземлено, и сами экзистенциальные проблемы, вызванные столкновением человека с индустриальной цивилизацией и поп-культурой, выступают в них в виде депоэтизации громких, лишенных своего содержания слов: «Я вновь пододвину лампу к столу чтобы продолжить // продолжить слово к слову фразу к фразе // а где-то между фразами поесть, поговорить, погулять, поспать...» («Пурпурная пепельница», 1969)*.

Вводя в свои произведения непослушный, неуправляемый язык улицы, дома, язык разных слоев населения, Славичек, по словам Шоляна, критикует обюрокраченный, стандартизированный, лишенный естественности официальный язык, за «зализанностью» и «обессмысленностью» которого стоят доведенные до абсурда человеческие и общественные отношения [25].

Поэзия Славичека очень напоминает дневник. Он рассказывает об окружающей человека каждодневной реальности – болезнях, мимолетных впечатлениях, обрывках разговоров в уличной сутолоке. Проблема для него лишь в том, как «все это поместить в контекст и извлечь суть из этих событий» («Материал или вечное движение», 1975). В центре его поэзии находится человек как все, один из многих, часто выступающий под маской поэта. Но Славичек нередко говорит и от своего имени, не боясь при этом эмоциональной откровенности. В окружающем нас мире, иронизирует он, кажется, что все течет как прежде: все соблюдают ритуал повседневного поведения и правила здорового питания, знают своих идеологов, психиатров и освободителей – но зато никто не знает, «кто есть кто и что есть что», и нет в нем «комитета морального здоровья» или просто порядочности» («Комплексные пути к катастрофе», 1975).

Славичек был тесно связан дружескими и литературными узами с Польшей, подолгу бывал там. Он тяжело переживал события в этой стране в начале 80-х гг., о чем свидетельствует его двуязычный (на хорватском и польском языках) сборник «Террор», вышедший в Загребе в 1981 г. «Диктаторы не умеют жить в струе свежего воздуха... Диктаторы боятся неустоявшихся формул», – пишет он в стихотворении «Тонкая фильтрация» (1982), – смерть косит друзей, она не бывает «ни проправительственной, ни диссидентской» («Игрушки», 1983).

---

* Датировка произведений М. Славичека дается по книге его избранных стихотворений «Блеск не/будничности». Загреб, 1987.

Славичеку нередко ставили в вину оптимистические концовки стихотворений, якобы из них не вытекающие. На самом деле, более прав А. Шолян, видевший в них «остатки осыпающейся веры», которая находит себя в риторической фигуре. И хотя поэта все чаще посещают сомнения в том, что «его песня еще многое может» («О поэзии»), он, как и Каштелан, как и Михалич, во времена, которые «слишком обрызганы кровью» и в которые «слишком сдавлен голос», все громче заявляет о своей гражданской позиции, тем самым возрождая веру, свою и других, в просветительскую силу художественного слова и его общественный смысл, его способность «послать еще что-то истинное в Свет» («Торжественный час», 1982, «Восьмая вариация», 1982, «Почему я не знаю свое правительство», 1988).

Рубеж 60-70-х гг. многие хорватские исследователи отечественной поэзии (З. Мрконич, А. Стамач, Ц. Миланя)[26] называют переломными годами, годами поэтического размежевания. Поводом для такого вывода служило формирование в это время нового поколения поэтов. Оно не было единым по своим эстетическим позициям, но условно в нем можно выделить две наиболее значимые художественные группы. Одну из них представляли поэты, которые продолжали интеллектуально-понятийную, экзистенциальную поэзию. В произведениях Владо Готовца (р. 1930), Даниела Драгоевича (р. 1934), Мате Ганзы (р. 1936), Йосипа Севера (1938-1989), Дубравко Хорватича (р. 1939), Никицы Петрака (р. 1939), Анте Стамача (р. 1939) и других, начавших свой путь в журнале «Разлог» (1961-1967), известные уже по поэзии предшествующего поколения поэтов экзистенциального направления темы непрочности бытия, смятения, одиночества, неустроенности охваченного страхом человека, темы распада человеческих связей в мире глобального разрушения, приобретают масштабы всеобщей катастрофы. В большей степени, чем у их предшественников, в стихах этих поэтов обессмысливается само бытие, растет ощущение абсурдности всего окружающего.

Пессимистический взгляд Д. Драгоевича на прошлое и настоящее позволил поэту и критику его поколения З. Мрконичу (р. 1938) назвать его «черным моралистом», настолько сгущены в его произведениях роковые силы судьбы, настолько мрачен мир, где действуют реальные и ирреальные существа (сборники «Безвременье и другое», 1969, «Четвертое животное», 1972, «Природоописание», 1974). В книге «Разделенное бремя» (Rasuti teret. Beograd, 1985), объединившей прозаические тексты о птицах, цветах, свете и тьме и стихотворные медитации на темы человеческой судьбы, взгляд поэта не столь безнадежно пессимистичен, здесь есть надежда, мечта о гармонии.

Д. Хорватич, как и Д. Драгоевич, возрождает в хорватской литературе форму стихотворения в прозе. Свои произведения сам поэт определяет «как рассказ о вечном поражении человека». Их пронизывает мысль о

жизни как повторяющемся движении по кругу, победители и побежденные оказываются, в конце концов, поверженными, независимо от того, по какую сторону баррикад они находились (сборники: «Крепость», 1968, «Черная земля», 1970, «Родная земля», 1982). С годами поэт идет ко все большей ясности мысли и все большей ясности выражения. Его волнуют проблемы национальной памяти («Родная земля», «Голос предков», «Семейный архив»), он уже без всякой зашифровки выражает сострадание к «земле, что вся израненная и разорванная на части летит в пропасть» («Дол» – сборник «Избранные стихи», 1988).

В произведениях А. Стамача (сборники:«Время воспоминаний», 1968, «Расшифровка значений», 1972, «Сокрушительные сравнения» – «Odronske poredbe», 1982) мир распадается под натиском всеобщей враждебности и насилия: «Остались лишь похороны, на которых мы можем еще испускать крики нашего безумного единодушия», – пишет он в стихотворении «Пепелище языка». Речь его поэзии рациональна, насыщена философской лексикой. В ней часто перечисляются, называются явления, составляющие картину страшного распада: «Мир полон осколков: свинец, разбросанные цветы... дома разрушенные, и острый // гравий под ногами, трахома глаз, / / и холодеющее сердце // ...думаешь ли ты еще, достопочтимый мой патриот // о том, как тяжело выбраться из всего этого» («Железное лезвие»). В одном из стихотворений Стамача конца 80-х гг. «Грезы опустошенной истории» («Република», 1987) автора по-прежнему не покидает тот же страх – «живу я в страхе и не надеюсь ни на что».

Страх уничтожения пронизывает и поэзию Мате Ганзы. В его произведениях доминирует мысль о зависимости этического поведения человека от времени, разрушающего моральные нормы (сборники: «Опустошение», 1968, «Страх», 1972, «Дальше ничего», 1976, «Ломоть хлеба», 1976, «Поглотитель огня», 1989). Экзистенциальное сомнение характерно и для поэзии Желько Саболовича (1941-1991), одного из немногих поэтов этого круга, который не пренебрегает рифмованной формой. Многие его стихи положены на музыку. Самые разные варианты версификации, ясную образность и герметичность использует в своих стихах Луко Палетак (р. 1943), выпустивший около двадцати поэтических сборников («Нечестивый из розы», 1968, «Самый близкий конец света», 1968, «Фиолетовые дожди», 1973, «Ночная охота», 1981, «Сонеты и другие закрытые формы», 1983, и др.).

Вторую группу представляли поэты, ориентировавшиеся на структуралистские и постструктуралистские теории (Т. Мароевич, р. 1941, М. Стоевич, р. 1948, Б. Малеш, р. 1949, Н. Юрица, р. 1952 и др.). Их творчество получило в критике название «лингвистической поэзии» или «поэзии языкового эксперимента». Отказываясь от просветительской миссии искусства, от вечных метафизических понятий, таких, как Красота, Истина,

Добро, Гармония, они отводили главенствующую роль языку, не как посреднику в выражении человеческих мыслей и чувств, а понимаемому как объект и содержание стихотворения. Граница между ними и поэтами экзистенциального направления пролегала в самом типе поэтического творчества. Объявив смысловую поэзию «империей рассудка», поэты языкового эксперимента основывались на бессознательном, непознаваемом, неуловимом, отсюда их пристрастие к нестабильному, фрагментарному и случайному, установка на звукообраз, звукоподражание, на «очищение» слова от старых значений. По мнению критика этого поколения Ц. Милани (р. 1943), эта поэзия, названная им «поэзией семантического конкретизма», не внесла ничего существенно нового в развитие хорватского стиха и развивалась в сторону «все большей семантической выхолощенности» [27].

Со второй половины 80-х гг. усиливающийся накал критицизма и рост национальных настроений между тем оказывал немалое влияние и на многих представителей «лингвистической поэзии», которые начинают искать для себя новые пути, в том числе и в возвращении к традиционной поэзии. Показательным примером подобной эволюции может служить творчество одного из главных протагонистов поэзии «языкового эксперимента» Бранко Чегеца (р. 1957). В своих первых текстах («Эрос–Европа–Арафат», 1980, «Западно-восточный пол», 1983) он отдал дань утопической вере в неограниченные возможности отдельного слова и звука. Ставя специально подобранные слова из любимых фильмов, рок-н-ролла, уличного жаргона, причем вне их привычных значений, в новый контекст, поэт придает им эротическое звучание. В его поэзии в странном сочетании сосуществует влияние структурализма, с одной, и кич-культуры, с другой стороны. Между тем третья книга поэта «Меланхолическая летопись» (1988) отражает совершающийся в поэтике Чегеца поворот. На смену обрывкам фраз, разрушенному синтаксису и непривычному соединению слов приходит мысль и чувство, а с ними возвращается и фраза. Поэт «послушно салютует воображению» и «нанизывает ожерелье голубой фантазии». В его произведения проникают такие ранее презираемые слова, как «политика», «газеты», «польские шахтеры» («Хронология ужаса»). В них появляются улицы Загреба, Любляны, пьяный безработный и женщины, «которые несомненно создают облик города».

Такой поворот был характерен не только для Б. Чегеца. По этому пути пошли Б. Бошняк (р. 1943), З. Ковач (р. 1951), С. Бегович (р. 1954) и некоторые другие. Ощущается сближение этих поэтов с поэтами-экзистенциалистами и по тематике и по форме. Как уже говорилось, на первый план выдвигается тема исторической и человеческой памяти (Б. Бошняк: «А забвение живет от забвения // Забвение ломает людей» — стихотворение «Эта земля», 1987).

О намечающихся изменениях в хорватской поэзии 80-х гг. говорило и появление в начале этого десятилетия антологии под названием «Insula. Новая хорватская лирика» (1981, «Insula» – лат. «Остров»). Не только название антологии вызывало прямую ассоциацию с антологией 1914 г. «Хорватская молодая лирика», но и провозглашенные в предисловии к ней ее составителем поэтом Драго Штамбуком (р. 1950) принципы устанавливали связь с традициями модернизма начала века. Эта группа поэтов (их двенадцать) стремилась восстановить «девальвированное доверие к человеческому языку» и вместе с ним – доверие к Красоте, Эмоции, «смыслу и ценностям, т. е. функциональности и обусловленности формы». Тем самым они подтвердили «реальность существования иной поэзии в среде молодых». Отдавая предпочтение исповедальной лирике, эти поэты подчеркивали, что для них суть поэзии заключена «в подчеркнутой конкретизации духовности человеческого существа в самом широком смысле слова»[28]. Их поэзия представляла собой некий вариант неомодернизма с его опорой на интуитивизм и спиритуализм. В дальнейшем, в частности в поэзии самого Д. Штамбука, существенное значение приобретают религиозные настроения («Незабудки», 1987).

К концу 80-х гг. граница между сформировавшимися в предшествующие десятилетия типами творчества – гносеологическим, основанным на субъективной рефлексии и использующим философско-понятийный язык, и структурно-семиотическим или лингвистическим, отказывающимся от концепции литературы как универсального знания и видящим смысл поэзии в «языковом эксперименте», – постепенно стирается. Длившееся годами противостояние между ними постепенно почти сходит на нет.

* * *

Из прошлого периода в новый пришло несколько типов драматургического творчества и прежде всего получившие наибольшее распространение произведения историко-мифологического и комедийно-гротескового плана. Опыт освоения в конце 50-х гг. Марьяном Матковичем (1915–1985) жанра историко-мифологической драмы (цикл «И боги тоже страдают», 1958–1962) был продолжен им в новой пьесе «Троей прокляты» (1972)*, состоящей из трех эпизодов («Елена», «Андромаха», «Клитемнестра»). Следуя за европейской мифологической драмой Ж. Жироду, Ж. Ануйя, Ж. П. Сартра, хорватские писатели также переосмысливали известные сюжеты, пародировали их или трансформировали с определенной целью – вызвать ассоциации с современностью. Но надо иметь в виду, что разыгрываемые на мифологические

* Так как даты постановок и публикаций драм часто расходятся, указывается дата первого публичного появления произведения.

или отвлеченно-исторические сюжеты ситуации в литературах социалистических стран приобретали не только морально-этическое, но и политическое звучание, ибо зачастую это была единственная возможность затронуть волновавшие общество проблемы. М. Маткович был одним из первых в Югославии, кто заговорил о трагической безысходности человека в истории и в современном мире, о его нереализованности, о власти коллективного сознания и культе личности, об угрозе человечности в атмосфере насилия и страха. «Слава и легенды о славе действительно ненасытны и немилосердны», – говорит драматург. Он прекрасно понимал, что поднятые им в мифологических циклах проблемы, развенчание в них мифов и их героев, идолопоклонства и лжи, на которых держится власть во все времена, были «намного современнее и актуальнее, чем в драмах с так называемой современной темой»[29], ибо действие в них происходит, как сказано в ремарке к последней пьесе, в «мифологическое время, то есть вчера, сегодня и завтра».

Эти произведения Матковича, как и его драма с историческим сюжетом «Генерал и его шут» (1970), в которой демифологизируется образ одного из национальных героев – Петара Зринского, не отдельными эпизодами, образами и репликами, а всем своим духом, своей этической мотивацией провозглашали высшей ценностью человеческую свободу, право человека оставаться самим собой. По жанру это были драмы идей или драмы ситуаций с доминирующим рационально-интеллектуальным началом. Античные и исторические сюжеты служили в них, по словам драматурга, средством «для аллегорического диалога между ним и действительностью».

Вместе с двумя другими корифеями хорватской драматургии М. Крлежей и Р. Маринковичем М. Маткович реабилитировал в отечественной драме личность, индивидуальность, не являющуюся представителем масс или определенных социальных слоев. Вслед за Матковичем подобный тип драмы – уже становящийся традицией – представляли писатели-«круговаши» Антун Шолян, Иван Кушан, Неделько Фабрио. Начав как радио-драматурги, они и на радио, и в театре (часто это были инсценировки их прозаических произведений), в противовес распространяющемуся лексически обедненному и стандартизированному языку поддерживали культуру Слова, красоту мысли и фразы. В их драмах особое значение придается диалогу – спору, диалогу – противостоянию этических и философских идей. Действие их произведений происходит, как правило, в явно условном мире и чаще всего без конкретизации времени и пространства. Историческое прошлое в них – лишь исходная точка, в дальнейшем автор свободно включает его в игру, переставляя события по своей воле и подчиняя их выявлению философского, этического и политического отношения к поставленной проблеме – проблеме власти, ее смысла и сути, ответственности или безответственности Правителей и драмы интеллектуала, его несвободы, его столкновения с надындивиду-

альными институтами («Восхождение Галилея», 1966, «Дворец Диоклетиана», 1968 А. Шоляна; «Памятник Демосфену», 1969, И. Кушана). Даже когда драматурги обращаются к хорватской истории и ее героям, как например, Н. Фабрио и Иван Супек (р. 1915), драматург и прозаик старшего поколения, соответственно в драмах «Реформаторы» (1967) и «Еретик» (1969), они остаются в рамках жанра драмы идей. В обеих пьесах отражена эпоха реформации и борьба двух великих хорватских гуманистов этого времени – в первой пьесе – Матии Влачича Илирика (1520-1575), во второй – ученого и писателя, архиепископа сплитского Марка Антония Доминика (1560-1624) – с догматами папской власти и вообще авторитарной власти. Влачич хочет продолжить то, перед чем остановился Лютер после победы немецкой Реформации, когда ее завоевания стали использоваться для утверждения личной власти, но терпит поражение. Повержен и Марк Антоний, сожженный на Площади цветов в Риме за свои сомнения в абсолютности папской власти на земле. Оба драматурга выделяют мысль о роли пробуждающегося критического духа в становлении человека как личности.

Привлекавшую все большее внимание писателей тему столкновения творца и власти И. Супек продолжает в пьесе «Поэт и государь» (1980), посвященной взаимоотношениям хорватского и венгерского ученого-гуманиста и поэта епископа Януса Паннониикуса (Ивана Чесминского, 1434-1472) с венгерским королем Матиашем Корвином. Сопровождая Корвина в его военных походах против турок, поэт воспел его как освободителя, гуманиста и покровителя искусств. Но он меняет свое отношение к сюзерену, когда тот отправляется войной против еретической Чехии. Янус не только открыто отказывается поддержать короля, но и оказывается в рядах заговорщиков против Корвина. Однако и с заговорщиками он расходится в вопросе о методах борьбы с тиранией. Ему претит насильственный путь, так как он ведет к уподоблению тому, кого свергаешь.

Те же проблемы А. Шолян решает в ином художественном ключе. В его пьесе «Дворец Диоклетиана» разыгран вариант идеи «голого короля». Возмечтавший построить дворец «великий, как мир, бо́льший, чем мир» и поселить там осчастливленных господ и слуг, Диоклетиан, в конце концов, оставлен всеми – льстецами-придворными и рабочими-строителями. Он остается в пустом дворце один со своей тенью – поэтом (по сути вторым «я» императора), осмеливающимся говорить ему правду о том, что, достигнув вершины власти, тиран не становится свободнее и счастливее. Бесчувственности системы в образе дворца, возвышающегося над человеком – кто бы он ни был – и подавляющего его, поэт противопоставляет свои книги, сохраняющие тепло человечности.

В пьесе «Бард» (1985) Шолян переносит проблему взаимоотношений поэта и власти в наши дни. В основе ее один из вариантов трактовки судь-

бы В. Маяковского. Поэт Октавио Фаролер (фаро — по-испански — маяк) приезжает из Парижа, где он жил несколько лет, на юбилейное празднование революции на острове Коста Мала. К юбилею приурочена выставка его книг, рукописей, плакатов и карикатур. Десять дней пребывания «Маяковского мексиканского разлива» на родине открыли ему глаза на эволюцию вождей революции и на ту роль, какую они отвели ему. Ранее Фаролер «служил революции, так как считал это своим долгом», но, пожив в Париже, где он впервые писал не по приказу, он не хочет прикрывать своим именем «движение к новым победам». Поэт понимает, что отказ от предназначенной ему роли в социалистической стране будет означать сопротивление властям и солидарность с оппозицией, а это не может не иметь для него трагических последствий: сначала не откроют выставку его работ, затем перестанут печатать, вспоминать и однажды — провозгласят мертвым. И он сам выбирает — выстрел. В этой драме географические декорации, как и герои — модели определенного типа поведения и типа сознания, слишком прозрачны, а поставленная проблема весьма актуальна для судеб творческой интеллигенции в социалистических странах.

Эволюция драматургии Шоляна выявляет две существенные тенденции в хорватской драматургии в целом: все бóльшую ее гражданскую ангажированность и распространение в ней трагифарсового начала. Использование фарса и трагифарса, гротеска и буффонады стало одной из характерных черт драматургии И. Кушана. Жанр своей драмы «Чаруга» (1978) автор определяет как «кровавую трагедию и народное представление с пением, стрельбой и убийством». Ее действие развертывается в 1923 году, когда на территории Хорватии после Первой мировой войны действовали отряды, возглавляемые вернувшимися с русского фронта солдатами, которые под воздействием русской революции пытались и у себя на родине добиться справедливости насильственным путем. Но вскоре многие из этих отрядов вырождались в банды разбойников. Главарь одной из них Йова Станисавлевич по прозвищу Чаруга, нанимается госпожой Анкицей для убийства мужа. Вокруг организации этого убийства и строится пьеса. В водевильно-гротесковом, фарсово-эксцентричном стиле высмеивается вырождение мифа о борьбе за справедливость в элементарные алчность, похоть и вседозволенность. Всепроникающий дух иронии по отношению к персонажам, событиям и моральным нормам воспроизводит мир абсурда и фантасмагории.

Из предшествующего периода пришел еще один вид драматургии, представленный комедиями Фадила Хаджича (р. 1922), наиболее играемого на сценах Югославии автора. По его собственным словам, он брал материал «прямо из жизни, без искусственных добавок и не проходил мимо наиболее характерных особенностей определенной эпохи» [30]. Так создавалась им «своеобразная комическая летопись своего времени» [31]. Способность быстро реагировать на события общественной и политической жизни были

сильной стороной драматурга, но она же рождала и слабость его произведений — в них часто актуальность фабулы доминировала над ее художественным воплощением.

Общечеловеческие недостатки — двуличие, эгоизм, ловкачество, спесь и амбициозность — Хаджич одевал в своих пьесах в социалистические одежды. Известно, что столкновение менталитетов является вечной темой комедий, но только в социалистическом обществе возможен «торг» между родителями жениха (отец — крупный партийный работник) и невесты (они из «бывших») о венчании молодых в церкви («Политическое венчание», 1968) или превращение в тюремной камере брачного афериста по кличке Кики в советника министра Марко Комадины, осужденного за злоупотребление служебным положением и пользующегося и в заключении разного рода привилегиями («Государственный преступник», 1977).

События 1968 г. заострили внимание Хаджича на политических проблемах. В комедии «Революция во дворце» (1970) писатель ставит универсальную проблему перерождения революционной власти и ее носителей. Ничего не получает от революции лишь ее рядовой участник Игор — он не умел грабить во время бунта, а после него для таких, как он, казна всегда оказывается пустой. Мораль пьесы выражена автором в публицистической форме в примечании к ней: «Если вы совершаете революцию в своем доме, улице, дворце или стране, постарайтесь, чтобы за десять, пятьдесят или сто лет не стать хуже тех, у кого вы революционным путем отняли власть».

Во многих пьесах Хаджича так или иначе ставится острая для югославского общества, особенно после 1968 г., тема столкновения поколений («Политическое венчание», «Женский вопрос», 1979, «Чучело», 1980). В антимифологической драме «Боги устали» (написана в 1971, впервые поставлена в 1984, опубликована в 1985) этот конфликт приобретает особую остроту. В ней высмеивается не только старшее поколение — «диалектическое превращение господ в товарищей, а товарищей, если повезет, в господ», но и молодежь за ее легкомыслие, легковесность суждений, зубоскальство и цинизм, приверженность к демагогии левого толка. Язвительные, но склонные к иждивенчеству дети открыто выступают против деформации революционных идеалов отцов, моральной деградации бывших партизан, их беспринципности, двуличия, идейной зашоренности. Подсмеиваясь над модой на мифологические сюжеты, которые не представляют никакой опасности для властей (само название пьесы «Боги устали» вызывало ассоциацию с циклом Матковича «И боги тоже страдают»), Хаджич в этой пьесе заставляет своих героев разыграть написанную современным драматургом Прометичем (его фамилия происходит от слова «прометан» — оборотистый) мифологическую драму.

Все театроведы сходятся во мнении, что смех Хаджича «светлый» (Г. Паро), «беззлобный» (Б. Хечимович), что он тщательно дозирует критику и

что в его произведениях редка злая ирония или сарказм. Комедиография Хаджича действительно остроумно и весело затрагивала многие важные общественные явления, но при этом глубоко в них не вникая. Его творчество типично для сатирика социалистического общества, разделявшего идеологию этого общества.

На гребне студенческих волнений 1968 г. в Хорватии появился журнал «Пролог» (он продолжал выходить на всем протяжении рассматриваемого периода). Художественное и политическое кредо его редакторов, тогда еще студентов философского факультета Загребского университета, нашло свое выражение в открывавшей первый номер этого издания статье «Почему мы выходим?». В ней они со свойственной молодости категоричностью, усиленной обстановкой брожения в студенческой среде, заявили о необходимости для театра «открыть двери для решительной и бескомпромиссной ангажированности в отношении существенных, судьбоносных этических, социальных, политических, моральных и экзистенциальных вопросов нашего времени и пространства» [32]. Противопоставив свою позицию концепции интеллектуально-мифологического искусства, непосредственно не касающегося современности, прологовцы на рубеже десятилетий выпускают очень разные по форме и художественному уровню пьесы, но которые объединяет их идейная направленность, достаточно четко сводимая к тематизации политики «как воплощения судьбы современного человека», и что важно, «в югославском геополитическом пространстве» [33]. Кроме того их объединяло стремление к коммуникативности, «открытости читателю и зрителю, освобождению героев от исторических и мифологических одежд» (С. Шнайдер «Мини-гольф», С. Шембер «Травля крыс лета 1968 г. в Загребе», И. Бакмаз «Враг», Н. Фабрио «Слышите ли, как хрюкают свиньи на дачах наших господ» – все 1969 г.). Между тем в безусловно политических драмах в той или иной мере присутствовал и другой пласт: например, сны героя, насыщенные видениями Первой и Второй мировых войн (Галиция и Ясеновац) в пьесе Шнайдера «Минигольф»; перемещение весьма реальных отношений победителей и побежденных в конце 40-х гг. и их последствий для поколения сыновей в сферу чуда, имагинации в пьесе Бакмаза «Враг». Эти «отступления» предвосхитили скорый отказ прологовцев от нигилистического отношения к старшим современникам-драматургам. Резкое противостояние интеллектуальной драме сменилось контаминацией двух моделей. Политика из темы пьесы переходит на уровень мотивации конфликта и источника драматического напряжения. Постепенно разбиваются поколенческие предрассудки, и на страницах журнала начинают публиковаться произведения писателей разных генераций и направлений. Разумеется, этим журналом не ограничивались возможности публикаций драм, часто на радио и в театре они появлялись раньше, чем в печати, но эволюция журнала «Пролог» отражала общую тенденцию развития хорватской драматургии. Этот журнал стал общепризнанным прологом формирования серьез-

ной профессиональной драматургии. Его роль сравнивают с той ролью, какую сыграли в межвоенные годы журналы Мирослава Крлежи, с их ангажированностью, соединением традиции и новаторства.

Хорватская драматургия 70-80-х гг. дала несколько интересных имен, получивших известность не только в югославских пределах, но и за их границами. Поставленная в 1971 г. гротесковая комедия Иво Брешана (р. 1936) «Представление «Гамлета» в селе Нижняя Мрдуша» сделала его одной из самых заметных фигур в хорватской и югославской драматургии. Она прошла на многих сценах страны, была переведена на несколько европейских языков, в том числе на русский (1982), игралась в театрах Польши, Германии, Австрии, Венгрии, Болгарии, Швеции и была показана по польскому и шведскому телевидению. Ее автор получил несколько престижных премий.

Это первое и лучшее произведение драматурга является во многом и наиболее характерным для его творческой манеры, которая получила развитие в последующих его произведениях («Нечестивый на философском факультете», 1975, «Смерть председателя домового комитета», 1978, «Археологические раскопки близ села Диль», 1978, «Видение Иисуса Христа в казарме ВП 2507», 1984 и др.). Писатель строил свой театр, основываясь на имевшихся в мировой драматургии тенденциях, особенно на двух из них – использование приема «театра в театре» и гротесковой парафразы сюжетов, образов, реплик из известных драм мирового репертуара. Все его пьесы опираются на исходный литературный текст, который репродуцируется и включается в художественную систему, нацеленную на изображение югославской современности – грубой, алчной, невежественной и примитивной. Знакомая литературная ситуация или литературное имя служили своеобразным кодом пьесы или поведения героя. Эта литературность сближала хорватского драматурга с молодыми прозаиками его поколения. Но было между ними и существенное различие: узнаваемые сюжеты, исходные конфликты, книжная архетипичность образов использовались Брешаном не для изящной игры, а представляли собой травестию, в которой «перелицовывались» известные произведения, проецировались в современность и откровенно работали на создание общественно значимого театра. Поэтому такую бурю обвинений в нелояльности к социалистической Югославии вызвала первая пьеса Брешана, написанная им, кстати, в 1965 г. и отвергнутая тогда всеми театрами Хорватии. Один из рецензентов (Д. Попович), например, писал в 1973 г., что драма Брешана – это проявление «метафизического буржуазного антигуманизма», «распущенной критической болтовни, направленной против носителей общественных преобразований», и что это «мелкобуржуазная пародия на революцию» [34].

Конфликт в первой драме Брешана основан на пародийной идентификации мира королевского двора у Шекспира и села Нижняя Мрдуша, рас-

положенного в общине Блатуша (блато – болотная топь), где по инициативе актива сельскохозяйственной задруги состоялось необыкновенное представление «Гамлета». Драматургические архетипы и ситуации, функционируя в других общественных и национальных условиях, рождали комический эффект. Существенным компонентом комического становился и контраст между региональной идиоматикой Далматинской загоры, коверканием шекспировских имен и нормами литературного языка. Полновластный хозяин сельскохозяйственной артели в далматинском захолустье Букара заставляет учителя Шкунца приспособить пьесу Шекспира к местным условиям, что тот и делает из страха уже не в первый раз лишиться работы. Распоясавшийся Букара выбирает себе роль короля Клавдия, сообразно своим представлениям распределяет и остальные роли: роль Полония отдает председателю местного актива Народного фронта Пулизу, Офелии – его дочери, своей любовнице, корчмарке Маре он поручает играть Гертруду, а Шкоко, сына несправедливо обвиненного им в растрате общественных денег человека, заставляет против его желания изображать Гамлета. По ходу действия раскрываются взаимоотношения всех персонажей: убогость и невежество руководителей, ведущих народ в светлое будущее, пассивность и социальное безволие членов общины. Критике подвергается не только моральная деградация и беспринципность глав общины, их карьеризм и корыстолюбие, но и гражданская незрелость и покорность крестьян, страх, овладевший всеми слоями населения. Их сопротивление всевластию горе-руководителей со стороны Шкоко-Гамлета носит спонтанно-эмоциональный характер и ни к чему не приводит.

Следуя за рассуждениями Наполеона в разговоре с Гете о том, что в современном мире политика превращается в непреодолимую силу, перед которой сгибается личность (эту мысль Наполеона из «Философии истории» Гегеля Брешан приводит в качестве эпиграфа к пьесе «Анера», 1982), драматург практически во всех своих произведениях раскрывает безжалостность Политики, Идеологии, Партии к отдельному человеку. Они выступают в его пьесах как непреодолимый рок, судьба. В независимости от жанровой разновидности произведений – будь то бурлеск, моралите, гротесковая мистерия, трагикомедия или просто драма – во всех них усиливается трагическая линия, все трагичнее развязка, казалось, таких полных комизма сцен. Погибает профессор Фауснер, заведующий кафедрой марксизма на философском факультете Загребского университета, попытавшийся найти защиту у Мефистофеля от невежества и политической демагогии своих умело манипулирующих «строго демократическими процедурами» партийных и научных коллег («Нечестивый на философском факультете»). Капитану Ристичу, по поручению полковника разыгравшему роль Христа, чтобы убедить солдат и вышестоящее начальство в том, что это именно он в образе Христа появлялся близ казармы, уготована

трагическая судьба современной жертвы подлости и обмана («Видение Иисуса Христа...»). После разыгранной сцены взявший на себя роль Пилата полковник предает Ристича, а взводный – Иуда – отрекается от него, чтобы получить направление в академию.

В самой трагической из своих драм – «Анере» – Брешан, обратившись с высоты 80-х гг. к началу 50-х, к годам «революционного энтузиазма», выявляет опустошающую силу партийной власти над людьми. Именно тогда, по мысли автора, закладывались основы разрушения всех моральных устоев, воспитывалось в людях непротивление доносам, изменам, отказам от друзей и близких. Один из героев пьесы говорит об этом времени как об эпидемии: «если ты заразился (то есть попал под подозрение – *Г.И.*), то никто не подаст тебе руки. Все должны делать то, что от нас требуют». Анера отрекается от арестованного мужа из-за любви к пасынку (в пьесе разыгрывается ситуация расиновской «Федры»), хотя внешне это выглядит как следование партийной дисциплине. Люди, завоевавшие свободу, остаются людьми только в воспоминаниях о боевом партизанском прошлом, в настоящем – они душевно мертвы. Вернувшийся из заключения муж Анеры, бывший партизанский командир, бывший председатель общины Ловре, сходит с ума: он забыл все, что было в настоящем, и помнит только свое славное прошлое.

Острое ироническое перо Брешана изображает мошенничество, ставшее стилем жизни («Смерть председателя домового комитета», «Торжественный ужин в похоронном бюро», 1979), самоуправление как механизм власти над трудовыми коллективами («Гидроцентраль в Сухом Доле», 1985), демагогию и ложь как основные инструменты манипулирования людьми (во всех пьесах). Идеологическая система самоуправления оказалась благодатной почвой для процветания лицемерия и его классического носителя Тартюфа – ныне он назван Пеняц (от слова «пеняти» – взбираться). Этот «молодой перспективный человек», как он охарактеризован автором в пьесе «Гидроцентраль в Сухом Доле», становится «совершенным слепком системы». Он цинично обманывает своего благодетеля – генерального директора строительства Орашара (переносное значение его имени – простофиля) и под видом защиты народного добра конфискует принадлежащий тому дом и все имущество.

Почти все драмы Брешана пронизывает печальная идея о безысходности истории, о симметричности прошлого и настоящего, направлен ли ассоциативный ряд из прошлого в будущее или наоборот – из настоящего в прошлое («Археологические раскопки близ села Диль»). Все попытки создания платониады и в былые времена, и в современном мире оканчивались неудачей – побеждало насилие. Поэтому столь бесплодными выглядят в пьесах Брешана и все попытки сопротивления. Положительные герои его драм или граждански незрелые молодые люди (Мар-

гарита в «Нечестивом...», Шкоко – в «Представлении „Гамлета"...», Мариёл – в «Анере»), или резонеры, как Микан – последний потомок аристократической семьи делла Скала, который по идейным соображениям отказался от нее еще до войны, затем партизанский комиссар, а сейчас, после ареста в 1948 г., – бухгалтер в похоронном бюро («Торжественный ужин...»). Безысходность, вытекающая из полного аморализма общества, в завершающих актах практически всех пьес Брешана выливается в картину безумного застолья, натуралистическое изображение которого символизировало власть варварского хамства, царствующего, по словам молодого археолога Юрковича, ищущего в Далмации остатки платониады, до сих пор. Это и шабаш в «Нечестивом...», который сам автор сравнивает с картинами Босха и Брейгеля, и коло в «Представлении «Гамлета»..., и сцена пьяного обжорства у гроба в «Смерти председателя...», и мир мошенников в «Торжественном ужине...». Особенно безжалостно описан «праздник» устроенный местными властями на загубленных раскопках далматинской платониады: «В напряженной тишине, измазанные жиром крестьяне, полностью сконцентрировавшись на еде, алчно рвут зубами куски мяса. Единственно, что слышно, это чавканье, хруст костей и бульканье в глотках...». Не отстают от участников этих пиров и партийные секретари, руководители всех рангов, церковники и их сообщники. «Хорошо верить в социализм, но человек должен подумать и о себе», – говорит один из них («Нечестивый...»).

С появлением пьес И. Брешана становится особенно очевидным, что фарс, трагифарс, буффонада становятся средствами обновления хорватской драмы. Эти формы, как уже говорилось, использовали А. Шолян и И. Кушан. К ним обращаются и более молодые драматурги: И. Бакмаз (р. 1941) развивает интеллектуально-сатирическую игру («Упражнения в немецком языке в институте имени Гете», 1977,«Экзамен по хорватской литературе», 1982), Д. Елачич-Бужимски (р. 1938) «Выставка птиц» (1973), авторское трио – Б. Сенкер, Т. Муйчич и Н. Шкрабе (все – р. 1947) – извлекает фарсовые ситуации из истории и мифов и трактует их в веселом опереточно-водевильном стиле («Домагиада», 1979, «Театриада или Дневник Дружины праздных», «Историада» – 80-е гг.). Используются эти формы и в трагических в целом жанрах. Пример тому драматургия Слободана Шнайдера (р. 1948, кстати, он был редактором «Пролога» с момента его основания до 1985 г.).

С первых же драм С. Шнайдера («Мини-гольф», «Метастазы», 1974), посвященных современности, в частности молодежным проблемам и феномену сталинизма, имевшему свое проявление и в Югославии, чувствовалось влияние на него М. Крлежи. Оно сказывалось в построении пьес, перекличке отдельных образов (Хорват, Ямбрек, кроатенлагерь), цитации отдельных фраз и, что еще важнее, – в трагической сгущенности атмосфе-

ры драм. Эта трагическая сгущенность действия присуща прежде всего драме Шнайдера «Хорватский Фауст» (1982), одной из лучших пьес в драматургии Хорватии и Югославии 80-х гг.

Тема Второй мировой войны, а ей посвящена пьеса Шнайдера, претерпела в хорватской литератур, и драматургии в том числе, существенную эволюцию. От героико-оптимистической (Й. Хорват, М. Божич, П. Будак) через все большее углубление в трагедию того времени (М. Маткович) к изображению исковерканных войной судеб отдельных людей и целых групп. В пьесе А. Шоляна «Лицо» (1963) соседи увидели в вернувшемся с войны человеке усташского преступника, и хотя он был оправдан судом, жизнь этого человека была сломлена, как была исковеркана психология и подозревавших его людей. С. Шнайдер принадлежал к поколению, не знавшему войны. Для него она была историей, чем и определяется его в большей степени аналитический к ней подход.

Действие «Хорватского Фауста» исторически локализовано – Загреб 1942-1945 гг. В основу конфликта положены подлинные события, связанные с постановкой в 1942 г. знаменитым хорватским режиссером Тито Строцци «Фауста» Гете в Государственном хорватском театре. Роль Фауста исполнял известный актер Векослав Африч. Этой постановкой, как отмечала пресса того времени, усташские культуртрегеры пытались внушить мысль о «возвращении Хорватии в сообщество культурных народов». Разумеется, по мнению драматурга, Гете не нес ответственности за эти пропагандистские трюки, как не нес ее Ницше за злоупотребление фашистскими идеологами его именем. Задуманное торжество было сорвано Афричем, который после премьеры с группой актеров ушел к партизанам и стал там одним из создателей партизанского театра.

Во вступлении в драме Шнайдер поясняет, что «субъектом драматического действия стал спектакль, то есть фикция, но фикция, использующая исторический материал» [35]. В его произведении все тщательно соотнесено со временем, документировано и в то же время усложненно символизировано. Двуплановость осуществляется на нескольких уровнях. Общая атмосфера в театре, а опосредованно и в стране, передана не только переплетением образов вымышленных и исторически достоверных (например, идеолога фашистского хорватского государства, министра просвещения, богословия и культуры, а также председателя общества хорватских писателей Миле Будака, режиссера Строцци, актера Африча, критика Б. Ливадича и интенданта театра Д. Жанко), но и введением звучащего по радио голоса диктора, сообщающего об образовании комитета по делам языка, которому поручен надзор за языком всех печатных изданий, театра и кино, или объявляющего о продаже торговых и ремесленных заведений с нехорватскими названиями. Двуплановость присутствует и в обозначении персонажей. Обозначенные именами героев Гете или отвлеченно – Режиссер,

Актер, Комиссар и т. п. — персонажи пьесы в диалогах называют друг друга подлинными именами. Иногда и сам автор указывает в скобках настоящее имя героя — Африч, Ракуша, Строцци, Б. Ливадич. То же самое можно сказать о соотнесении сцен из «Фауста» и происходящего в театре: сад Маргариты, готический кабинет Фауста и при этом актеры в униформе, поверх которой наброшены соответствующие костюмы. Они произносят текст, не имеющий ничего общего с текстом драмы Гете, в нем речь идет о Хорватии, звучат намеки на уход в партизаны, на события в городе. Центральный субъект драмы — сам спектакль — окружают трагифарсовые сцены, например, в корчме, где разыгрывается шутовская коронация хорватской короной принца Сполетто, или в соборе, где между интендантом театра усташом Жанко и монсиньором идет разговор о «трудовых лагерях» (так назывались в фашистской Хорватии концлагеря), или на партийном собрании, когда вопрос о переходе актеров на освобожденную территорию решается голосованием о доверии или недоверии им.

Второе действие пьесы изображает агонию режима в зеркале спектакля, где Фауста теперь играет интендант Жанко, где под сообщения о падении одного города за другим, под звуки Вагнера на сцене избивают и казнят актера, играющего Мефистофеля, а затем и актрису Невенку — Маргариту. Перебрасывается мост и в современность. «Фауст» Гете, полагает Шнайдер, плохо согласуется не только с фашизмом, но и с «конструктивно-оптимистической диалектикой планофикации коммунизма»[36]. Эту мысль подтверждает диалог между возвращающимися под соответствующие времени лозунги во славу Сталина, Тито и революции Афричем и комиссаром. Немаловажна и ремарка автора, что они возвращаются в город, пропитанный воздухом мести. Африч безуспешно пытается защитить перед комиссаром актеров и режиссера, которые вынуждены были играть в фашистские времена. Они не усташи, говорит он, на этой сцене было пролито столько крови. На вопрос Африча, что же ему делать теперь, собирающийся сразу приступить к строительству социализма комиссар отвечает: «Пойдешь в театр. Положишь на стол револьвер 7,6 миллиметра. Скажешь: теперь начинается новое время и искусство для нового человека (дает ему несколько советских пьес)... в театре должны быть настоящие, торжественные, государственные постановки. Не как в лесу... В ложах будет вся новая власть... Должны быть скрипки, а не гармошки — те на площадь. Будете играть «Фауста».

Заключает пьесу речитатив Фауста-Маргариты-Мефистофеля, трагическое Слово о катастрофических годах человеческой цивилизации, на смену которым приходит «время социализма с его молодым сумасшествием», но «восходящие к кровавой метафизике военных лет пробы с коммунизмом уже не являются пробами без прошлого»[37].

«Хорватский Фауст» Шнайдера — одно из наиболее гуманных произведений 80-х гг. Пьеса сложна по конструкции, но в ней предельно заострена

мысль о страшной, обесчеловечивающей силе националистических заблуждений: «Чуждость как понятие распространялась в соотношении с понятием родины. Чем больше хотела стать родина (Великая Хорватия, Великая Сербия), тем больше было чужих...». В этой пьесе Шнайдера откровенно прозвучала крлежианская вера в силу печатного и произнесенного слова.

* * *

После всплеска активности на рубеже 60-70-х гг. хорватская литература в силу целого ряда объективных и субъективных причин была несколько заторможена в своем развитии. Лишь с начала 80-х гг. в условиях усиливающегося общественного брожения во всей Югославии литература ищет и находит самые разные пути общения с читателем, использует самые разнообразные художественные формы. Она все больше движется к «эстетической терпимости», к отказу от резкого противостояния художественных поколений и групп. Плюрализм стилей, концепций, моделей творчества приводит к ослаблению границ между разными типами литературы, между массовой и элитарной культурой, к нарушению традиционной иерархии жанров.

В самом начале 90-х г. Хорватия вышла из состава Югославии и стала независимым государством. Для ее культуры начался новый период.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *I. Frangeš.* Hrvatska književnost od 1950 do naših dana // Zbornik ZSŠ. Zagreb, 1974, № 2; Povijest hrvatske književnosti. Zagreb; Ljubljana, 1987; *Z. Mrkonić.* Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba). Zagreb, 1971, t. 1-2; *V. Visković.* Mlada proza. Zagreb, 1983; *C. Milanja.* Skica moguće tipologije poratnog hrvatskog pjesništva // Republika. Zagreb, 1989, № 11-12; *Он же* Hrvatski roman 1945-1990. Zagreb, 1996; *D. Jelčić.* Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997.

2 *P. Matvejević.* Jezik, kultura, politika // Forum. Zagreb, 1980, № 9, s. 346.

3 *B. P[opović].* Glosa VI // *R. Marinković.* Zajednička kupka. Zagreb, 1980, s. 127, 129.

4 *S. Novak.* I bog je stvarao na sliku i priliku svoju, dakle, autobiografski // Republika, 1991, № 3-4, s. 15, 19.

5 *I. Mandić.* Slobodan Novak // *S. Novak.* Izabrana proza. Zagreb, 1981, s. 13.

6 *А. Шолян.* Гавань. М., 1989.

7 *A. Šoljan.* Izabrana djela. Zagreb, 1987, t. 1, s. 335.

8 *I. Aralica.* Tajna sarmatskog orla. Predgovor. Zagreb, 1989, s. 7, 5-6.

9 *V. Visković.* Mlada proza, s. 9.

10 *M. Pantić.* Aleksandrijski sindrom. Beograd, 1987, s. 5.

11 *S. Šnajder.* Kaspariana // Republika, 1989, № 11-12, s. 18, 19.

12 Guja u njedrima. Rijeka, 1980. В этот сборник вошла статья В. Ристер «О фантастике и гротеске Михаила Булгакова и хорватских прозаиков 70-х гг.».

13 *A. Šoljan.* Knjigovodstvo svijeta // Republika, 1990, № 1-2, s. 73.

14 *M. Pantić.* Aleksandrijski sindrom, s. 5.

15 Цит. по: Художественная литература за рубежом. М., 1987, № 5, с. 114.

16 *M. Pantić.* Aleksandrijski sindrom, s. 109.

17 Ibid., s. 131.

18 Oko. Zagreb, 1989, 23 veljača - 9 ožujka.

19 *V. Parun.* Pod muškim kišobranom. Zagreb, 1987, s. 83.

20 Ibid., s. 5.

21 *N. Mihanović.* Predgovor // *N. Miličević.* Izabrana djela. Zagreb, 1982, s. 17.

22 *A. Šoljan.* Uvod u čitanje Mihalićevih pjesama // Forum. Zagreb, 1974, s. 326.

23 *S. Mihalić.* U književnosti ne postaje ljudska prava // Oko. Zagreb, 1990, № 6.

24 *V. Pavletić.* Klopka za naraštaje: kontrapunkt egzistencije u poeziji Slavka Mihalića. Zagreb, 1987, s. 16.

25 *A. Šoljan.* Tri aspekta suvremenosti u poeziji Milivoja Slavičeka // Forum, 1972, № 12, s. 1017.

26 *Z. Mrkonić.* Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba); *A. Stamać.* Slikovno i pojmovno pjesništvo. Zagreb, 1971; *A. Stamać.* Pokušaj periodizacije suvremene hrvatske književnosti // Ogledi. Zagreb, 1980; *C. Milanja.* Skica moguće tipologije poratnog hrvatskog pjesništva.

27 *C. Milanja.* Skica moguće tipologije..., s. 30.

28 Цит. по: *A. Novaković.* Dobrojutro more // Republika, 1981, № 11, s. 943, 945.

29 Цит. по: Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj. Novi Sad, 1987, s. 188.

30 *F. Hadžić.* Pet ludih sinova. Zagreb, 1975, s. 316.

31 Цит. по: *J. Lešic.* Komični letopis Fadila Hadžića // *F. Hadžić.* Gospoda i drugovi. Zagreb, 1985, s. 1-2.

32 Цит. по: *I. Mrduljaš.* Između htenja i mogućnosti. Kazališni časopisi u paraću // Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj, s. 465.

33 *D. Gasparović.* Sve «Prologove» drame // Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj, s. 227.

34 Цит. по: *P. Marjanović.* Jugoslovenski dramski pisci XX vjeka. Novi Sad, 1985, s. 139.

35 *S. Šnajder.* Tko ovde govori // Antologija savremene jugoslovenske drame. Beograd, 1984, s. 409.

36 Ibid., s. 412.

37 Ibid., s. 409.

СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 70-е гг. в Словении после поражения партийного либерализма более чем на десятилетие установился относительно жесткий режим. Его далекая от реальности оценка направлений и возможностей развития республики привела к ошибкам в экономике и к ужесточению в культурной политике. Эти годы словенская критика впоследствии назвала «свинцовыми». Однако вопреки внутриполитической ситуации «свинцового десятилетия» идея литературного плюрализма, базирующаяся на принципе свободы творчества и начавшая будоражить умы литераторов разных поколений еще на рубеже 50-60-х гг., все больше укрепляла свои позиции. События 1968 года в Югославии, а еще в большей степени «пражская весна» в Чехословакии с общественно-политической точки зрения только подкрепили бунтарские настроения творческой интеллигенции. С этого времени центральным вопросом публичного обсуждения становится в республике вопрос национальный. В июле-августе 1970 г. в журнале «Проблеми» (выходит с 1962 г.) прошла серия дискуссий, которые вел видный историк литературы и критик Душан Пирьевец (1921-1977). Они затрагивали важнейшие для словенской культуры темы: защита родного языка, национальная идентификация, поиск национальных корней. Качественно новый угол зрения на особенности развития национальной словесности, на то, как и какие европейские литературы влияли на ее становление, появляется в работах известных литературоведов Ф. Задравца (р. 1925) – «История словенской литературы»*, т. V-VII (1970-1972), Я. Коса (р. 1931) – «Прешерн и европейский романтизм» (1970), М. Кмецла (р. 1934) – «От проповеди к детективу» (1975).

Внутриполитическая ситуация в СФРЮ рубежа 70-80-х гг., обострение межнациональных и межреспубликанских противоречий, антагонизм между центром и субъектами федерации не могли не вызвать реакции со стороны жителей Словении. Первой активность проявила творческая интеллигенция. Она выступила с требованиями демократизации, введения многопартийной системы, установления конфедерации. Важную роль в словенском демократическом движении сыграли возникшие на волне протеста и инакомыслия журнал «Нова ревия» (с 1982 г.), литературно-критическое издание «Литература» (с 1989 г.), Союз писателей Словении. Весной 1987 г. группа авторов «Новой ревии» – поэты Нико Графенауэр, Светлана Макарович, Борис А. Новак, философ Тине Хрибар, критик Андрей

* *J. Pogačnik, F. Zadravec.* Zgodovina slovenskega slovstva. Maribor, 1973. I-VIII.

Инкрет, писатель Дмитрий Рупел — опубликовали в пятьдесят седьмом номере журнала свои предложения по поводу программы национального развития, содержащие не только требования рыночных преобразований экономики и политического плюрализма, но и государственной независимости Словении. Новое либеральное руководство словенских коммунистов (с 1986 года СКС возглавил Милан Кучан) после недолгого периода конфронтации с журналом приняло его сторону.

Центр решил усмирить словенцев как носителей «вируса разъединения». Весной 1988 года военным трибуналом Любляны было рассмотрено дело четырех словенских военнослужащих, обвиненных в государственной измене, причем процесс шел на сербском языке. Эффект оказался обратным: возмущение и протест против действий властей вылились в конкретные шаги к государственной самостоятельности. Союз писателей Словении совместно со Словенским социологическим обществом подготовил проект словенской конституции. Союз деятелей культуры Словении провел в Любляне несколько круглых столов по вопросу о суверенитете республики. В 1988 г. был образован Словенский демократический союз, первым председателем которого стал писатель Дмитрий Рупел. В мае этого года на многотысячном митинге в центре столицы была принята так называемая Майская декларация в защиту национального суверенитета, зачитанная известным поэтом Тоне Павчеком. Декларация призывала к созданию «суверенного государства словенского народа, которое будет основано на уважении прав человека и свободы, на демократии, включающей как политический плюрализм, так и духовное и материальное благосостояние граждан Словении..., и которое будет самостоятельно решать вопрос об отношенях с южнославянскими и другими народами в рамках обновленной Европы» [1]. В сентябре словенский парламент принял дополнения к республиканской конституции, согласно которым республика Словения возвращала себе суверенные права, переданные ею федеративной власти при образовании СФРЮ. В конце 1989 г. демократические оппозиционные словенские партии объединились в коалицию «Демос». На первых многопартийных демократических выборах в национальный парламент в апреле 1990 г. более половины голосов избирателей обеспечили ей победу. Главой правительства был избран лидер партии Словенских христианских демократов (СХД) Лойзе Петерле, председателем президиума республики стал Милан Кучан.

Демократически определившаяся Словения стремилась как можно скорее мирным путем через подписание договора урегулировать свое положение в югославском союзе. Однако предложения Словении и Хорватии о конфедеративном устройстве не нашли поддержки в союзных органах. Тогда словенский парламент принял решение о проведении плебисцита, в

ходе которого подавляющее большинство граждан (88%) высказались в пользу государственной самостоятельности. Независимая демократическая республика Словения была провозглашена 25 июня 1991 года. К обретению государственной независимости словенцы шли более тысячи лет.

Процессы, происходившие в словенской литературе периода существования СФРЮ, наряду с общими для других литератур народов Югославии тенденциями, несли в себе ряд особенностей. Пройдя десятилетний этап консолидации однопартийного режима и «ангажированности», словенская литература заявила о себе как о литературе «плюралистической», обладающей определенной эстетической автономией. На протяжении нескольких десятилетий словенские авторы шаг за шагом отвоевывали свое право выбора сначала средств художественного изображения, а потом и тем и их интерпретаций. Поэтому в 70-е годы словенская литература вступала, уже обладая много- и разнообразным художественным потенциалом, готовая отстоять завоевания, исследовать неизведанное, экспериментировать.

Последнюю треть XX века словенская литература встретила и прошла на подъеме, реализовав себя плодотворно и многогранно. Она обогатилась произведениями национальных классиков и открыла новые имена, обращалась к национальной истории и затрагивала «больные» темы недавнего прошлого и современности, подвергалась воздействию со стороны других литератур и искала опоры в собственной литературной традиции. К главным особенностям этого периода можно отнести, во-первых, подчеркнутое проблемно-стилистическое разнообразие текстов. На фоне продолжения традиций социального реализма и упрочения позиций модернистского искусства появляется много произведений «пограничной» прозы, поэзии, драматургии, написанных на стыке реалистического и нереалистического методов. В процесс взаимодействия или игры многочисленных «измов» в начале 80-х гг. оказался включен также и постмодернизм. Во-вторых, на этом этапе чрезвычайно трудно говорить о приоритете какого-либо типа литературного творчества. И если на протяжении почти полутора веков «неформальным лидером» в литературе Словении оставалась поэзия, то теперь проза и драматургия составили ей достойную конкуренцию.

Картина литературного процесса не была бы полной без учета еще одного специфического явления – литературы словенского зарубежья. Исторические катаклизмы, передел территорий, перенос границ привели к тому, что этнические земли словенцев уменьшились почти на две трети. Около 200 тысяч словенцев живут сейчас за пределами Словении: в северной Италии, Австрии, Венгрии. Они остались в своих исконных областях, но являются гражданами других государств. Важным фактором сопротивления ассимиляции для этого населения стала литература на родном языке, получившая в современном литературоведении название «заграничная» и

рассматриваемая как одна из «ветвей» национального культурного «древа». Условно всех авторов европейской диаспоры можно разделить на «триестских» и «австрийских». К первым относятся ведущие современные прозаики А. Ребула (р. 1924) и Б. Пахор (р. 1913), поэты М. Кошута (р. 1936) и М. Кравос (р. 1943), ко вторым – прозаики Я. Месснер (р. 1921), Ф. Липуш (р. 1937) и поэты А. Кокот (р. 1936) и Г. Януш (р. 1939).

В конце 80-х гг. в период «потепления» была восстановлена связь с еще одной «ветвью» национальной словесности – литературой словенской эмиграции. Выходцы из Словении компактно проживают в США, Канаде, Австралии и Аргентине. Самая многочисленная колония словенцев находится именно в этой латиноамериканской стране. Она сформирована минимум тремя волнами эмиграции: экономическими – конца XIX в. и 20-х гг. XX в. и политической – после 1945 г. Высокий интеллектуальный уровень и творческая одаренность представителей последней волны эмиграции способствовали не только их выживанию, но и развитию национальной культуры в иноязычной и инокультурной среде. Расцвет литературы эмиграции в Аргентине пришелся на 50-60-е гг. В это время начали выходить периодические издания аргентинских словенцев: литературно-критический журнал «Меддобье» (с 1954 г.), научный ежегодник «Вредноте» (1951-57, 1968), появилась первая антология эмигрантской прозы «Дни смертников» (1960). Большая заслуга деятелей словенской эмигрантской литературы в Аргентине и в том, что благодаря им не были забыты достойные имена, в силу политических и идеологических причин оказавшиеся неугодными на родине. Так, в 1956 г. в Буэнос-Айресе увидел свет поэтический сборник одного из самых одаренных лириков конца 30-х – начала 40-х гг. Франце Балантича (1921-1943). В 70-80-е годы «аргентинская» литература словенской эмиграции представлена более чем тридцатью авторами, среди которых критик, поэт и переводчик Т. Дебеляк (1903-1989), прозаики З. Симчич (р. 1921), С. Коципер (1917-1998), И. Корошец (р. 1924), поэты Ф. Папеж (1924-1996), В. Житник (1903-1980), В. Роде (р. 1932) и многие другие. Первая объединенная антология прозы словенского зарубежья «Под южным крестом» вышла в Словении в 1992 году.

* * *

Словенская проза рассматриваемого периода развивается в нескольких тематических направлениях. Целый конгломерат проблем, связанных с историей, Второй мировой войной, современностью находит новое преломление в разных формах. Одной из наиболее продуктивных ее разновидностей становится исторический роман, образующий несколько основных жанровых модификаций. За два десятилетия – с 1968 по 1989 гг. – было опубликовано свыше сорока (!) исторических романов и повестей,

обращенных, как правило, к событиям национальной истории. При этом в них очевидна тенденция искать и находить исторические связи словенского народа не на Балканах, а на остальной части Европы. Стремление человека к свободе как вневременная категория стало предметом изображения А. Ребулы в романе «На ветру Сивиллы» (1968). Наблюдения «окультуренного» варвара, вошедшего благодаря уму и природной интеллигентности в свиту императора, за нравами жителей Великой Римской империи времен Марка Аврелия и Антония Пия, когда ее просветительская политика стала сменяться военной диктатурой, составляют основу произведения. Автор пытается найти связь словенской культуры с древнеримской цивилизацией, основанную не только на территориальном признаке, но коренящуюся и в духовной сфере. В похожем ключе написан и роман М. Михелич (1912-1985) «Иноземец в Эмоне» (1978), с юмором рассказывающий о политических и любовных интригах провинциальной глубинки Римской империи*.

Давние традиции в словенской литературе имеет историческая проза биографического направления. Идея популяризации национальной истории и ее героев, восходящая еще к началу века, легла в основу серии научно-популярных книг о знаменитых словенцах. Помимо серьезных монографий, исключающих саму возможность творческого вымысла, издаются романы, отличные по типу художественной условности, в которых авторы дают волю фантазии, «препарируя» ту или иную историческую личность. Одним из лидеров исторической прозы этого типа является старейшая писательница Словении Мими Маленшек (р. 1919), автор романов о композиторе XVI века Якобе Галлусе – «Послушай, земля» (1968), дилогии о двух выдающихся поэтах конца XIX в. Драготине Кетте (1876-1899) и Йосипе Мурне (1879-1901) – «Поющие лебеди» (1970-1971), романа о крупнейшем словенском поэте-романтике Франце Прешерне – «Ноктюрн поэта» (1992). Добросовестная работа с документами сочетается у Маленшек с тихой грустью по «старым, добрым временам». Ностальгическая нота характерна и для романа известного литературоведа и прозаика Антона Слодняка (1899-1983) «Чужой» (1976), вышедшего к столетию со дня рождения выдающегося словенского прозаика и драматурга начала XX века Ивана Цанкара (1876-1918).

Интерес к национальной истории и ее преломлению в настоящем объединил авторов, принадлежащих к разным поколениям и художественным школам: романы классика социального реализма А. Инголича (1907-1992) «Прародители» (1975) и «Горели костры» (1977) соседствуют с романами более молодых и новаторски ориентированных В. Кавчича – «Пустота»

* «Эмона» – название древнеримского поселения, на месте которого была основана Любляна.

(1976), А. Хинга – «Чародей» (1976), С. Вуго – «Эразм Предъямский» (1978), Д. Янчара – «Галерник» (1978).

К исторической теме театральный режиссер и драматург Андрей Хинг (р. 1924) пришел через драматургию. Его роман «Чародей» открывает для словенской литературы эпоху «новой» исторической прозы. Он представляет собой две параллельно развивающиеся сюжетные линии, первая из которых обращена к событиям почти вековой давности, вторая же посвящена проблемам современной Словении. Одно название объединяет, по сути, два законченных художественных произведения, главы которых чередуются.

К началу века заштатный словенский городишко Ресно обрастает приметами нового времени: проведена железная дорога, как грибы после дождя, появляются маленькие частные фабрички, процветает лесоторговля. Социальные контрасты внешне скрыты за патриархальным благообразием и единодушной ненавистью обывателей ко всему чужому. С приездом в этот медвежий угол фургона бродячих комедиантов, жизнь которых полна «роковых страстей», в характере главного героя преуспевающего торговца Виктора Котника происходит странная для окружающих метаморфоза: в нем оживает способность испытывать давно забытое чувство стыда. Окружающий мир, досконально известный, давно исчисленный в прибылях, вдруг ошеломляет его обилием красок, запахов, звуков.

Правнук Виктора Котника Петер воспитан под сенью семейного предания об «оцыганившемся» предке, виновнике угасания когда-то славной династии коммерсантов, пустившемся в скитания по белу свету. Разговоры о былом благополучии сыграли в жизни молодого человека роковую роль. Мягкий, неглупый, к деньгам даже равнодушный, Петер совершает растрату. Выйдя из заключения и бесцельно бродя по городу, он встречает сначала свою бывшую возлюбленную Азру с приятелем, а затем экс-учителя, пьянчужку «профессора» Миливоя Сирника. Несмотря на непрезентабельную внешность и страсть к вранью у старика есть одно «чародейское» свойство – искренняя вера в возможность чудесной перемены к лучшему для любого, самого пропащего человека, и это притягивает к нему людей, как магнит. Проницательный Сирник быстро распознает, что общий недуг его молодых друзей – эгоцентризм и полная душевная апатия. Искусно направляя беседу в целительное русло самовыражения и самопознания, он доказывает драгоценность искреннего человеческого разговора, помогающего собеседникам разобраться в своих проблемах. К финалу трагическая безысходность линии прошлого все явственнее высвечивает слабую надежду настоящего. Параллель аутсайдера XIX и аутсайдера XX века, одинаково «выпадающих» из общего течения жизни, интегрирует оба временных плана. В конце романа, когда современное действие перемещается в Ресно, временные пласты, разделенные уже не по главам, а по эпизо-

дам, сближаются, взаимопроникают: под «соединительным» проливным дождем снует из эпохи в эпоху расписной фургон бродячих комедиантов, смутивших когда-то покой старого Котника, и магический лейтмотив Хинга: «Сочувствуй!» звучит одновременно для прадеда и для правнука. Первого обретенная человечность сделала скитальцем, второго — возвратила к жизни, к людям.

В художественном решении романа Хинг-драматург оказал несомненное влияние на Хинга-прозаика. Об этом свидетельствует его чутье к сценичности жизненных ситуаций, осязаемость образов, локализация места действия, «диалоговый костяк» романа. Диалоги являются основной сюжетообразующей единицей, поскольку именно в беседах персонажей рождаются мотивации их последующих действий или поступков. Речь героев «уравновешивают» их внутренние монологи, авторские комментарии, немногочисленные зарисовки природы. В книге мало примет сегодняшнего дня. В то же время исторический колорит прошлого века, несомненно, соблюден.

Действенным средством разоблачения штампов в образе мышления и поведении персонажей становится у Хинга ирония, причем важна не столько стилистическая амплитуда иронических приемов, сколько содержательный потенциал иронии, ее способность почти неощутимо, как бы пунктирно выстраивать логически убедительную авторскую концепцию.

Следующий исторический роман Хинга «Горизонт в мотыльках» (1980), усложненный включением в него драмы «Триумфальная арка», представляет собой еще один художественный эксперимент: соединение «испанской» или «южноамериканской» темы со словенской — «триестской» или «приморской» (сопоставление не случайно: первое переселение словенцев в Южную Америку, вызванное экономическими причинами, восходит к 1878 г., когда аргентинское правительство в поисках свободных рабочих рук обратилось за помощью к Вене).

Новая историческая проза Хинга положила начало появлению в словенской литературной практике различных переходных форм, разнообразного видов жанрового синтеза исторического романа и романа о современности. Примером такого синтеза служит и книга Йожефа Сноя (р. 1934) «Йожеф или ранняя диагностика рака сердца» (1978), автор которой полагает, что путь к пониманию современности лежит через возрождение мифа. В современный сюжет он вплетает фрагменты древней истории, свободно перенося действие из наших дней в древний Египет и соединяя в одном герое библейского Иосифа и словенца конца 70-х годов XX века.

Жанровый синкретизм характерен и для ретроспективного панорамного романа Андрея Цапудра (р. 1942) «Рапсодия 20» (1982), синтезировавшего в себе черты историко-политической прозы и семейной хроники. Рассказ о межвоенном двадцатилетии, которое пережила Словения, нахо-

дясь в составе Королевской Югославии, писатель ведет в контексте европейской истории, опираясь на ключевые события и документы. Одну из главных посылок, определивших дальнейшее направление национального политического сценария, он видит в поведении национальных правящих кругов в период между двумя европейскими войнами. Заложниками их непродуманной тактики становятся рядовые словенцы, среди которых члены семьи сенатора Франца Нойбауэра, хлебнувшие лиха на фронтах Первой мировой войны. В книге 1991 года «В поисках иного» Цапудер продолжил историю Нойбауэров во времена оккупации и социалистического строительства.

Событием в литературной жизни стал дебют в жанре исторического романа ныне одного из самых известных в Европе и Америке современных прозаиков и драматургов Словении Драго Янчара (р. 1948). В романе «Галерник» (1978), за который в 1979 г. автор был удостоен высшей национальной литературной награды — премии Прешерна, Янчар на материале истории Европы XVII века обратился к экзистенциальным проблемам преодоления личностью духовного кризиса. Впоследствии тема столкновения героя со временем, в котором он вынужден существовать, была продолжена в романе «Северное сияние» (1984), повествующем о жизни предвоенного Марибора.

Действие романа «Галерник» происходит в разгар гонений инквизиции второй половины XVII века на землях Германии. Это было жестокое время для Европы, его атмосфера диктует автору сдержанную манеру повествования и обуславливает мрачную метафоричность произведения. Эпоха ересей, религиозного фанатизма, судов инквизиции, чумных эпидемий — «чумная» эпоха — и отмеченная Сатаной, бесовская, «чумная» судьба главного героя Йохана (Иоганнеса) Отта, мечущегося в поисках возможности противостоять злу и безумию своего времени.

Уроженец княжества Нейсе, в прошлом ремесленник, лекарь, толмач, военный наемник, словом, человек бывалый и стремящийся быть независимым, Отт вызывает зависть у запуганных инквизицией обывателей и пристальный интерес ее самой. Став, скорее из любопытства, чем по идейным соображениям, членом тайного оппозиционного официальной церкви религиозного братства реформатов — Штифты, он роковым образом меняет свою жизнь.

Роман сочетает в себе черты традиционной исторической и интеллектуально-философской прозы: подлинность эпохи, документальность, историческую детерминированность главного героя, с одной стороны, и вневременные проблемы бытия и сознания, человека и окружающего его мира, решенные на экзистенциально-пессимистической основе, с другой. Герой представляет собой личность, порожденную бесчеловечной средой Средневековья, и одновременно воплощает в себе образ всех гони-

мых, спасающихся бегством, встречавшихся в разные периоды мировой истории.

Исторические события, всегда точно переданные, интересуют Янчара лишь постольку, поскольку позволяют показать и объяснить человеческое как родовое. Йохан Отт – песчинка, влекомая водоворотом жизни по землям Центральной Европы, он пересекает границы государств, переживает гонения инквизиции, находит кратковременное пристанище у пышной женской груди, чтобы, в конце концов, убежав с галеры, погибнуть от чумы. Но за это время он узнает вкус свободы, успевает ощутить ценность и неповторимость своего «я», не подчинившегося ни людям, ни Богу. Писатель не скрывает свою западноевропейскую ориентацию в вопросе об исторических традициях словенцев, мотивируя такую точку зрения не только тем, что в описываемое время словенские территории входили в состав одной из сильнейших империй Центральной Европы, но и единством религии: католическая церковь являлась международным центром феодальной системы, объединяя Центральную и Западную Европу в некое целое, противостоящее как греко-православному, так и мусульманскому миру. Распространение в XVI веке протестантизма также приблизило словенцев к европейской культуре. Автор упоминает в романе словенского просветителя, сторонника Реформации, последователя Эразма Роттердамского, «отца» словенской письменности Приможа Трубара (1508-1586), чье имя век спустя было под запретом в словенских областях, входивших в состав империи Габсбургов.

Образ Йохана Отта строится преимущественно на внутренних монологах, которым свойственна эмоциональная рефлексивность. Наедине с собой герой не притворяется: отчаяние, боль, ярость выплескиваются наружу. Грубоватая речь Отта контрастирует с нервным и тревожным голосом автора-комментатора. Такая «двойная» интонация романа, лишенного к тому же графически выделенных диалогов, в сочетании со снами и галлюцинациями главного героя, безусловно, усложняя текст, придает ему большую выразительность.

Судьба героя романа трагична, полна роковых случайностей, необъяснимых совпадений. Янчар затрагивает проблему метафизически трактуемого трагизма и таинственности человеческой юдоли. Отт проходит социальные, психологические, нравственные, физические испытания, искушение богатством и нищетой, и каждое из этих состояний вносит нечто новое в его миропонимание. Пытаясь как-то преобразить свою жизнь, противостоять злой или доброй воле провидения, человек способен изменить лишь незначительные частности, но ему не дано стать полновластным хозяином своей будущности, – утверждает Янчар.

Предметно-стилистическая привлекательность исторического жанра на некоторое время отодвинула на второй план центральную тему словенской

прозы после 1945 года — военную. Но во второй половине 70-х гг. интерес прозаиков к периоду антифашистского сопротивления вновь пробуждается. Однако это произведения уже иного видения и уровня восприятия. В 1974 г. в Триесте А. Ребула и Б. Пахор выпустили сборник «Эдвард Коцбек — свидетель нашего времени», который вновь приковал внимание всей Словении к «поэту эпохи». Создатель редких по искренности и философской глубине военных дневников — «Товарищество» (записи 1942-1943 гг.), «Словенское посольство» и «Документы» (1943), опубликованных впервые в середине 60-х гг., Коцбек вошел в национальную прозу как автор, сумевший обнажить всю трагическую для словенцев противоречивость военного противостояния, поднял вопрос о роли и месте национальной интеллигенции во Второй мировой войне. Содержащееся в книге Ребулы и Пахора интервью с Коцбеком, в котором тот предал гласности одну из «запретных» для социалистической системы тем — массового истребления ополченцев-домобранов* в 1945 году, по сути братоубийства, — получило в республике широкий резонанс. Стало очевидно, что в обществе назрела необходимость сказать правду о войне, переосмыслить, расшифровать, а порой и полностью переоценить эпизоды национально-освободительной борьбы.

Стремление по-новому взглянуть на военное лихолетье было присуще как тем писателям, кто непосредственно участвовал в партизанских походах, так и тем, кто в годы оккупации был еще слишком юн. К первым относятся В. Зупан (1914-1987) — роман «Менуэт для двадцатипятизарядной гитары» (1975), К. Грабельшек (1906-1985) — роман «Ниобея» (1977), Б. Зупанчич (1925-1980) — роман «Ночь и день» (1977). Книги «Любовь» (1979) М. Рожанца (1930-1990), «Смерть отца Винценца» (1979) П. Божича (р. 1932), «Осада неба» (1979) В. Кавчича (р. 1932), «Гавжен хриб»** (1982) и «Перекрестная фуга» (1986) Й. Сноя представляют произведения второй группы авторов.

Показателен в этом плане творческий путь одного из самых значительных прозаиков современности Витомила Зупана. «Идеологически выдержанное» начало писательской карьеры молодого партизана — его пьеса о национально-освободительной борьбе «Рождение в буре» (1945) принесла автору республиканскую премию в области драматургии — предполагало столь же блистательное продолжение. Однако уже следующая пьеса Зупана «Дело Юрия Трайбаса» (1946) была подвергнута жесткой критике. Б. Зихерл, ответственный за вопросы идеологии в Агитпропе ЦК КПЮ, в статье «Декадентство под видом борьбы с мещанскими пережитками» (1947) уличил

* Регулярные словенские части под немецким командованием.

** «Gavžen hrib» — букв.: «виселичный холм», топоним, обозначающий место на вершине холма, где стояла виселица, место повешенных.

автора в космополитизме, реакционности, равнодушии его героев к новым социалистическим преобразованиям. Нежелание молодого литератора писать под диктовку ЦК привело его на скамью подсудимых. Сфабрикованное в 1949 г. по ложному обвинению дело вылилось в громкий судебный процесс, один из многих, коснувшихся в то время интеллигенции. Суд приговорил Зупана к длительному сроку заключения. В 1954 г. его выпустили по амнистии. В 1968 г. был опубликован его роман «Выход из туманного города». Десятилетие 70-х становится для писателя временем заслуженного признания. Выходят в свет его романы, писавшиеся еще до и во время войны и повествующие о жизни люблянских интеллигентов в 30-е годы: «Путешествие в конец весны» (1972), «Клемент» (1974), «Преследователь самого себя» (1975), в которых заметны черты психологической, детективной и экзистенциальной прозы. Широкую известность получили эротический роман Зупана «Игра с чертовым хвостом» (1978) и автобиографическая дилогия «Комедия человеческой ткани» (1980). Главным в произведениях писателя стало противопоставление системы как инструмента насилия и изначальной спонтанности человеческого бытия, оппозиция: власть – индивидуум, которую автор наблюдает в сфере политики, морали, эротики.

Замысел романа «Менуэт...», возникший у писателя еще в годы войны, был воплощен почти тридцать лет спустя. Впервые в словенской прозе события военных лет показаны сквозь крупный план современности, и сознание героя – участника партизанского движения – служит организующим элементом композиции. Главным художественным приемом автора становится временная двойственность, смещение и параллелизм временных пластов. В каждом из них разворачивается последовательно построенная и логически мотивированная фабула. В первом, значительно более идеализированном временном «срезе» показаны подпольная деятельность и партизанская жизнь главного героя Якоба Берганта (Берка). События второго плана переносят читателей в Барселону 70-х, куда туристами прибыли Бергант и австриец Йожеф Биттер, бывший офицер Вермахта, воевавший на территории Югославии. Эта встреча становится своеобразным возвращением обоих в военное прошлое.

Оказавшись в партизанах, основную массу которых составляли коммунисты, герой столкнулся с новой для него идеологией. Однако революция и социалистические идеалы не привлекают его. Якоб уверен, что общественное поведение человека обусловлено его нравственной сущностью, и сделанный им самим выбор – тому пример. Конкретным воплощением мирового зла для него является фашизм, и Берк считает своим долгом бороться с этим злом. Реальный отпор захватчикам оказывают коммунисты, – и герой приходит в партизанский отряд.

Будни бойцов сопротивления полны опасностей, бытовых тягот, трагизма: тяжелые переходы, отступления, блуждания по горам в поисках

возможности прорвать кольцо врагов, смерти близких друзей, часто случайные и нелепые. Все это всплывает в памяти героя в момент его бесед с симпатичным и дружелюбным иностранцем. Память и боль войны продолжает жить в бывшем партизане, но ее «идеалы» остались актуальными и для его бывшего противника. Теоретически война для Биттера продолжает оставаться тем способом существования, который освобождает личность от «предрассудков» мирной жизни. Бергант же ненавидит завоевателей, «создающих себе славу на коварстве, лжи, обмане, убийстве и грабеже». В критический момент истории Бергант и Биттер выступали по разные стороны баррикады: один – в защиту человека, другой – против него. Согласно основной идее романа, позиция личности в этих кардинальных вопросах и определяет ее место в мире.

Главным носителем структурного и композиционного единства произведения становится рассказчик, его видение служит той призмой, сквозь которую реконструируется прошлое. Формально партизан Якоб Бергант и рассказчик из Барселоны Якоб Бергант одно и тоже лицо. Однако турист, потягивающий в испанском кафе охлажденный оранжад, лишь отдаленно напоминает молодого максималиста, примкнувшего к подпольщикам в 1943 году. Персонаж из прошлого наивнее, ранимее и человечнее своего двойника из настоящего. Очевидно, что партизан Якоб ближе писателю, он лишен того заряда скепсиса, разочарования и неудовлетворенности, который несет в себе Якоб современный.

Роман насыщен философскими отступлениями, отвлеченными рассуждениями о жизни и смерти, ассоциативно связанными с общим ходом повествования. Так, ужасающая картина гибели юного партизана, свидетелем которой становится герой, вызывает у него целый ряд исторических аналогий: «Не могу поверить своим глазам – передо мной на земле извивается паренек... вместо его правой ноги краснеет обрубок мяса с чем-то белым внутри... он беззвучно шевелит губами, а в глазах – крик. Зачем? Зачем все это? Был Ахилл. Потом Александр, Ганнибал, Цезарь, Фридрих, Наполеон, Адольф. Эта вереница никогда не кончится». Фатальная уверенность в неизбежности будущих войн человечества, пессимистическая нота, одновременно предостерегающая и предопределяющая будущие трагедии характерна для общего настроения романа. Зупан убежден в априорной экзистенциальной изолированности человека, внутренний мир которого не может быть раскрыт в живой реальности его отношений с окружающей действительностью.

Одной из особенностей художественного решения романа является, как отметил литературовед Ф. Берник, «ассоциативный характер самораскрытия героя» [2]. Время в его сознании то растянуто, то предельно сжато. Одно за другим сменяются моментальные впечатления, отрывочные, неустоявшиеся ощущения, из синтеза которых и рождается целостная картина чувств

и переживаний. Часто автор обращается к потоку сознания, стремясь воссоздать внутреннее состояние Берганта.

Композиционно книга состоит из восьми разных по объему глав, каждую из которых открывает эпиграф. Смысловой диапазон этих высказываний довольно широк, цитируемые авторы выражают иногда диаметрально противоположные точки зрения. Здесь Бэкон и Сартр, Метерлинк и Ван Гог, Цанкар и Гитлер, Евангелие и Макиавелли. Излюбленный прием писателя – разноязычие. Кроме куплетов словенских народных песен и европейских эстрадных шлягеров военного времени в романе много французской, английской, немецкой, испанской лексики, а также итальянской и сербской разговорной речи. Автор включает в текст сообщения из газет, рекламные объявления, уличные вывески, придавая его структуре нарочитую хаотичность.

Лейтмотив романа – звуки менуэта, реального музыкального произведения (менуэт для гитары ля-бемоль композитора Жозе Фернандо Сора), которые, сопрягая прошлое и настоящее, музыкальным символом проходят через все произведение. Они впервые возникают в сознании Берганта, когда, контуженный после боя, он видит, как девушка-санитарка помогает раненому бойцу подняться. Якобу чудится, что они танцуют какой-то прихотливый, медленный танец, старинный и изысканный. Они движутся неторопливо, словно во сне. Герою слышится музыка, она пронзительна и печальна. Эту мелодию он будет слышать постоянно: в минуты краткого затишья перед атакой, в победном строю на улицах Любляны, в постели с любимой женщиной, в испанском кафе, она не позволит ему забыть то, что он так стремится забыть и чего забыть невозможно.

Существенный вклад в разрушение сложившихся стереотипов военной прозы внес другой оппозиционер и борец за свободу творчества – писатель Марьян Рожанц, чье столкновение с режимом также вылилось в два тюремных заключения (в 1951 г. – три с половиной года строгого режима за «антиправительственную пропаганду» в армии, в 1968 г. – два года за сотрудничество с зарубежным – триестским – журналом «Мост»). Член редколлегии оппозиционного журнала «Перспективе» (1960-1964), руководитель экспериментального театра «Сцена 57», закрытого прямо в момент премьеры его пьесы «Теплица» (1964), автор четырех сборников рассказов и одиннадцати романов, Рожанц в конце 70-х гг. привлекает внимание читателей и критики своим кратким романом «Любовь», автобиографическим произведением, построенным с помощью приема «детской перспективы». В основе романа – реальные события, свидетелем и участником которых был сам писатель, переживший в одиннадцатилетнем возрасте оккупацию Любляны. Рожанц показывает свое военное детство глазами мальчишки из люблянского рабочего предместья «Зеленая Яма», через призму естественной и открытой детской любви ко всем и каж-

дому. Такая любовь является для автора привилегией именно детского восприятия мира, поскольку ребенок воспринимает все происходящее с непосредственностью, выведенной за рамки социального и нравственного осознания случившегося, он свободен от политической и идеологической детерминированности. Ребенок еще не научился ненавидеть, его «настежь распахнутое сердце и наивная искренняя душа» дают ему возможность спонтанно воспринимать окружающую действительность. Герой романа, мальчик Марьян растет в обычной для города среде дворовых мальчишек, участвует в драках, гоняет в футбол. Улица с ее законом силы и старшинства становится для Марьяна вторым домом. В поле зрения ребенка попадает лишь то, что происходит с ним самим и вокруг него, он способен оценить ситуацию только в пределах своего понимания ее. Такая субъективная перспектива дает возможность взглянуть на произошедшее иначе, чем принято, не с позиции какой-либо из сторон. Марьян одинаково благоговеет перед отважным партизаном Борисом Прелчевым и дерзким белогардистом* Цирилом Шкобергитовым, бывшими уличными заводилами. Герой помогает скрываться от оккупантов раненому Борису и караулит мотоцикл Цирила, приехавшего в гости к своей девушке. Однажды мальчик становится свидетелем кровавой расправы Шкобергитова над больным стариком, отцом двух партизан, но даже это поначалу не уменьшает его восхищения Цирилом. Понадобится еще два года, чтобы Марьян до конца осознал весь ужас происходящего.

Априорной детской любви в романе противопоставлена Смерть. В антагонизме этих двух категорий автор видит ключ к пониманию механизма взросления: через осознание страшной сущности уничтожения человека человеком маленький Марьян приходит к необходимости нравственного выбора. Интуитивная неприязнь героя к тому или иному человеку зависит не от политической ориентации последнего, а от его отношения к жестокости и насилию. Поэтому сначала ребенок, а затем подросток равно не приемлет ни зверств фашистов, ни расправ партизан над предателями.

Рожанц показывает события прошлого через оптику прошлого, с помощью реалий и психологии военного времени, где присутствует повествователь — очевидец. В романе нет четкой хронологии изложения событий, его композиция построена на избирательности памяти рассказчика. Герой выстраивает свой монтаж эпизодов в порядке их значимости для одиннадцати-пятнадцатилетнего подростка, часто отдельные происшествия связаны ассоциативно. Так, история возвращения в город раненого в боях с фашистами Бориса Прелчева предшествует рассказу о его уходе в партизаны.

---

* «Бела гарда» — части вооруженных словенских добровольцев, выступавших на стороне итальянского фашизма, носящие также название: «Milizia volontaria anticomunista», после капитуляции Италии стали основой войск домобранов.

Четыре главы романа соответствуют четырем годам фашистской оккупации Любляны. Каждый год гибнет кто-нибудь из дворовой компании Марьяна. Один убит в перестрелке с партизанами, другой зверски замучен фашистами в тюрьме, третий умер от истощения в концлагере, четвертый... Редеет строй мальчишек Зеленой Ямы. Всего за годы войны пригород потерял семьдесят девять юношей и девушек, партизан и домобранов. В самом конце войны умирает в госпитале Борис. Смерть друга становится для Марьяна рубежом между детством и юностью — «это был конец моей детской искренности и любви, конец детства. Я вырос и стал мужчиной».

В начале 80-х Рожанц одним из первых обратился к теме «врагов народа», упомянув в романе «Преступники» (1981) о послевоенных политических процессах в Словении. К этому времени в литературе происходит не только переоценка национальной и гражданской ситуации периода минувшей войны, но и переосмысление процесса социалистического строительства, начинает звучать правда о 1948 годе. Наиболее показательны в этом отношении романы Б. Хофмана (1929-1991) «Ночь до утра» (1981), В. Зупана «Левитан» (1982), И. Торкара (р. 1913) «Смерть в рассрочку» (1984).

Время действия романа Бранко Хофмана «Ночь до утра» полностью совпадает с названием, т. е. длится около восьми часов летней ночи в отдаленном районе Штирии в середине 60-х гг. Первоначально повествование развивается в детективном жанре: в сельском доме найдена девятнадцатилетняя повешенная девушка Минка Коритник, дочь хозяев, и на место происшествия вызвана следственная бригада. Среди ближайших соседей Коритников, одновременно подозреваемых и свидетелей, два бывших партизана: Йоже, владелец местного кафе, и его неработающий брат Петер, в 1948 году осужденный по ложному обвинению и отправленный на Голый остров, место, где отбывали наказание политические репрессированные. Один из приехавших следователей — Ковач — вел в свое время дело «предателя» Петера и отличался особо изощренной психологической жестокостью. Встреча палача и жертвы, ставшая основным конфликтом романа, направляет его в историко-политическое русло.

Инквизитор от коммунизма Ковач в изображении Хофмана предстает во всей зловещей прямолинейности ложно понятой революционной идеи. Ради ее защиты он, облеченный властью слуга государства «нового» типа, был готов планомерно подвергать уничтожению своих сограждан. Теперь он раскрывает уголовные преступления и, пренебрегая презумпцией невиновности, готов посадить любого, используя для этого уже проверенные методы: от побоев до шантажа подследственного. Для Петера прожитые годы оказались мучительной и тщетной попыткой избавиться от груза прошлого. Мужественно не подписавший признания, проведший в лагере в общей сложности восемь лет, он продолжает жить в своей бесконечно

долгой ночи, не имея ни желаний, ни перспектив. Неожиданная смерть соседской девушки и последовавшее за ней появление Ковача вырывает Петера из оцепенения.

Роман построен в двух временных планах: реальном времени расследования убийства и многочисленных реминисценциях, возвращающих героев в партизанские и послевоенные годы. При этом сюжетные повороты, возникающие вокруг детективной истории, не только перекликаются с коллизиями прошлого, но и влияют на героев. Инспектор Вайда, возглавляющий расследование и представляющий собой работника прокуратуры нового либерально-демократического типа, путем судебно-медицинской экспертизы устанавливает, что девушка не была убита, а покончила с собой. Ему удается выяснить причины этого самоубийства: мать Минки, религиозная фанатичка, оказывала на дочь сильнейшее давление, желая сделать ее монахиней. Девушка предпочла смерть. Для Петера поступок юного создания, получившего свободу — свое утро — такой ценой, становится поворотным. Он понимает, что сам, так же как его мучитель Ковач, стал заложником системы, что лишь огромная работа души избавит его от этой зависимости. В поисках своего «утра» Петер покидает дом брата. Отныне он — хозяин самому себе.

Последствия тоталитаризма в одной из республик СФРЮ Хофман показывает, анализируя их с определенной временной дистанции, как наблюдатель, а не участник.

Собственный горький опыт «школы социализма» лег в основу автобиографического романа Игора Торкара «Смерть в рассрочку», позднее названного критиком Ф. Задравцем «романом о трагизме социалистической идеи» [3]. Под своим настоящим именем — Борис Факин — автор включает себя в систему персонажей. «Смерть в рассрочку» — это рассказ о судьбе партийного функционера Мартина Певкара (подпольная кличка Габер), охватывающий период до, во время и после войны в годы процессов над бывшими узниками фашистских концентрационных лагерей Дахау и Заксенхаузен, которым инкриминировалось сотрудничество с оккупантами *, и доведенный писателем до второй половины 70-х годов.

Габер — фигура вымышленная, его судьба типична для поколения словенской интеллигенции, руками которой осуществлялись революционные преобразования. Будучи убежденным марксистом в начале 30-х гг. и партизаном в начале 40-х, пройдя через вражеские застенки, герой становится жертвой политических репрессий 1948 г. и «от имени народа» приговаривается к тюремному заключению. После условного освобождения в 1952 г., что само по себе явилось удачей, так как большинство его подельников было расстреляно, Мартин Певкар проходит через все стадии депрессии:

* В Словении эти процессы получили название «дахауские».

от разрушительного алкоголизма до расстройства психики. Одержимый идеей реабилитации безвинно осужденных и погибших товарищей герой начинает искать свидетелей, которые могут опровергнуть предъявленные «предателям родины» обвинения. Торкар включает в текст подлинные беседы с реальными людьми, рассказывающими о лагерном прошлом. Таков, например, эпизод с известным писателем Лудвиком Мрзлем (1904–1971), одним из немногих уцелевших, или беседа со словенским классиком социального реализма Прежиховом Воранцем (1893–1950), с которым автор встречался в Заксенхаузене. Писатель собрал обширный материал о подполье в Дахау, предав гласности имена многих антифашистов, судимых впоследствии за «измену родине», таких, как пламенный коммунист, лидер сопротивления, чудом уцелевший в аду фашистских концлагерей Мирко Кошир. Его карьера первого секретаря райкома оборвалась также в 1948 году, и он сгинул среди тысяч других пленников Голого острова.

Один из ключевых персонажей романа — одноклассник Габра Рас в годы массовых партийных чисток стал одним из главных обвинителей. Это он по старой дружбе предложил Певкару свободу в обмен на лжесвидетельства против других обвиняемых и получил отказ. Встретившись с Расом через много лет, герой не чувствует удовлетворения от того, что его бывший преследователь одинок, несчастен и не у дел. Габер осознал, что каждый из их поколения «борцов за идею» несет свою персональную ответственность за то, что случилось в стране, в республике. Ведь в годы войны и самому Мартину приходилось ликвидировать людей по приказу партии без суда и следствия. В финале книги ясно слышна нота покаяния. Стремясь сформулировать свою точку зрения, Торкар опирается на мысль Эразма Роттердамского о несовместимости гуманизма, как высшего проявления свободы духа, и какой-либо идеологии, всегда стремящейся к гегемонии.

Роман состоит из четырех почти равных по объему типов текста. Это собственно история Мартина Певкара-Габера, излагаемая от третьего лица, внутренние монологи героя, диалоги персонажей, представленные в виде фрагментов пьес, и масса документальных материалов. К последним относятся отрывки из передовиц газет «Словенски порочевалец» 1948–1949 гг. и «Дело» 1970-х гг., выдержки из решения суда и протоколы судебных заседаний 1948 года по делу Бориса Факина и группы других осужденных, решение об отмене приговора 1971 года, подлинные фотографии узников концлагерей и участников «дахауских» процессов. Эти документальные свидетельства характеризуют эпоху лучше, чем любые попытки «объективно» описать ее, и, включенные в литературный текст, представляют безусловную ценность.

Автобиографический роман Зупана «Левитан» — также документальное исследование недавнего постыдного прошлого социалистической сис-

темы, проведенное автором на своем трагическом опыте и повествующее о личной истории ареста и тюремного заключения писателя.

Автобиографическое начало доминирует и в романах Б. Зупанчича (1925-1980) «Набат» (1970) и «Громада» (1974), П. Зидара (1932-1992) «Доленьский Гамлет» (1976), М. Рожанца «Бабочка» (1981), и в прозе Лойзе Ковачича (р. 1928): о службе автора в штрафном батальоне югославской армии после войны повествует его роман «Действительность» (1972), писательский опыт, приобретенный в зрелые годы, отражен в романе «Пять фрагментов» (1981), воспоминания о раннем детстве в Швейцарии (писатель родился в Базеле, а в конце 30-х гг. семья вернулась в Словению) и Любляне легли в основу романа «Пришлые» (1984-1985).

Семейный роман-хроника Мишко Краньца (1908-1983) «Дядья мне рассказали» (1974), представляющий генеалогический срез нескольких поколений крестьян Прекмурья (северо-западной части Словении, граничащей с Венгрией), также в основе своей автобиографичен. Условно в нем можно выделить две ведущие линии повествования. Первая представляет собой летопись рода Фуйсов, которую автор ведет, опираясь на семейные легенды, предания и документы, не будучи участником описываемых событий. Второй повествовательный пласт романа фиксирует беседы писателя со своими дядюшками – живыми носителями семейных традиций. Здесь сам автор выступает как один из персонажей. Связующим звеном между событиями давно минувших лет и «временем дядюшек» становится история жизни матери Краньца, воспроизведенная им со дня ее рождения до дня смерти. Образ матери – один из центральных в произведении, он определяет истоки и составляющие национального характера. Главной лексико-морфологической особенностью романа являются многочисленные унгаризмы (как отдельные слова и выражения, так и целые фразеологические обороты), свойственные разговорной речи прекмурцев, вследствие чего книга снабжена специальным словарем.

В середине 80-х гг. в литературе усиливается интерес к культуре, фольклорным традициям, языковым особенностям отдельных регионов Словении. Специфическое соединение литературного языка с региональным диалектом представлено в произведениях прозаика Марьяна Томшича (р. 1939). Его роман «Шавринки» (1985), повествующий о крестьянках Шавринской Истрии – «шавринках», которые зарабатывали на жизнь тем, что носили в город на продажу деревенскую снедь, несет в себе отдельные черты «магического» реализма. Шавринская Истрия, часть полуострова Истрия, исконные территории Словенского Приморья, области, граничащей с Италией, – край особого фольклора и юмора. Чары этих мест привлекли писателя, и с 1968 года он живет среди потомков своих героинь.

Действие романа происходит до войны главным образом на тропах и проселочных дорогах Истрии, по которым центральный персонаж ро-

мана крестьянка Катина проходила всю жизнь с детских лет — первая глава «Впервые в путь» — до, вероятно, последнего своего возвращения — заключительная глава «Мать моя, ведь я вернулась домой». Между ними — двадцать новелл, вместивших в себя долгий бабий век. Скудность крестьянского дохода заставляла местных женщин ходить на нелегкий промысел, в то время как их мужья обрабатывали поля и виноградники. Катина и ее товарки снова и снова пускались в путь, преодолевая расстояния, которые невозможно преодолеть, потому что каждое возвращение домой — лишь передышка перед следующим походом. В эту «сизифову» модель бытия истрийские крестьянки привносили свой исконный здоровый оптимизм и «генетическую» жизнестойкость. Каждое странствие приносило им новые знакомства и впечатления. В дороге шавринкам случалось попадать в смешные и трагические ситуации, иногда даже рожать, но их, на первый взгляд, столь многотрудный хлеб не отнимал у них полноты и радости жизни. Автора привлекает психологическое здоровье его героинь и их старые как мир нравственные устои: десять заповедей и житейская практика. Роман интересен не только с художественной, но и с этнолингвистической точки зрения. Это первое литературное произведение о Шавринской Истрии, затронувшее аспект культурных различий словенских регионов. Тема шавринок была продолжена писателем в романе «Кукурузное зерно» (1993).

Иного принципа самоидентификации — европейского — придерживается Эвальд Флисар (р. 1945) в одном из самых популярных интеллектуальных романов середины 80-х гг. «Ученик чародея» (1986), переизданном за последующее десятилетие три раза. Герой романа — словенец, живущий в Лондоне, питомец европейской культуры, отправляется в экзотическую Индию в поисках духовного возрождения. Он бежит от рационалистического Запада конца XX века, где осознал «неизбежность гибели своего Ego и бессилие ее предотвратить». В горах Кашмира герой находит известного гуру Джогананду, которого просит стать его Учителем. Вместе с Джогананадой он совершает паломничество по ламаистским монастырям Тибета, познавая учение Будды и овладевая йогой, и окунается в чуждый европейцу мир запахов, звуков, красок, обычаев Востока. Эвальд Флисар (имя героя совпадает с именем автора) учится медитации, испытывает на себе состояние гипнотического транса, попадает в «Обитель мечты» — монастырь последователей тантрической секты обрядового секса — и принимает участие в их священнодействиях. В финале герой, оказавшийся в запретной для иностранцев зоне, подвергается аресту. Власти подозревают его в шпионаже, о котором свидетельствует фотоаппаратура, пленки, карты, записи на непонятном языке, наконец, югославский паспорт. Усилия Учителя и подтверждение его невиновности со стороны индийской контрразведки способствуют освобождению Флисара.

На первый взгляд «Ученик чародея» по форме напоминает приключенческий роман-путешествие. Одиннадцать глав, последовательно развивая время действия, повествуют обо всех этапах странствий героя по северным областям Индии и Непалу. Рассказ ведется от первого лица, что позволяет передать всю непосредственность восприятия и естественность реакций европейца, попавшего в необычную для него обстановку. Вместе с тем отдельные главы содержат объемную научную информацию, поясняющую ключевые для автора теории духовной культуры Востока: философские основы индуистских вероучений, происхождение и разновидности медитаций, особенности тантрической сексуальной символики, биофизический механизм, лежащий в основе мантр. В некотором смысле сама традиционность способа художественного изложения Флисара-писателя противоречит мировосприятию Флисара-героя, от рассудочности западного общества убегающего. Из заключительной беседы Учителя и ученика становится ясно, что Джогананда с самого начала разгадал природу внутреннего конфликта своего европейца, разглядев главную причину его неудовлетворенности в нем самом. Бороться с собой с точки зрения буддизма бессмысленно и бесплодно, ибо «ты не можешь победить в схватке с собой, как не можешь поцеловать себя в губы». И тогда индийский мудрец провел ученика сквозь строй иллюзий и нирвану мистификаций, чтобы тот познал себя в мире и мир в себе. Герой приходит к пониманию того, что раздвоенность его «я» была порождена рефлексиями сознания, что «лабиринт самопроекций» надуман. Символичен его последний поступок – Флисар отдает свои ручные часы уличному продавцу чая – в его распоряжении теперь каждый миг и вся вечность.

Автор романа уверен, что синтез культур Востока и Запада недостижим и попытка привить ростки эзотерических тайных знаний ориенталистики на западную почву обречена, – слишком различны способы мышления, психология, религия. Для Джогананды буддизм – не вера, а способ жизни, не догма, а толкование природных явлений, спонтанность мироощущений есть основа его существования. Хоть и обретший с помощью учения Будды уверенность в себе, европеец всегда останется здесь в роли пришельца и наблюдателя.

Кроме романа «Ученик чародея», главной книги о восприятии мира Востока в словенской прозе, и ряда других романов: «Смерть в зеркале» (1969), «Сумасшедшая жизнь» (1989), Эвальд Флисар заявил о себе как талантливый эссеист. Его путевые заметки об Азии – «Тысяча и одна дорога» (1979) и Африке – «На юг от севера» (1981) подняли этот традиционный для словенцев тип эссе на качественно новый уровень.

К середине 70-х гг. в словенской прозе складывается новое «радикальное» направление, в определенной степени развивающееся в русле традиций модернистского экспериментального романа («Мальчик и смерть»,

1968, П. Божича, «Триптих Агаты Шварцкоблер», 1968, Р. Шелиго, «Коридор», 1969, Й. Сноя), основанное на альтернативном отношении к потенциальным возможностям родного языка и реализуемое в разных типах так называемой тривиальной литературы – от научной фантастики до детектива. Эту «новую» прозу (НП) Словении представляют М. Швабич (1949-1993) – сборники рассказов «Солнце, солнце, солнце» (1972), «Любовные повести» (1982), «Сражение с пылью» (1983), «Черная дыра» (1987), Б. Градишник (р. 1951) – сборники рассказов «Время» (1977), «Земля, земля, земля» (1981), «Мистификация» (1987), детектив «Кто-то другой» (1990), Э. Филипчич (р. 1951) – романы «Grein Vaun» (1979), «Эрвин Король» (1986), «X-100» (1988), повесть «Куку» (1985), У. Калчич (р. 1951) – сборники рассказов «Мехико» (1979) и «Документы о сверчках» (1987), В. Ковачич (р. 1953) – повести «Твои лица» (1977), «Белые ночи и несколько черных дней» (1979), сборник рассказов «Преграда» (1984). Произведения этих авторов отличает провоцирующая сатира на архетипические национальные мифологемы, с помощью которой традиционные сюжеты и художественные каноны переворачиваются с ног на голову, пародирование классиков и гротескный маньеризм стиля. Часто главным героем этой прозы становится собственно словенский язык со всеми его музейными запасниками и новациями – от Трдины до Шелиго – с характерным смешением диалектизмов, жаргонизмов, вульгаризмов и неологизмов. Такое авангардное обновление лексики приводит иногда к деформации фабулы. Показателен в этом плане сатирический роман-антиутопия «Херувимы» (1979), изданный под псевдонимом Йожеф Паганел Э. Филипчичем и Б. Градишником. Соавторы, не без влияния политической сатиры и пародий видного словенского социолога, публициста, прозаика и общественно-политического деятеля Д. Рупла (р. 1946), модных в середине 70-х, конструируют «перекомбинированную» действительность, оперируя сюжетами мировой истории, произвольно и неправдоподобно их компонуя. Действие романа переносится в 1960 г., когда Словения путем революции освобождается от гнета соседней Турции и начинает жить самостоятельно. В карикатурных персонажах участников «словенской революции» угадываются черты реальных политиков и деятелей культуры. Откровенно сатирически показано партизанское движение словенских подпольщиков на территории Турции.

В целом продолжая эксплуатировать одну из «становых» тем литературы XX века: «человек и общество», авторы НП ищут убежища внутри самого создаваемого художественного текста, полагая, что именно там их ждет абсолютная свобода. Стирая границы между реальностью и художественной условностью, некоторые из них (прежде всего Швабич, Градишник и Калчич) изменили сам подход к искусству слова, которое в их представлении первично по отношению к современной действительности. Они обно-

вили и реконструировали «малые» жанры — очерк, новеллу, анекдот. В дальнейшем эта тенденция к минимализации прозы была реализована самой юной генерацией писателей, вошедшей в литературу в середине 80-х годов. Произведения этой молодежи (более десяти имен, средний возраст в момент дебюта — 25 лет) получили условное название МОЛОДАЯ СЛОВЕНСКАЯ ПРОЗА или МСП[4]. Это Ф. Франчич (р. 1958), В. Жабот (р. 1958), И. Забел (р. 1958), Ф. Лаиншчек (р. 1959), А. Морович (р. 1960), И. Братож (р. 1960), Я. Вирк (р. 1962), Л. Гачник (Р. 1962), А. Блатник (р. 1963), Л. Ньятин (р. 1963), А. Шушулич (р. 1963), М. Ленардич (р. 1964). Помимо возраста их объединяет достаточно высокий профессионализм — рассказы Блатника, Ньятин и Вирка вошли в первую антологию современной словенской прозы для англоязычных стран «The Day Tito Died. Contemporary Slovenian Short Stories» (1993) — склонность к некоторой аберрации художественного сознания и общий меланхолический тон произведений. Это настроение было задано двадцатилетним А. Блатником в его первом сборнике рассказов «Букеты для Адама вянут» (1983), с которого, собственно, и начинает свое бытование МСП: «...когда я пишу эти строки, я хорошо понимаю, что человечество еще не изобрело надежного способа сойти с хрупкой насыпи мимолетности». Эта цитата может служить эпиграфом не только для «малогабаритных» (от одного предложения до 3-5 страниц) рассказов этого сборника, но и для стилистически разнородных, зашифрованных текстов А. Моровича (сб. «Свободный бег», 1986), И. Забела (сб. «Стратегии. Тактики», 1985), Л. Ньятин (сб. «Теснота нетерпения», 1987), и для социально-критической «мужской» прозы Ф. Франчича (сб. «Ego trip, 1984, «Нет», 1986) и Ф. Лаиншчка (роман «Перонары»*, 1982), и для философских новелл Я. Вирка (сб. «Прыжок», 1989). От авторов «радикального» направления 70-х эти юные интеллектуалы 80-х переняли свободу в обращении со своим главным инструментом — художественным словом, метафиктивность построения фабулы и увлеченность стилевыми и интертекстуальными экспериментами. В их текстах четко прослеживается установка на игру смыслов и намеренное стирание грани между собственно отображением действительности и созданием неких гипотетических конструкций. В то же время эти прозаики в несколько большей степени, нежели их чуть более старшие коллеги, озабочены поисками не только новых тем и средств художественного выражения, но и нового онтологического статуса художественного творчества в целом. Это хорошо видно на примере альманаха «Рошлин и Верьянко» (1987), программном коллективном сборнике авторов МСП, ставшим, образно говоря, экслибрисом этой генерации. Прозаики должны были по мотивам известной словенской средневековой баллады с трагическим сюжетом — сын убивает

* «Перонары» — те, кто живет на перроне, привокзальные бездомные, клошары.

нового мужа своей матери, – который был и остается одним из самых востребованных литературой на протяжении всего периода ее существования, создать нечто свое, обыграв традиционный сюжет. Крайне вольно подойдя к поставленной перед ними задаче, большинство авторов трактует вечный конфликт поколений не с позиций метафизического нигилизма как, например, Градишник или Филипчич, а – констатационно, не отрицая или разрушая, а – отстраняясь. Символическая смерть отцов им не нужна, и в самой интерпретации темы смерти отсутствует какое-либо мировоззренческое начало. Для Блатника смерть есть акт потрясающий, для Забела – непостижимый, для Ньятин – интимный, для Вирка – вселяющий ужас. Ведущим для них является принцип самодостаточности, они не обременены литературными авторитетами, раскованны и независимы.

Во второй книге короткой прозы «Биографии безымянных. Маленькие рассказы 1982-1988» (1989) Блатник проявил себя как способный стилист. Так, в рассказе «День, когда умер Тито» точно переданы реалии времени, объясняющие настроение в семье средних словенских интеллигентов, одновременно встревоженных и обнадеженных смертью первого лица государства. Мать под предлогом болезни отзывает сына-школьника с траурного митинга, где он, как лучший юный декламатор, должен читать партизанскую поэзию, и это есть ее форма протеста. Не менее важна для Блатника поэтика фрагмента – мига, движения, жеста. Таков, например, микрорассказ (одно предложение в двадцать строк), фиксирующий безымянное мгновение, когда в ожидании своей цифры ударник ансамбля поднимает палочки – «Взмах барабанщика». На игре с жанром научной фантастики построен роман «Факелы и слезы» (1987). Блатник прекрасно понимает, что реализует себя в литературе в такое время, когда от идеала до штампа восприятия – один шаг, поэтому так важна для него и его молодых собратьев по перу постмодернистская работа с контекстом.

Являясь естественным и закономерным продолжением национальной литературной традиции, МСП реализует себя как проза интеллектуальная, социальная, фантастическая, эссеистская, воплощаемая в сконструированный, ритмизированный, ассоциативно-медитативный текст, в котором элементы разных стилей взаимодействуют друг с другом. Как правило, такие произведения требуют от читателя достаточного интеллектуального уровня, то есть в определенной степени это литература элитарная.

* * *

В первое послевоенное двадцатилетие развитие словенского стихосложения шло ускоренно, иногда повторяя стадии межвоенного периода. Интерес поэтов к импрессионизму сменился попытками реализовать традиции символизма, затем, в несколько меньшей степени, вниманием к эк-

спрессионизму. К середине 60-х годов поэзия достигла состояния неизвестного ей ранее стилевого разнообразия. В это время в поэтическое искусство проникают идеи сюрреализма и дадаизма, едва знакомые словенцам до войны, а также возникает совершенно новое соединение конструктивизма с поп-артом, так называемый «лудизм» *.

Вторая половина 60-х – начало 70-х гг. – рубеж, открывающий современный этап развития словенской поэзии. К этому времени у поэтов практически всех представленных в литературе поколений окончательно формируется критическое восприятие окружающей действительности, широкое распространение среди авторов получает позиция отстраненности от реальных проблем, уход в мистификацию, игру, эксперимент. Игра слов, лингвистические, визуальные, звуковые интерпретации поэтического ряда начинают восприниматься авторами как «акт освобождения» от огромного морального напряжения военных и послевоенных лет, как своеобразная терапия души.

Первым переломным для словенской литературы моментом на пути отхода от господствовавшей на рубеже 40-50-х гг. соцреалистической эстетики стало появление сборника молодых лириков Каэтана Ковича, Янеза Менарта, Тоне Павчека и Цирила Злобца «Стихи четырех» (1953) и ряда произведений Ивана Минатти и Йоже Удовича. Противодействуя идеологии обезличивания и усреднения, они сконцентрировали свое внимание на внутреннем мире личности, на сфере человеческих чувств. В рамках исторического контекста 50-х гг. этот поворот в поэзии нес в себе несомненный политический заряд. В дальнейшем поэтическое инакомыслие было связано главным образом с именами Дане Зайца, Вено Тауфера, Грегора Стрниши, поэтов поколения «Перспектив» (1960-1964), журнала, сыгравшего важную роль в изменении внутрилитературной ситуации в начале 60-х гг. Кроме того, молодые сознательно искали опору в национальной традиции, апеллируя к эстетике межвоенного периода. Здесь совершенно особую роль сыграло творчество «поэта эпохи» Эдварда Коцбека (1904-1981), видного представителя экспрессионизма католического направления, лидера левого крыла христианских социалистов до войны, одного из активных руководителей антифашистского сопротивления в годы оккупации, «живого классика» словенского стихосложения в 50-70-е гг. Его нравственная позиция, поэтика, художественный опыт оказали сильнейшее влияние не только на «четверку» 50-х, но и на творчество диссидентствующих нигилистов 60-х, радикальных модернистов 70-х, «открытых» реалистов 80-х гг.

Война стала мощным стимулом патриотической поэзии, тематически связанной с национально-освободительной борьбой и революцией. Опыт партизанской, тыловой, лагерной жизни, осмысляемый через поэтическое

* От лат. ludus – игра.

слово, выдвинул на первый план проблемы общественно-политические, коллективные. Под влиянием исторической данности укрепились социальная и коммуникативная функции поэзии, что, зачастую, происходило в ущерб стороне художественной. Поэзия Коцбека уже в военный, партизанский период несла в себе особенную напряженность отношений между конкретным значением образа и его метафизическим подтекстом. Внутренняя драма лирического героя Коцбека послевоенных лет вылилась в экзистенциальную заостренность его мироощущения, трагическое несоответствие идеи и ее реального воплощения привело впоследствии к полному отрицанию первой. Своему идеалистическому стремлению вернуться к «первородному состоянию», к «первоопыту» поэт подчиняет стиль и язык своих послевоенных произведений. Образность его лирики усложняется, а категоричность, с которой классик наделяет старые понятия новыми значениями, кажется, в большей степени должна была быть присуща молодым реформаторам стиха (неслучайно поэтические сборники Коцбека «Ужас», 1963, «Донесения», 1969, «Жар», 1974, квалифицировались официальной критикой как модернистские, наряду с книгами Зайца, Тауфера, Стрниши и Графенауэра).

Процесс обновления поэтики и реформирования поэтического языка был подчеркнуто персонифицирован. Одним из лидеров этих преобразований стал Дане Зайц (р. 1929), чей первый сборник «Выжженная трава» (1958) уже контрастировал с неоромантической приподнятостью первой книги словенских «интимистов» Ковича, Менарта, Павчека и Злобца «Стихи четырех». Для Зайца полученный в годы войны импульс разочарования и неверия в создание устойчивой реальности стал доминантным. «Сизифово» сопротивление лирического героя агрессии окружающего мира, облеченное в свободный стих, характерно для его сборников «Язык из земли» (1961), «Убийцы змей» (1968), «Роженгрунтар» (1975), «Ты видел» (1979), «Комок пепла» (1984), «Заклинания» (1985). Начав процесс «освобождения» метафоры еще на заре 60-х, он, фактически, стал предтечей словенских неоавангардистов последующих десятилетий. В стихотворениях Зайца отражена истина нового времени – нет более поколения, уверенного в существовании априорного смысла жизни, мир утратил почву под ногами и небо над головой. Традиционные гуманистические ценности показали свою несостоятельность, традиционная поэзия обнажила заключенные в ней китч и ложь. Открытие, что прежний язык поэзии не способен более выражать истины нового мироощущения, воплощено в программном стихотворении «Комок пепла» из сборника 1961 г. «Язык из земли»: язык традиционной поэзии – больше не огонь истины, а пепел. Поэт выбрасывает «заржавленный ключ» от старой поэзии, выметает пепел старого языка. Его новый язык, как праязык, – чист, силен и первобытен, это «язык земли». Он так прост и одновременно многозначен, что его нельзя перевести, «объяснить» рациональным языком, это –

«язык, говорящий словами щепоток и пальцев». Зайц часто прибегает к анималистической символике (стихотворения «Ворон», «Убийцы змей», «Пойманный волк», «Всех птиц» и др.), его образы фантастичны, предлагаемые обстоятельства ирреальны и метафоричны:

Всю ночь точит шестью ногами
белую кость тихий шуршун
И когда он снимает с нее шелуху,
качнутся люстры галактик:
так безумный создатель
радуется своей работе.

(«Тихий шуршун». Перевод Анны Судьиной)

Стихотворения Зайца завораживают своим индивидуальным языческим ритмом, который как своеобразный поэтический ритуал высвобождает в человеке подсознательную природную энергию.

Вено Тауфер (р. 1933), приверженец интеллектуальной поэзии, прекрасный переводчик, благодаря которому словенская читательская аудитория познакомилась с современной сербской, хорватской, македонской, американской лирикой, основатель международной встречи литераторов Центральной Европы «Виленица» (с 1986 г.), озабочен поисками новой опоры бытия, при котором «тело стремится под облако души». «Упражнения и задачи» (1969) – сборник, в немалой степени отразивший настроения словенской интеллигенции, вызванные ужесточением в сфере культурной политики. Соединяя миф и современность, используя подтекст, фольклорные мотивы, «заимствования» из национальной классики (Водник, Прешерн), Тауфер показывает, насколько потерян и раздвоен его лирический герой, несущий в себе, несмотря на всю рассудочность и отсутствие у автора иллюзий, печать донкихотства. Для некоторых циклов этой книги, например, цикла «Церковка на холмике», характерен пародийно-иронический взгляд на национальные символы, неприкосновенность которых казалась священной.

Синтаксические и семантические новообразования, усложняющие структуру стиха, поэтическая свобода, понимаемая как автономная и самодостаточная игра с языком, вовлекают поэта в замкнутое интертекстуальное пространство. Одним из ведущих художественных приемов становится каталогизация фактов. В 1972 г. выходит самый «лингвистический» сборник Тауфера «Сведения». Осложненное историческими аллюзиями стихотворение «Корабль» из этого сборника – образец такой игры лексики, графики и ритма:

тварь многоокая
кедра потемки

железный потемкин
санта мария
всех кораблей стихия
пространство всех флотилий
под парусными крыльями
волнуясь ходит килем
звезды всех гаваней
грузы всех плаваний
горизонт кривой
галиот слепой

(Перевод Ю. Мориц)

Сюжеты словенских народных песен и баллад легли в основу иронических, гротескных, полных юмора стихотворений книги «Песенник подержанных слов» (1975), где старым словам и понятиям дана новая жизнь. Попытка активизировать «бросовый» поэтический материал (союзы, междометия, вводные слова) сделана в сборнике «Регулировка гвоздей и другие стихотворения» (1979). Вышедший в 1985 г. сборник «Терцины для треснувшей трубы» затронул две темы поэтического творчества: смерть и немоту художника, его невозможность словами выразить свои чувства. Тауфер апеллирует к поэтикам своих великих предшественников Прешерна, Енко, Мурна, Цанкара и современников Водушека и Коцбека и, наслаивая на их ви́дение свое, добивается «палимпсестности»* стиха, когда за современной авторской строкой угадываются следы более ранних текстов. К сходному приему автор прибегает и в книге «Черепки стиха» (1989), используя парафразы мотивов собственной ранней лирики.

Творчество Грегора Стрниши (1930–1987), одного из самых одаренных лириков 60–80-х гг., названного критиком Д. Понижем хранителем национальной поэзии[5], способствовало обновлению словенского символизма. Сходная по своему метафизическому взгляду на мир с творчеством Зайца и Тауфера поэзия Стрниши отличается, однако, устойчивостью и эстетизмом стихотворной формы. Грегор Стрниша тяготеет к традиционным нормам стихосложения, его слог прост, строфически четко организован, ему принадлежит одно из главных достижений современной словенской метрики – поэт блестяще владеет приемом ассонанса. Уже первая книга стихов Стрниши «Мозаики» (1959) показала трансцендентную, «космическую» ориентацию его поэзии. Здесь лирический герой, странствуя по эпохам и культурам, постепенно восстанавливает разорванное действительностью сознание и постигает свой внутренний мир. В дальнейшем соединение микро- и макрокосма,

* Палимпсест – пергамент, на котором поверх смытого или соскобленного текста написан новый.

возведение личного до вселенского и наоборот прослеживается и в других сборниках: «Одиссей» (1963), «Звезды» (1965), «Желудь» (1972), «Око» (1974), «Северное сияние» (1974), «Ножницы» (1975), «Космос» (1983). Поэт часто обращается к архетипическим мифам и символам, восходящим к античности, Средневековью, Библии, народным сказаниям, литературным произведениям, которые в его стихотворениях начинают нести новую знаковую нагрузку. Так, в герое древней Эллады Одиссее, не раз воспетом мировой литературой, поэт видит не олицетворение хитрости, военной доблести или скитальчества, а лишь крошечную частицу мироздания, подчиняющуюся вечному круговороту природы:

Черной ладьею мертвых идет зима,
Приходит весна и уходит в долгие ночи,
С сердцем тигриным сидит он на берегу,
А море растет и рушится с шумом на рифы

(«Одиссей». Перевод О. Чухонцева)

Для поэзии Стрниши характерно противопоставление физического и метафизического начал, понимаемых, однако, не трагически, а как данность. Человеку суждено быть распятым между чувственным и духовным опытом, быть подвластным тайным трансформациям собственной психики. Подобный философический угол зрения доминирует, например, в цикле стихотворений «Ноев ковчег» из книги «Желудь». Здесь автора занимает не столько собственно библейский сюжет и его современная трактовка (хотя и то, и другое имеет место), сколько механизм взаимодействия реального и ирреального, снов и яви: «В снах приходит к нам зверек / И лежит у наших ног / Солнце встало, лес блестит / глянем бодрыми глазами / Зверь из снов лежит меж нами / Кто-то шепчет наугад: / Это птах и леопард».

Неосимволистская поэтика Стрниши ищет опору в обновленной системе рифм. Простота и гармоничность метрики в сочетании с энергетической «заряженностью» текста приближают его поэзию к лучшим образцам современной европейской лирики.

В русле радикального модернизма развивается творчество Нико Графенауэра (р. 1940), одного из ведущих современных поэтов и главного «идеолога» этого направления. Его эссе «Критика и поэтика» (1974) содержит анализ теоретических основ современной поэзии. Согласно Графенауэру, современное стихосложение, энергетически экстравертное, рассчитано на со-игру и со-интерпретацию. Амбивалентность поэтического высказывания дает возможность множественности его прочтения, («мультипрочтения»). Неисчерпанность «языковых пространств», заложенная в самой идее поэзии, стимулирует возникновение новых оттенков смысла, скрытых за будничными стереотипами. Поэт XX века, оперируя многопла-

стовой материей слов и их смыслов, творит свой независимый авторский поэтический язык. Три программные сборника Графенауэра «Штукатуры» (книга сонетов, 1975), «Палимпсесты» (1984), «Вычеркивания» (книга элегий, 1989) демонстрируют нарочитое усложнение смысловой структуры стиха. Экзистенциальная тайна мира раскрывается в них с помощью ассоциативного потока смысловых понятий.

Призраки, рожденные в нашем воображении,
рассыпаются, испаряются,
как выдох,
оставляя только незримый след.
Жатва сохраняется в памяти слуха
шелестом высохших колосьев,
и серп догнивает
под камнем.
Летний дождь неожиданным плеском
нарушает картину мира.
В доме повсюду,
куда ни заглянешь,
исполняются последние пророчества.
А мысль не что иное,
как источник молчанья.

(«Мысль». Перевод А. Глуховского)

Во второй половине 60-х гг. своего пика достигает поэзия молодых экспериментаторов-авангардистов. В это время наибольшую актуальность приобретает конфликт между «поэзией смысла» и «поэзией абсурда», во главу угла ставится ниспровержение классических устоев. Яркий тому пример — сборник Т. Шаламуна (р. 1941) «Покер» (1966), нарочитая абсурдность и открытая провокационность содержания которого сделала его программной книгой словенского авангарда. Расширение поэтической семантики привлекло целый ряд поэтов: Франци Загоричника (р. 1933), автора скандально нашумевшего «стихотворения» 1967 года «Опус ничто», представляющего собой чистый лист бумаги, Изтока Гайстера-Пламена (р. 1945) и Матьяжа Ханжка (р. 1949), сторонников «конкретной поэзии», которые создали художественно-поэтическую группу ОНО (ОНО=oko+uho), просуществовавшую с 1966 по 1971 г. В своем творчестве они использовали не только слово и стихотворный ритм, но также звукопись, цветность полиграфии, геометричность графики, приемы коллажа. Однако гротесковый герметизм такой поэзии вскоре сходит на нет. Наиболее показательна с точки зрения смягчения абсурдистских тенденций эволюция поэзии Томажа Шаламуна. Несмотря на то, что основополагающим для поэта остается принцип разрушения общепринятых стерео-

типов, от сборника к сборнику, а их у Шаламуна более 25, — к ключевым помимо «Покера» можно отнести «В пути за Марушкой» (1971), «Белая Итака» (1972), «Имре» (1975), «Маски» (1980), «Голос» (1983), «Мера часа» (1987), — возрастает его интерес к «вечным» темам: родина, природа, свобода творчества, ностальгия по юности и былым чувствам. Его лирика становится менее эпатирующей и, сохраняя свободную метафоричность, обретает индивидуальную ритмику и музыкальность.

Я родился в пшенице, захлопал в ладоши.
Белый мел пробегал по доске торопливо.
И роса уложила меня, укачала,
И дала поиграть мне пригоршней жемчужин.

(«Древо жизни». Перевод Н. Эрвич)

Почти одновременно с неоавангардистами в конце 60-х гг. заявляет о себе группа молодых поэтов, которым радикализм их коллег не был близок. Это Т. Кунтнер (р. 1943), Э. Фриц (р. 1940), Х. Вогел (1941-1989), А. Брвар (р. 1945). Книги их стихов «Каждодневный хлеб» (1966) Кунтнера, «Гимн жизни» (1967) Фрица, «Расстояния растут» (1968) Вогела, «Книжка с картинками» (1969) Брвара, тематически обращенные к современности, свидетельствовали об обновлении реалистической традиции. Впоследствии эта неореалистическая волна современной поэзии была охарактеризована литературоведом Б. Патерну как «динамичный и открытый»[6] реализм. Однако несмотря на идейные расхождения с более «продвинутыми» собратьями по перу, «открытые» реалисты тоже отдали дань веяниям времени: «бытописательность» их лирики достигается, подчас, вполне современной техникой: от выраженной ассоциативности смысловых связей до графической монтажности текста.

Свободен от иллюзий и рефлексий лирический герой Тоне Кунтнера, стихи которого воспевают родные места — сборники «Мертвая земля» (1972), «Ледяные цветы» (1978), «Словенские Горицы» (1981), «Крапивы» (1988). Грустно прощается поэт с «уходящей натурой» — пустеющими селами, брошенными хуторами, «умирающей» от одиночества и людского небрежения землей:

На склоне растет
осот.
Яблоки червь грызет.
В колодце гнилая вода.
Оползень — вот беда.
Дом опустел,
осиротел.

(«Чей это дом?». Перевод Ж. Гилёвой)

Проникновение в глубинный смысл житейского, повседневного обнаруживает лирика Андрея Брвара – «Стихотворения» (1975), «Восемнадцать стихотворений и приложение» (1979), «Зимний романс» (1988). Типично для этой группы неореалистов настроение Эрвина Фрица, который в сборнике «Осколки мира» (1978) славит жизнь, принимая ее такой, какова она на самом деле, с разочарованием упадка и трагедией смерти: «Так ли важно, что исчезнем я и ты, / если мир, как прежде, полон красоты?» (стихотворение «Кто мы?», перевод Н. Ванханен).

Черты «открытого» реализма в той или иной степени присущи поэзии В. Мемона (1953-1980) – сборник «Границы» (1979), М. Деклевы (р. 1946) – «Говор тела» (1984), М. Клеча (р. 1954) – «Август – январь» (1983), С. Макарович (р. 1939) – «Полынь-жена» (1974), а также поэтам словенского зарубежья А. Кокоту, Г. Янушу, М. Кравосу.

Соединение национальной фольклорной традиции с современной метафорикой характерно для поэзии Светланы Макарович. Ее стих строится на контрасте архаической простоты формы – народные песни, баллады, застольные, плясовые, считалки – и общечеловечности идеи. Так, жизнь, смерть, неразделенная любовь, одиночество – классические мотивы лирики – облекаются поэтессой в незамысловатые ритмы дворовой считалки. Внутри этой «детской» стихотворной конструкции лирическая героиня Макарович проживает свою женскую судьбу от юного и трепетного ожидания взаимности: «Замираем у ворот, / начинаем вишням счет: / раз – мои, два – твои, три – его» до трагических потерь зрелости: «Замираем у ворот / начинаем мертвым счет: / раз – мои, два – твои, три – его» (стихотворение «Считалка», перевод М. Вирты).

Творчество поэтов словенского неоромантизма Ц. Злобца, Я. Менарта, Т. Павчека, К. Ковича, И. Минатти в 70-80-х гг. развивалось сообразно духу времени в атмосфере сначала общего критического отношения к действительности, а затем в условиях зарождающейся либерализации. Всех их отличает несколько бóльшая, чем у поколения модернистов, умеренность политических и эстетических взглядов и традиционность формально-стилистических решений.

«Крас» (1976), «Голос» (1979), «Новые стихи» (1985) – от сборника к сборнику крепнет оптимистическая нота поэзии Цирила Злобца (р. 1925). Истоки его оптимизма берут начало в воспоминаниях детства и в высокой романтике военной юности. Поэт «измеряет современность вечностью», призывая «удивляться богатству в себе» и «сопротивляться пустоте вокруг» (стихотворение «Юность»).

Романтическая сентиментальность исповедальной лирики Янеза Менарта (р. 1929) уступает место иронии и сатире, которые высмеивают крайности словенского модернизма, о чем свидетельствует сборник «Чумной

столп» («Kužno znamenje»*, 1977). Для сборников Менарта «Средневековые баллады» (1974) и «Средневековые проповеди и баллады» (1990) характерно обращение к традиционно-описательным поэтическим формам национальной классики, прежде всего к балладе.

Иным, о чем свидетельствуют книги «Языческие гимны» (1976), «Наследство» (1983), «Пустошь» (1988), становится мировидение Тоне Павчека (р. 1928). В возвращении к истокам — к природе, к детству, к крестьянскому труду, к земле как к первооснове и единственной носительнице «духа человечности» поэт видит путь для «бездомного» сознания современника, которое «переваривает стоокое ничто». Его лирика становится активнее, тон стихов повышается, звукопись строфы обретает бóльшую четкость и ритмизацию. Внимание поэта к красоте звучания и инструментовке стиха в определенной степени вызвано его увлечением русской поэзией серебряного века, блестящим переводчиком которой он себя зарекомендовал.

С годами усиливается классицистичность художественной манеры сторонника формального аскетизма Каэтана Ковича (р. 1931). В книге стихов «Лабрадор» (1976) поэт стремится совладать с экзистенциальными рефлексиями лирического субъекта при помощи образной системы неосимволизма. Так, остров-утопия, который «существует вечно», становится символом поэтической мечты: «Есть южный остров. Есть. / Вдали, в безвестном море, / он — точка на просторе, / пятно тумана, весть» (стихотворение «Южный остров», перевод Ю. Мориц).

Поэт «поколения Каюха»**, один из многих, кого в юности опалила война, известный лирик 50-х гг. Иван Минатти (р. 1924) отдает предпочтение свободному стиху — сборник «Когда я буду тих и добр» (1973).

Универсализация метафоры, которую, практически, осуществили поэты словенского неоромантизма, в конце 70-х годов была подхвачена и углублена более молодым Борисом А. Новаком (р. 1953), в середине 80-х — еще более молодым Алешом Дебеляком (р. 1961), а в конце 80-х — Миланом Есихом (р. 1950), тремя ведущими современными лириками. Их художественное сознание формировалось не без влияния поэтики модернизма. Их поэзия, опираясь на опыт классического стихосложения и одновременно отталкиваясь от него, возрождает «неоклассицистические» мотивы, формы и размеры в условиях постмодернистской имитации действительности.

Радостное удивление от ежеминутного познания мира — такова неожиданная в своем оптимизме тональность поэзии Бориса А. Новака, присут-

* «Kužno znamenje» — колонна или столп, увенчанный фигурой святого. Ставились в Центральной Европе после чумных эпидемий во славу святого — покровителя города и для «отпугивания» болезни.

** Карел Дестовник-Каюх (1922-1944) — партизанский поэт словенского Сопротивления.

ствующая уже в первой его книге «Стихожитиé» (1977). Три лирические поэмы «Каменная Афродита», «Детство» и «Полет времени», объединенные общим названием «Дочь памяти», ассоциирующимся с древнегреческой мифологией, согласно которой покровительницы искусств — музы — были дочерьми Зевса и богини памяти Мнемозины, составляют следующую книгу, вышедшую в 1981 году. В ней поэт выводит свою формулу поэзии: «поэзия есть время, облеченное в слова». В свою очередь, само время — неуловимо и переменчиво, оно — «ребенок, играющий в камешки», поискам его природы и посвящены, собственно, все три поэмы. Время фиксирует рождение из пены греческой богини, творение ее скульптуры резцом Пигмалиона и то, как мертвый камень ожил под лучами человеческой любви, время хранит воспоминания о первых годах жизни, оно меняет времена года, положение планет, жизнь звезд. С богом Времени играет в «смертоносные» шахматы Шехерезада, героиня поэмы «1001 стих» (1983), написанной по мотивам «Тысячи и одной ночи». В основе разделенного на десять смысловых единиц — песней, каждая из которых состоит из введения, развернутого эпизода с одним из персонажей арабских сказок (Гарун аль Рашид, Алладин, Али-Баба, Синдбад и т. д.) и заключения, произведения лежит диалог поэзии и смерти, в котором первая оказывается победительницей. Лирический герой верит в бессмертие поэтического слова, питаемого опытом мировой культуры, в сохранении и приумножении «поэтических богатств» видит он свою цель:

Останется лишь слово, единственный мост,
связующий мое одиночество с одиночеством
других, оно — одна моя радость.

(141-й стих поэмы «1001 стих»)

Отдавая предпочтение высокому стилю и четкой метрической организации стиха, Новак много внимания уделяет единству звучания и значения слова, ему важна гармония внутреннего музыкального строя строфы и смысла, который она содержит. Эта особенность отличает и четыре венка сонетов Новака: «Маленькая морская девочка», «Арлекин», «Фаэтон», «Коронация» (последние два содержат акростих) из сборника «Коронация» (1984), и его детскую поэзию — сборники «Фантазия повсюду» (1984) и «Перископ» (1989).

Поэт, переводчик, эссеист, редактор антологии современной словенской поэзии на английском языке «Prisoners of freedom» (1994), обладатель международной премии фонда Мириам Линдберг в номинации «Лучшее стихотворение о мире и надежде» (Токио, Всемирный конгресс поэтов, 1996) за стихотворение «Боснийская элегия», Алеш Дебеляк также тяготеет к строгим поэтическим нормам. Его визитной карточкой стал

сборник модернизированных сонетов «Имена смерти» (1985). Он включает пять циклов, три из которых: «Присутствие физики», «До последнего вздоха» и «Иностранный легион» состоят из девяти, один – «Имена смерти» – из восьми и заключительный цикл – «Хроника меланхолии» – из пяти стихотворений. Сами названия циклов говорят о характере взаимоотношений мира и лирического героя, который сквозь оптику обостренного восприятия бренности и конечности бытия познает материальные, физические, плотские основы человеческой экзистенции, готовый «быть / водой всех океанов, быть несгибаемым в ста изменениях, одиноким, свободным, / точным, как осиное жало, и созреть для технологии преступления и собственной смерти» (из цикла «Присутствие физики»). Выверенная, сродни физической формуле, строфика сочетается у Дебеляка с многопластовостью, «палимпсестностью» смысловых комбинаций. Следующий сборник «Словарь тишины» (1987), также цикличный и в еще большей степени подчиненный математической схеме, довольно точно отражает смену ориентиров, характерную для молодого поколения. Диагносцировав у современной поэзии состояние энтропии, неупорядоченности, необратимости процессов внутри нее, Дебеляк ищет выход из лабиринта скептицизма и меланхолии в энергии подсознательного. Он полагает, что само по себе слово, очищенное от своих «материальных коррелятов», пусто и мертво, и только воля и интуиция творца могут придать ему истинный поэтический статус.

«Переболев» экспериментаторским радикализмом, нашедшим воплощение в ультра-модернистских пародийно-лингвистических «химических» сборниках «Кобальт» (1976) и «Вольфрам» (1980), пришел к изысканности сонета Милан Есих. Восемьдесят восемь сонетов его книги «Сонеты» (1989), с одной стороны, пронизаны ностальгией по прошлому до-модернистскому состоянию поэзии, когда поэты еще искали ответы на «вечные» вопросы, а их сознание было свободно от разрушительных идей нигилизма, с другой – самоиронией в отношении этой ностальгии. Следуя за одним из главных реформаторов словенского сонета послевоенного периода Б. Водушком, в традиционные мотивы сонетной лирики – одиночества, смерти, любви, неудовлетворенности собой и миром – Есих привносит саркастические ноты, двусмысленность, эксцентрику. Так, беседуя со Смертью (сонет «Ночь на равнине ежей наловила»), лирический герой отказывается от транспортных услуг приехавшей за ним на комфортном джипе безносой дамы, мотивируя это тем, что пешком – оно надежнее и полезнее для здоровья. В целом же «Сонеты», переизданные уже три раза, несомненно, свидетельствуют о возобновлении в словенской лирике классической традиции в самом широком смысле слова.

В середине 80-х годов заявляют о себе совсем молодые авторы: продолжатель мифотворческих традиций Г. Стрниши М. Винцетич (р. 1957), попу-

ляризатор визуальной поэзии Я. Освальд (р. 1957), ревнительница феминистского направления М. Видмар (р. 1961), сторонник «экстравертной» поэзии А. Ихан (р. 1961), чуть позднее – в конце 80-х – не достигшие и двадцати лет Ц. Липуш (р. 1966) и Ф. Хафнер (р. 1966). В антологии Д. Понижа 1989 года «Молодая словенская поэзия 70-80 лет», включающей 49 имен, эта молодежь завершает ряд представленных авторов.

В целом, ведущей для стихосложения конца 80-х гг. становится тенденция к стабилизации лирического героя и поэтического языка.

* * *

В конце 60-х – начале 70-х гг. словенская драматургия переживает подъем. Количество написанных, опубликованных и поставленных за это время пьес значительно больше, чем в предыдущие годы. На стыке «теплого» и «свинцового» десятилетий формируются основные направления национальной драматургии 70-80-х гг. Это драма, апеллирующая к мировой и национальной истории, представленная произведениями Д. Смоле, А. Хинга, И. Мрака, Д. Янчара, М. Кмецла, И. Херголд, политическая драма и комедия, с которой работают Р. Шелиго, Д. Йованович, Д. Янчар, В. Зупан, П. Божич, М. Микелн, Т. Партлич, и поэтическая драма, воплощенная В. Тауфером, Д. Зайцем и Г. Стрнишей.

Обращение лирика Вено Тауфера к драматургии стало своеобразным откликом на сгущение политической атмосферы. Его пьеса «Прометей или помутнение солнечного зрачка» (1968), поэтически и аллегорически трансформирующая древнегреческий миф, является в сущности зашифрованной критикой любой общественной системы. Прометей, «творец огня идей», подавляемый рассудочной властностью Зевса, технократическим практицизмом Гефеста, анархическими выходками Геракла, погибает из-за равнодушия того самого общества людей, прогрессу и процветанию которого служит. Спустя двадцать лет в пьесе «Одиссей и сын или Мир и дом» (1990) поэт продолжил тему «личность и власть», вновь пропустив ее через античный сюжет.

Метрически более выдержан в сравнении с тауферовским стих Грегора Стрниши в драмах «Единорог» (1967), «Лягушки или притча о бедном и богатом Лазаре» (1969), «Людоеды» (1972), «Дриада» (1976). В трехактовой драме «Единорог» использованы мотивы европейских легенд и старинных словенских народных баллад. В средневековый город, осаждаемый вражескими войсками, проникает художник Дизма, ранее изготовивший по заказу городских властей красочный витраж с изображением Единорога. Согласно легенде, это мифическое существо является защитником и одновременно тотемом города. Во время работы художник влюбился в горожанку Маргариту, не ответившую ему взаимностью. Желая

избавиться от мучающего его чувства, Дизма тайно уничтожает свой шедевр. Он схвачен и подвергнут наказанию – лишению правой руки. Маргарита, рассказавшая судье о намерениях своего отвергнутого поклонника, обвиняется в колдовстве и приговаривается к сожжению. Желая избежать смерти, она посылает на костер свою сестру-близнеца, нетвердую в уме Уршулу, давно и безнадежно любящую художника. Та погибает в огне.

В пьесе сохранено классическое единство времени и места действия. Автор использует легендарную символику. Известно, что единорог у древних олицетворял силу, изобилие, целомудрие, бого-человеческое начало. Символичны имена, числа, цвета. Украшением драмы служат включенные в текст самостоятельные поэтические единицы – народные песни, баллады, сказки, мастерски стилизованные автором. Аллегорическая форма и экзистенциальный взгляд на этические проблемы современности характерны и для последующих пьес Стрниши.

Поэт «ужаса и мрачного смеха» [7] Дане Зайц обращается к драматургии в 1963 г. пьесой «Дети реки», по статичности действия и форме больше напоминающей лирическую поэму в диалогах. Трагизм человеческого бытия, которое фатально отмечено печатью Зла и Смерти, – центральная проблема, занимающая автора этой драмы, и сквозной мотив всего его творчества. В драме, несущей в себе черты трагедии, показан мир, в котором адская логика метафизического Зла, жестоко вторгающаяся во внутренний мир индивидуума, и разрушительный механизм общественной системы убивают любовь Поэта и Женщины. Несмотря на общий дух роковой предопределенности человеческой Судьбы, Зайц видит и реальное «земное» воплощение зла, порожденное институтом насилия – обществом – над личностью. Эта тема была продолжена и в его поэтической драме с элементами драмы абсурда «Путеходец» («Potohodec», 1971). Желание архетипически отразить экзистенциальную суть конфликта современности приводит автора к мифологическим сюжетам. Пьеса для кукольного театра «Юная Бреда» (1978) написана по мотивам старинной словенской народной песни, пьеса «Калевала» (1985) имеет в своей основе финский народный эпос, драма «Медея» (1988) – одноименную античную трагедию, в драме «Грмаче» (1995) использованы мифы и легенды альпийских проводников о чудесном горном баране – Златороге.

В поисках новых смысловых и эстетических возможностей языка Зайц-драматург разбивает формально завершенное и грамматически совершенное предложение, прибегает к эллиптической фразе, ритм диалогов в его пьесах музыкален и, порой, самодостаточен.

Сюжеты античных и христианских мифов используют также Д. Смоле в своей «Пьесе за пьесой» (1985), варьирующей «Лизистрату» Аристофана, М. Есих в «Птицах» (1985) тоже по Аристофану, М. Зупанчич в драме

«Месть Электры» (1988), С. Верч в «Евангелии от Иуды» (1988). Литературные мифы положены в основу пьес И. Светины «Красавица и чудовище» (1985) и «Шехерезада» (1989).

Истории великих судеб прошлого лежат в основе драм А. Хинга: испанский цикл – «Глухой на распутье» (1969) – о Гойе, «Возвращение Кортеса» (1969), «Завоеватель» (1971) – об испанских конкистадорах; «Бурлеск о греке» (1969) – об Эль Греко; Д. Смоле – «Крещение у Савицы» (1969), М. Кмецла – «Смерть Левстика» (1981), И. Хергольд – «Парацельс» (1984), Д. Янчара – «Триптих о Трубаре» (1986). Особое место в современной словенской драматургии занимает творчество Ивана Мрака (1906-1986), драматурга, актера, прозаика и режиссера, в 1938-1942 гг. руководителя люблянской театральной студии «Театр Мрака». Многие из его трагедий были задуманы и писались еще в 40-50-х гг., но из-за цензурных запретов были опубликованы лишь в начале 70-х гг. Это «Революционная тетралогия: Мирабо, Марат, Андре Шенье, Робеспьер» (1970), монотрагедия о Прешерне «Исповедь светлым братьям» (1970), исторические пьесы «Мария Тюдор» (1977), «Колдовская пляска Ван Гога» (1978), «Жизнь-карнавал. Рембо-Верлен» (1984), библейский цикл 1985 года: трилогия «Процесс»: «Человек из Кариота», «Первосвященник Каиафа», «Прокуратор Понтий Пилат»; драмы «Herodes Magnus» «Евангелист Иоанн», «Апостол Петр».

Пьесы Мрака о героях французской революции резко контрастировали с официальной трактовкой этого исторического события, в них изначально было заложено неприятие самой революционной идеи, как идеи насилия и уничтожения, поэтому в 50-60-е гг. они не публиковались и не ставились. Так, драма «Марат», написанная еще в 1944 г., разрушает миф о благородной романтике Революции, демонстрируя плебейскую, люмпеновскую сторону переворота, вышедший из-под контроля вождей террор улицы. Народ в ней показан как алчная, невежественная, жаждущая крови и зрелищ глумливая толпа. Трагедия высокодуховного человека, пришедшего к революционным убеждениям ради воплощения в жизнь гуманных идей свободы, равенства и братства, но начинающего сомневаться в правильности выбранных средств достижения этой высокой цели показана в драмах «Андре Шенье» и «Робеспьер». Драматург подходит к пафосу революции с мерками христианской морали, поэтому его Мирабо из одноименной пьесы вместо удовлетворения победителя ощущает бренность тела и немощь духа и обращается мыслями к Богу. Христианская заповедь непротивления и смирения нашла отражение в пьесах о Второй мировой войне под общим названием «Словенская тетралогия»: «Горе победителей (1972), «Заложники» (1947), «Красная месса» (1972), «Благо побежденных» (1978). В хронологически первой драме «Заложники», впоследствии включенной автором в этот цикл, герой из этических и религиозных соображе-

ний отказывается взять в руки оружие и гибнет как заложник, его убежденный пацифизм и мужество вызывают уважение даже у врагов.

Пьесы Мрака написаны в высоком патетическом стиле и зачастую тяжеловесным, устаревшим в языковом плане слогом. Но они, в особенности те, что были созданы в 40-е гг., торили дорогу для драм И. Торкара, Д. Йовановича, П. Козака, Р. Шелиго, Д. Янчара, по-новому трактующих тему революции в целом, которая, по мнению литературного критика и одного из ведущих словенских театроведов Т. Кермаунера (р. 1930), является «одной из основных тем словенской послевоенной драматургии» [8]. Одним из первых эстафету Мрака принял Примож Козак (1929-1981). Его «Современная трилогия. Диалоги. Афера. Конгресс» (1969) отражает три фазы революционных переворотов XX века: вооруженную борьбу за власть, затем ее захват и установление политической диктатуры, и как результат – репрессивное правление партийной номенклатуры. Космополитический контекст, к которому прибегает автор, вызван цензурными соображениями и является своего рода маскировкой (действие «Аферы» развивается в Италии, место действия двух других пьес не указано, но имена персонажей «Диалогов» наводят на мысль о Восточной Германии, а словенский подтекст круга проблем «Конгресса» очевиден). Пьеса «Диалоги» показывает, как правовая система тоталитарного государства расправляется с согражданами и как жертвами отлаженного механизма обвинений становятся сами недавние слуги режима. В финале рядовой следователь допрашивает своего бывшего начальника, главу отдела внутренних дел, раскрывшего не один «заговор», а ныне пребывающего в шкуре заключенного: «Когда вы задумали заговор?». Экстремистские методы, которыми итальянские (читай «словенские») коммунисты во время Второй мировой войны добились лидерства в движении антифашистского сопротивления, раскрывает пьеса «Афера». Взгляд на образование и науку в условиях зарождающейся либерализации дан в пьесе «Конгресс», построенной на еще недавно немыслимой полемике научной интеллигенции и политического руководства. Символичны заключительные реплики профессоров, испытывающих головокружение от собственной смелости – спорят с властью! В нестройном хоре их голосов слышны интонации протеста:

«ШЕСТОЙ ПРОФЕССОР: Мы будем требовать и протестовать!
ЧЕТВЕРТЫЙ ПРОФЕССОР: Будем протестовать!
ВТОРОЙ ПРОФЕССОР: Надо предлагать...
ТРЕТИЙ ПРОФЕССОР: Будем возражать!
ЧЕТВЕРТЫЙ ПРОФЕССОР: Будем менять!
ПЕРВЫЙ ПРОФЕССОР: Не разрешим!
ШЕСТОЙ ПРОФЕССОР: Будем голосовать».

Пьеса Козака «Легенда о святом Че» (1969) посвящена одному из наиболее известных «барбудас» (бородачей) кубинской революции Че Геваре. Действие охватывает тот этап жизни аргентинца Эрнесто Гевара (1928-1967), профессионального революционера, участника революционных движений на Кубе, в Гватемале и Боливии, когда, оставив официальный пост в кубинском правительстве, он вновь окунается в стихию революционной борьбы, на практике отстаивая идею «перманентной» революции.

В начале 70-х в драматургию приходит Руди Шелиго (р. 1935), известный своим модернистским романом «Триптих Агаты Шварцкоблер» (1968). Его дебютная пьеса «Kdor skak, tisti hlap» («Кто возьмется – попадется»), 1973, обращена к проблемам выживания личности в современном тоталитарном обществе, воплощаемым в трагикомических коллизиях «квартирного» вопроса. В двух следующих драмах «Волшебница из верхней Давчи» (1978) и «Красавица Вида» (1978), тематически и сюжетно связанных друг с другом (главная героиня первой пьесы Даринка – дочь Виды), речь идет о женской судьбе и несчастной любви.

Переломной для Шелиго становится политическая драма «Ана» (1984). В драматическую историю жизни профессиональной революционерки Аны Иванкович, эмигрировавшей перед войной в Советский Союз и уничтоженной молохом сталинской диктатуры, вплетается мотив древнегреческой трагедии о матери-детоубийце – Медее. Ана отдает на растерзание своему «живому богу» – революции двух сыновей. Старший пропадает без вести среди московских беспризорников, младший растворяется в недрах «привилегированного» детского дома, куда его, согласно директиве сверху, своими руками отправляет мать. Чудовищный по своему натурализму финал пьесы (героиню и одного из политзаключенных, партийного идеолога Фридерика Валленстайна разрывает на куски толпа лагерных уголовников) символизирует кровавый конец любой революции. Пьеса не лишена исторического схематизма, несмотря на присутствие реалий времени и страны: Коминтерн, стахановское движение, пионеры, беспризорники, детские дома – приметы Москвы 30-х гг., где происходит действие 1-го акта, сибирские морозы, война уголовников с политическими, лагерный сленг – картины ГУЛАГа, куда попадают герои в дальнейшем.

Следующая политическая драма Шелиго – «Волчье время любви» (1988), где в основу положены отдельные эпизоды из жизни Александры Коллонтай. Ее действие относится к 1908 г. (пролог) и 1921-1922 гг. и показывает, как недавние политкаторжане, борцы с империей, получив в руки страшное оружие – власть, делаются тюремщиками и палачами своего народа. Автор продолжает развивать тему женщина и революция, видя в своей героине одновременно провозвестницу, жертву и заложницу времени разрушительных идей, лишающих массы воли и свободных суждений.

В середине 70-х гг. политизируется драматургия одного из самых «нетрадиционных» современных словенских авторов, пишущих для сцены, Душана Йовановича (р. 1939). Он начал с театра абсурда провокационно-авангардной пьесой «Сумасшедшие» (1968), высмеивающей тоталитарный режим. За ней последовал фарс «Марки, а потом еще Эмилия» (1969) и стилизованная комедия дель-арте «Жизнь провинциальных плейбоев после Второй мировой войны» (1972). Вопрос о том, какое бытие истинно и первично: лицедейство на подмостках или повседневная жизнь, поставлен в драме «Играйте опухоль головы и загрязнение воздуха!» (1972) о современном театре, переживающем кризис. Первый шаг к политической драме сделан в пьесе «Жертвы моды бум-бум» (1975), где дана схема механизма политической власти. Драмы «Освобождение Скопье» (1978) и «Карамазовы» (1980) посвящены ключевым моментам истории современной Югославии: борьбе с фашистскими оккупантами и периоду 1948 года.

В драме «Освобождение Скопье» драматург прибегает к приему «детской перспективы». Центральный персонаж пьесы шестилетний мальчик Зоран, чье наивное видение событий и является для автора точкой отсчета, переживает голод, холод и насилие в занятом врагами городе. Ему выпало на долю увидеть трагедию своей матери, вынужденной продать себя немецкому офицеру, чтобы прокормить детей. Соседи не простили женщине «предательства», и, уже в освобожденном Скопье, забитая до полусмерти камнями, она бросилась в реку. Йованович обращается к экзистенциальному первоопыту маленького человеческого существа, находящегося вне политики и идеологии и волею судьбы ставшего свидетелем и участником исторической трагедии. Ряд отдельных эпизодов, зафиксированных памятью ребенка, выстроен драматургом в серии картин, разделенных на три действия. Пьеса разноязычна: кроме словенско-сербско-македонской разговорной лексики персонажи используют немецкую, звучит русское, английское, сербское радио, маленькие еврейские и цыганские приятели Зорана говорят на родных языках.

Драма «Карамазовы» включает в себя два трагических конфликта: отцов – в лице бывшего партизана коммуниста Светозара Митича, для которого июнь 1948 г. стал роковым, и его сыновей – Деяна, Бранко и Янеза, представляющих «критическую» молодежь 60-х. Первому конфликту отдан первый акт (действие происходит в 1946-1956 гг.), второму – второй (действие переносится в 1968 г.). Искренне и открыто возмущенный новым курсом ЦК СКЮ Митич вступает в полемику с партийным руководством и в результате отправляется в тюрьму, откуда «перевоспитанный» возвращается в 1956 г., чтобы в первый и последний раз увидеть новорожденного сына и скоропостижно умереть. Его дети, не желающие продолжать революционные традиции старшего поколения, реализуют себя по-другому. Выбранный каждым из них путь символизирует один из спосо-

бов существования этой генерации. Для старшего, Деяна, смысл сосредоточен в рациональном и планомерном завоевании высокого общественного положения и материального благополучия. Средний, Бранко, отравленный вирусом анархизма и вседозволенности, носитель импульсивного индивидуализма, не находит своего места в жизни. Младший, Янез, популярный певец и композитор, погружается в стихию музыки, спасаясь от окружающей действительности. Драма заканчивается самоубийством Бранко. По мысли Йовановича, мучительный поиск экзистенциальной самоидентификации детей ничуть не менее трагичен, чем судьба отцов, изуродованных историческими и политическими катаклизмами. «Карамазовы» констатируют смену трагедии коллектива, народа, социального слоя трагедией конкретной личности.

В политической буффонаде «Ясновидящая или День мертвых» (1988), охарактеризованной критиком А. Инкретом как «сатирическая рефлексия актуальной политической действительности»[9], Йованович открыто играет с материалом, соединяет в одной пьесе мелодраму, комедию, политический детектив и триллер, опираясь на сюжеты скандальной политической и светской хроники.

Прозаик и драматург Тоне Партлич (р. 1940) получил широкую известность благодаря своим политическим комедиям, самая удачная из которых «Мой папа – социалистический кулак» (1983) была впоследствии экранизирована. Сорокалетний винодел Йоже Малек, во время войны перебежавший из немецких окопов на сторону Советской армии и после 1945 года не попавший в советский лагерь, потому что он был «словенец, югослав... был, как их солдат... служил Сталину», возвращается в свою деревню под Марибором, где уже вовсю идут социалистические преобразования. В ходе революционного перераспределения земли он получает несколько чужих гектаров и становится, по меткому выражению своего десятилетнего сына Тинчка, «социалистическим кулаком». Спустя некоторое время новая власть отбирает у Малека ею же самой выделенную землю – таков вкратце сюжет комедии. Пьеса имеет подзаголовок «Печальная комедия о сельском хозяйстве», что неслучайно, ведь тема раскулачивания и перекроя всего векового крестьянского уклада глубоко трагична. Юмор создает то самое комическое дистанцирование, благодаря которому смягчается восприятие словенской реальности 1945-1948 гг. Эхо конфликта Сталина и Тито докатилось и до штирийской глубинки: герой оказывается перед лицом грозного местного комитета как «сталинист» (русский фронт) и «кулак» (так наивно понимая происходящее, назвал его сын в школьном сочинении). В этой сцене Партлич прибегает к приему сатирического парадокса. Совершенно сбитый с толку перекрестным допросом, Малек неожиданно заявляет, что Тито – русский. Эта выходка представляет реальную угрозу для товарища из округа: если наверху узнают о

такой публичной провокации на подчиненной ему территории, то его партийной карьере — конец, и «контрреволюционера» Йоже отпускают подобру-поздорову.

Находкой драматурга можно считать включение в систему действующих лиц Тинчка, десятилетнего «философа» и «поэта», чьи простодушные наблюдения, облеченные в стихотворную форму, являются неким камертоном комедии. Помимо сюжетообразующей функции (поведение и творчество сына часто становится поводом для общественных действий и критики), этот образ вносит сентиментальную ноту в общий сатирический тон пьесы. Высмеивая послевоенную жизнь Югославии, которая, по выражению театрального критика И. Ликара, «идет под руку с идеей» [10], Партлич глубоко симпатизирует своему «маленькому человеку», герою, ставшему объектом масштабного политического эксперимента. Природная крестьянская рассудительность Малека оказалась сильнее и устойчивее коллективной идеологической эйфории нового строя и помогла ему выжить.

Пьеса Драго Янчара «Большой блестящий вальс» (1985) — одно из центральных произведений, написанных для политического театра в середине 80-х гг. В сумасшедшем доме с символичным названием «Свобода освобождает», где происходит действие, собраны люди с психическими отклонениями. Главный метод лечения этого заведения абсурден: навязчивая идея или фантазия пациента должна быть материализована. Поощрение шизофренического бреда больных приводит к полной потере ими рассудка. Янчар недвусмысленно намекает на принудительную психотерапию, которую применяли в закрытых советских спецучреждениях для усмирения инакомыслящих. В такой изоляции оказывает историк Симон Вебер, страдающий алкоголизмом. Собранные им фактические материалы о жизни участника Варшавского восстания 1830 г. Северина Дрохойовского*, находящиеся в сопровождающем пациента «досье», используют медики, внушающие больному, что тот — польский офицер. Для окончательного «вхождения в образ» требуется хирургическая операция (Дрохойовский трагически потерял ногу), — и нога Вебера ампутирована. Такая методика «оздоровления» приводит к тому, что личность историка раздваивается, он начинает ощущать себя Дрохойовским и говорить по-польски.

Персонажи пьесы погружены в фантасмагорическую стихию безумия: ненормален врач, калечащий сознание своих подопечных, безумен санитар Володя, для которого единственная реальность — распорядок дня в «Свободе...», ведь «снаружи никого нет. Мы все внутри». Отягощен навяз-

* Северин Дрохойовский (1770–1854) офицер наполеоновской армии польского происхождения, участник Ноябрьского восстания 1830 г. в Варшаве.

чивой идеей о вальсе Шопена умалишенный пианист Эмерик. Янчар видит в своей тюрьме сумасшедших модель современного мира, а само сумасшествие трактует как единственно возможную форму свободы – в этом суть его саркастически гротескной метафорики. Драма озаглавлена так же, как известное музыкальное произведение Ф. Шопена «Grande valse brillante» (c – dur op. 18), (1834). Все три действия пьесы развиваются в ожидании этой мелодии. Дрохойовский-Вебер не раз слышал Шопена, пианист-неудачник Эмерик бредит этим сочинением. В финале, связывая фантазию и реальность, вальс, наконец, звучит:

«ВРАЧ: ...еще один...из 1830 года...опять поляк.
ВОЛОДЯ: Что?
ВРАЧ: Говорит, что он Шопен... боюсь, что все надо будет начинать сначала...вот он.
Входит Фридерик Шопен. Володя ходит вокруг него, разглядывая. Симон стоит в коридоре.
ВОЛОДЯ: Шопен, а? Ты сказал Шопен? Тайная идея, да? А что я этому должен отрезать, чтобы он научился играть на пианино? Язык? Руку?
Шопен медленно идет к роялю... Эмерик склоняется к нему и что-то шепчет на ухо.
ЭМЕРИК: Шопен. Фридерик Шопен. Большой блестящий вальс.
Шопен начинает играть».

Актуальность политических аллюзий, естественный разговорный ритм диалогов, постановочные детали тюремно-больничного распорядка, некоторый исторический колорит, необходимый для «польской» темы – все это привлекло внимание не только словенских, но и зарубежных режиссеров. «Большой блестящий вальс» – единственная словенская пьеса рассматриваемого периода, пережившая настоящий сценический триумф. Она поставлена в 1985 г. в Любляне, Мариборе, Загребе и Белграде, в 1986 г. – в Дубровнике и Скопье, в 1989 г. – в Вашингтоне и Веспреме (Венгрия), в 1990 г. – в Софии, получила три югославские литературные премии в области драматургии: в Новом Саде, Кране и Сараево.

К историческому, политическому и мифологическому в начале 80-х гг. добавляется еще одно направление в драматургии – лингвистическое. Это пьесы, построенные главным образом на игре со словом, при которой не только снимаются языковые запреты, но и возникают новые отношения между семантическими и морфологическими аспектами лексики. Таковы сатирические комедии Э. Филипчича «Пленники свободы» (1982), «Алтамира» (1984), «Больная невеста» (1984), «Атлантида» (1988), произведения М. Клеча – «Полька» (1981) и Г. Глувича – «Вено, Вено» (1984) и «Консервы» (1986).

Итоги рассмотренного двадцатилетия XX века для словенской литературы значительны, ее достижения существенны, разнообразны и объемны. С 1968 по 1990 год на суд читателей было представлено свыше 80 романов, 160 поэтических сборников, 60 пьес, авторы которых составляют практически весь «генерационный срез» нации в XX веке – от старейшин Э. Коцбека, М. Краньца, И. Мрака до юных дебютантов А. Блатника, М. Ленардича, Ц. Липуш. За это время произведения словенских авторов получили большую известность за пределами республики: за рубежом вышел ряд поэтических и прозаических антологий на европейских языках, театры Европы и Америки осуществляли постановки словенских пьес, активизировались международные контакты. В 1986 году союзом словенских писателей была учреждена «Виленица» – ежегодная международная европейская литературная премия, лауреатами которой в разные годы становились П. Эстерхази (1988), З. Херберт (1991), М. Кундера (1992). Мобильность словенской литературы, ее включенность в европейский литературный процесс, естественное сосуществование в ней различных стилевых направлений и поэтик – свидетельство того, что в новый этап своего развития в условиях обретенной нацией государственности, чему она сама в немалой степени способствовала, литература вступает осознанно и уверенно.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Majniška deklaracija // Nova revija, 1990, №95, letnik IX, s. 634.

2 *F. Bernik.* Monofiguralna proza in otroška pripovedna perspektiva // *F. Bernik, M. Dolgan.* Slovenska vojna proza. 1941-1980. Ljubljana, 1988, s. 283.

3 *F. Zadravec.* Romani o tragiki socialistične ideje // Srce in oko. 1992, Marec, № 36, s. 158.

4 *T. Virk.* Postmoderna in «Mlada slovenska proza». Založba Obzorja Maribor, 1991, s. 8.

5 Interpretacije. Gregor Strniša. Ljubljana, 1993, s. 204.

6 *B. Paternu.* Sodobna slovenska poezija kot evolucijski problem // Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Mladinska knjiga, 1989, s. 215.

7 Dane Zajc Jože Tisnikar. Krokar. Ljubljana, 1997, s. 139.

8 *T. Kermauner.* Mrakova dramatika o Francozki revoluciji // Zgodovinski časopis, 1990, letnik 44, № 4, s. 572.

9 *A. Inkret.* Izbranci. Literarne kritike in eseji. Ljubljana, 1990, s. 164.

10 *I. Likar.* Gledališče kot oblika kritičnega dialoga o družbi // Dialogi, 1985, № 11-12, s. 105.

МАКЕДОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 70-80-е годы в Македонии протекали сложные общественные процессы. Официальная идеология продолжала утверждать «братство и единство» всех народов Югославии, скрепленное кровью во время народно-освободительной борьбы, но искусство и в первую очередь литература воспринимали этот лозунг все более скептически, обращаясь к осмыслению межнациональных конфликтов в прошлом и настоящем.

После смерти Йосипа Броза Тито (1980) обостряются экономические, политические и национальные проблемы внутри СФРЮ. «Косовский кризис» 1981 г. не обошел стороной и Македонию, на территории которой проживают албанцы. Их демонстрации в Скопье и других городах Македонии в начале 80-х гг. не переросли во внутренний вооруженный конфликт, хотя и обострили взаимоотношения с ними славянского населения. Среди албанцев все большую популярность приобретает идея создания автономии в Западной Македонии с целью присоединения ее к Республике Албания. Рост албанского национализма был одной из причин сравнительно меньшего, чем в других республиках, проявления в Македонии антиюгославских настроений [1].

Кроме того, с Югославией у македонцев ассоциируется и создание первого в их многострадальной истории национального государства, и высокие результаты в культурном, общественном и экономическом развитии за время своего пятидесятилетнего пребывания в составе федерации [2]. Поэтому плебисцит 8 сентября 1991 г. выразил волю македонского народа создать свое суверенное государство «с правом вступать в будущем в союз суверенных государств Югославии, когда для этого будут созданы благоприятные условия» [3]. Суверенитет и независимость Македонии были закреплены в Конституции, принятой 17 ноября 1991 года. Вслед за этим была достигнута договоренность о выводе войск Югославской народной армии с территории республики. Тем самым Македония избежала военных столкновений, ее отделение от СФРЮ произошло мирным путем [4].

* * *

Развитие македонской литературы в 1970-1980-е годы в ряде черт (тематика, проблематика произведений, пути обновления художественной образности) совпадает с процессом, происходившим в родственных ей сербской, хорватской и словенской литературах, и в то же время в ней явственно проявляется национальная специфика.

В рассматриваемый период выделяются два этапа, которые почти совпадают с границами десятилетий: конец 60-х–70-е гг. и 80-е гг. Литература в конце 60-х–70-е гг. характеризуется преодолением эстетических конфронтаций предыдущего периода и разнообразием, правда, зачастую эклектичностью творческих концепций. Противостояние сторонников традиционного и экспериментального искусства 50-60-х годов в конечном счете принесло положительные результаты. Как «реалисты», так и «модернисты» проявили себя в настойчивом поиске новых средств художественного выражения [5]. Так, в 1966 г. один из самых авторитетных македонских критиков М. Гюрчинов подчеркнул: «...если когда-то различия были столь острыми, а разделение таким непримиримым, то сегодня кажется, что большее число македонских поэтов занимает достаточно сходные эстетические позиции». Примерно то же он имел в виду, говоря об эволюции романной формы: «борьба авангардного с традиционным в области формы... уступает место роману новой формации» [6].

Увлечение экспериментами в области художественной формы в македонской литературе выполнило свою эстетическую задачу: оно способствовало быстрому развитию выразительных возможностей литературного языка, рождению метафорически наполненной и ассоциативно богатой поэтической фразы, появлению композиционно сложных структур поэзии, прозы и драматургии.

Качественный скачок произошел и в литературной критике, существенно повысившей свой профессиональный уровень. Заметно расширился спектр литературной периодики («Стремеж» – с 1954 г., «Културен живот» выходит с 1956 г., «Развиток» – с 1963 и др.). Популяризации македонской литературы особенно способствовал международный фестиваль поэзии, который с 1962 года ежегодно проводится на родине деятелей национального возрождения Димитра и Константина Миладиновых в г. Струга. В «Стружских вечерах поэзии» неоднократно принимали участие современные российские поэты.

С 1965 г. на родине основоположника национальной драмы В. Чернодринского в Прилепе проводится фестиваль театрального искусства его имени. В Скопье свой фестиваль проводят молодые экспериментальные театры.

В этот период достижения македонской прозы сравнялись с достижениями поэзии, заметно оживилось развитие драмы. Процесс формирования современной македонской литературы шел чрезвычайно интенсивно. Как пишет автор «Истории македонской литературы. XX век» М. Друговац, к этому времени созданы все основные роды и жанры, оформлена «целостная и разнообразная стилистическая картина, выстроена национальная литературная система, в которой развивается современное литературное творчество» [7].

Перед македонской литературой 70-80-х гг. во всей полноте и сложности стояла задача развития исторического самосознания народа, художественного осмысления исторического прошлого и настоящего, воплощения национального характера. Главной культурной миссией творческой интеллигенции было обеспечение всестороннего духовного развития народа, осознание собственных исторических корней и самобытности. Возросло внимание литературы и критики к проблемам современности, особенно после общеюгославского политического кризиса конца 60-х – начала 70-х годов.

Обращение литературы к актуальной общественной проблематике было одной из причин постепенного отказа от условно-метафорических сюжетов. В македонской прозе 70-х годов, как и в сербской литературе, отмечено появление новой стилевой формы – «прозы действительности». Одновременно с этим, метафоричность стиля и в поэзии и в прозе теряет ощущение новизны и начинает восприниматься как шаблон. Литераторам все более интересен жизненно достоверный герой.

В этом процессе важную роль сыграла новеллистика Ж. Чинго 60-х годов. Фольклор как первоисточник художественного творчества способствовал тому, что отображения проблем современности поднялось на новый уровень и в поэзии, и в прозе, и в драме. Большой успех имела драматургия Г. Стефановского, обратившегося к поэтике фольклорного театра.

Интерес к народному творчеству сочетался с общеюгославским интересом к мифу и освоением художественного опыта Иво Андрича. В мифе, которым широко пользовался Андрич, писатели усмотрели возможность обновления как реалистического исторического романа, так и романа-параболы с историческим мотивом в центре сюжета.

В 1980-е гг. возрастает критическая направленность искусства, исчезают запретные темы, усиливается политизация литературы и особенно художественной публицистики. В то же время получают развитие постмодернистские тенденции, новые типы литературы: фантастика, документальная проза.

Полная драматизма история македонского народа – сквозная тема в искусстве второй половины XX века – становится все более актуальной в 80-е годы. Поэты, писатели, драматурги обращаются к поворотным, трагическим событиям в жизни нации, пристально всматриваясь в самобытный, стойкий характер народа, не давший ему раствориться во времени. «Македонскому писателю, самим его статусом, его специфической ролью в нашем культурном пространстве, предопределено интересоваться историей, мифом, легендой. Он... фанатичный исследователь национальной судьбы, собеседник веков, во тьме которых его народ утверждал свое право на существование» [8], – писал М. Друговац.

Констатируя богатство литературной жизни, успехи в прозе, поэзии и драматургии, македонская критика считает 80-е годы нашего века чрез-

вычайно плодотворными для литературы. В этом процессе участвовали литераторы всех послевоенных поколений. В эти же годы македонское литературоведение приступило к обобщающему концептуальному изучению современной литературы. Важной вехой стали работы Х. Георгиевского «Македонский роман 1952-1982» (1983), «Поэтика македонского рассказа» (1985), М. Гюрчинова «Новая македонская литература 1945-1980» (1988), М. Друговаца «История македонской литературы. XX век» (1990) и др.

* * *

Поэзия в течение всего послевоенного периода была наиболее интенсивно развивающимся родом в македонской литературе. Именно в ней, по единодушной оценке критиков, национальное художественное слово достигло самых значительных результатов. «Говорить о македонской литературе, – писал в начале 70-х годов Г. Старделов, – значит говорить прежде всего о поэзии» [9].

Македонская лирика 70-80-х годов представлена яркими творческими индивидуальностями, среди которых Блаже Конеский, Славко Яневский, Ацо Шопов, Гане Тодоровский, Матея Матевский, Петре Андреевский, Влада Урошевич, Петар Бошковский, Богомил Гюзел, Михаил Ренджов, Катица Кюлавкова, Атанас Вангелов и многие другие поэты разных поколений и направлений. Осваивая опыт мировой лирики и в то же время опираясь на национальные традиции, они зачастую эклектически воспринимали и воплощали в своем творчестве художественные принципы реализма и сюрреализма, экспрессионизма и импрессионизма, неосимволизма, деконструктивизма и т. д. Усложненность, метафоричность стиля, ассоциативность и символика, ироническая литературная игра и эксперименты на грани поэзии и прозы, философская углубленность, психологизм и широкий тематический диапазон – отличительные черты поэзии этого периода.

Лейтмотивом лирики 70-80-х годов, как и македонской культуры в целом, стало осознание своей связи с духовной культурой прошлого, поиски исторических корней, а образы Климента Охридского, Димитрия и Константина Миладиновых, Г. Делчева и др., их жизнь и творчество – неисчерпаемым источником вдохновения современных поэтов.

Поэтическое творчество поэта и переводчика Блаже Конеского (1921-1993), одного из наиболее выдающихся культурных деятелей Македонии XX века, первого президента Академии наук и искусств Македонии, относится к высшим достижениям македонской поэзии и определяет ее основные этапы и характерные черты. В течение долгого творческого пути, начиная с поэмы «Мост» (1945), сборника «Земля и любовь» (1948) до сбор-

ника «Златоглав» (1989), художник оставался верен своему поэтическому кредо, сформулированному в стихотворении «Вышивальщица» (1955), – писать простую и строгую поэзию, одинаково понятную и крестьянину, и утонченному эстету: «Как, вышивальщица, вышить словами / песню, звучащую просто и строго, / сердцу вот этому, что так ночами / мучится в невыносимой тревоге? / Нити из сердца возьми две, сплетая / траурно-черную с ниткою красной, / первая нить – то печаль твоя злая, / светит вторая – мечтой твоей страстной. / Ты вышивай так и красным и черным / песню единую грезы и муки, / как рукава с вышиваньем узорным / юной невесте на белые руки» (перевод М. Зенкевича).

Б. Конеский дважды давал разным по содержанию сборникам название «Вышивальщица» (1955 и 1961), подчеркивая в разгар полемики о «модернизации» македонской литературы неизменность своих творческих принципов. Задача писать «просто и строго» не означала писать упрощенно, как и не означала для Конеского отказа от постоянного поиска путей совершенствования художественной выразительности. Она скорее означала неприятие сюрреалистических видений и подсознательного хаоса, которым отдавала предпочтение македонская поэзия 50-60-х годов. Способность поэта выразить самые сложные и тонкие движения души сделала его поэзию популярной и любимой в Македонии. Писал ли Б. Конеский о трагическом прошлом своего народа, о героях, сохраненных народной памятью («Встреча с Жинзифовым»), обращался ли к народным легендам и преданиям («Больной Дойчин», «Марков монастырь», «Лишение силы», «Стерна»), говорил ли о красоте родной природы («Рожь», «Роза», «Чайка» и др.), его поэзия всегда гармонична, пронизана верой в силу духа человека. В своем стихотворении «Поэтика» (Сборник «Послание», 1987) поэт сказал: «Я стихи свои срывал с дерева жизни».

Целый ряд сложных ассоциаций, связанных с образами детства и юности, с ярко выраженным стремлением проникнуть в самые сокровенные тайники человеческой души, вызывают стихотворения, помещенные в сборниках «Записи» (1974), «Старые и новые стихи» (1979), «Источники» (1984) или «Церковь» (1988), где поэт рассуждает о смысле жизни. В стихотворениях, объединенных мотивом творчества («Песня одной певицы», «Трактат о вступлении к песне» и др.), он пытается раскрыть тайны поэтического мастерства, описать процесс рождения поэзии.

Чрезвычайно богато в сюжетном и жанровом отношении и поэтическое творчество Славко Яневского (1920-2000). Его поэтический цикл «Евангелие от Хитреца Пейо» (1966), объединенный образом народного мудреца, балагура и шутника, рассказывает о тернистом историческом пути македонского народа. Поиск исторических корней, стремление увидеть современность сквозь призму прошлого – черта, объединяющая поэзию и прозу этого автора в конце 60-х–80-х годах. Из стихотворений «еван-

гельского» цикла – «Медвежий камень», «Климент», «Сентиментальное письмо», «Чалма и корона», «Молитва» – складывается историческая мозаика, где ведущая тема – борьба македонского народа за выживание и за сохранение родного языка. С. Яневский широко использует архаизмы, церковнославянскую лексику, выстраивая особую македоно-славянскую перспективу. В сборнике «Каинавелия» (1968) с мотивом братоубийства в центре поэт больше сосредоточен на универсальности проблем, на трагизме исторических коллизий и опустошенности современного человека («Анатомия»).

Своеобразная анатомия поэзии – сборник «Окованное яблоко» (1979), где поэт фиксирует внимание на моменте рождения художественного образа: «Рука на картине», «Портрет слова». Сборники 80-х годов, как и вся предшествующая поэзия Яневского, насыщены сюжетными стихотворениями, дисгармоничными не столько по звучанию, сколько по смысловой разноголосице, называемой критиками чертой сюрреалистической лирики («Воздушные змеи», 1983, «Песни листвы», 1988).

Заметную эволюцию в 70-80-е годы претерпело творчество Ацо Шопова (1923-1982) и Гане Тодоровского (р. 1929), обогатившее македонскую поэзию в 50-е годы и противостоявшее «поэзии больших тем» (соцреализму). А. Шопов вошел в историю македонской поэзии как нежнейший лирик, создавший высокие образцы любовной поэзии. Любовь для поэта – вечная тайна, она неповторима, как жизнь и как красота, и потому в ней залог вечного обновления человека. Эти мотивы преобладают в поэтическом цикле «Молитвы моего тела» (1963). Философская направленность медитативной и пейзажной лирики Шопова, мотивы невысказанности, невыразимости, «тишины», возникшие в его творчестве в 50-е годы, значительно углубляются в поэтических сборниках «Смотрящий в пепел»(1970), «Песня черной женщины»(1976), «Дерево на холме» (1980). Ракурс поэтического ви́дения Шопова подчеркнуто субъективен. Лирический герой поэзии наделен сложным внутренним миром, раскрывая который поэт пытается выразить свое понимание жизни: «Человек огромен, океан мал». Огромен, потому что владеет силой слова.

В последнем сборнике «Дерево на холме» мотив одиночества приобретает трагический оттенок и сочетается с осмыслением трагической истории своей страны («Путешествие в родной край»).

Поэзия Гане Тодоровского развивалась в ином направлении. Признанный лирик, он усвоил традиции разных литературных направлений. В так называемой «критической поэзии» Тодоровского формальные признаки экспериментальной поэзии – игра слов, многогранная символика, чередование ритмов – сочетаются с социальными мотивами, картинами будничной жизни скромного труженика («Апофеоз труженика», 1964). Это один из немногих примеров, когда поэзия откликнулась на обострение

социальных отношений в обществе, отразила кризис социалистических идеалов, разразившийся в Югославии в 1968–1970-е годы. Поэтический сборник «Не глотай молча обиды» (1970) привлек внимание публицистичностью стихов, передающих контрасты общественных явлений: «Ой, Македония, с пятью епископами / И тысячами украденных икон / Ой, Македония, с союзными министрами / И судьбой периферии / С пленумами, автокефальной церковью, / С органами самоуправления, сберкнижками»... По замечанию критика, поэзия Г. Тодоровского возвращает читателю «доверие к доброй, старой, всемогущей поэзии, поэзии, которая стремится быть выражением совести своего времени» [10]. В программном произведении «Стихотворение, которое я должен написать» Г. Тодоровский предъявляет строгие требования к личности поэта, он, кроме плетения словес, должен уметь «открыто сказать о лжи и правде нашего времени».

В сборниках «Жители Скопье» (1981) и «Невольные, неверные, бессонные» (1987) Тодоровский продолжает «прозаизацию» поэзии введением ораторских пассажей и разговорного ритма. М. Друговац заметил, что его поэзия одновременно социальный диагноз и политический памфлет, критическое изображение общества и человека: «Он дал возможность поэзии быть подлинно свободной, защищая ее от изоляции и отчуждения от широкого читателя» [11].

На творческий опыт Б. Конеского опирается лирика Матеи Матевского (р. 1929). Элегическая, медитативная поэзия занимает важное место в его творчестве. Матевский стал известен в Македонии и за ее пределами после публикации сборника «Дожди» (1956), в котором представлена пейзажная лирика поэта. Стихотворения «Закат», «Дожди», «Колокола», а также «Море», «Праздничный романс» из следующего сборника «Равноденствие» (1963), характеризуют Матевского как поэта, тонко чувствующего звуковую и музыкальную организацию стиха, ритмику поэтической фразы. Насыщенность его поэзии цветом (стихотворение «Закат» обрамлено троекратным повторением слова «алое»), культ красоты и сло́ва позволяют соотнести его творчество с поэзией символистов, хотя очевидно и влияние Ф. Гарсиа Лорки, популярного во всей Югославии. Пейзаж превращается в картину внутреннего мира лирического героя, картину психологического состояния человека, который «через восприятие природы пытается понять себя» [12]. В подобном ключе о себе высказывается сам поэт: «Поэзия – неизлечимая и прекрасная болезнь. Это метафора, с помощью которой я получаю возможность выразить себя» [13]. Со временем поэтические раздумья и элегические настроения Матевского приобретают трагическое звучание: «Я слушаю, как умирает время», – говорит поэт, убежденный, что все вокруг есть «синтез времени». Эти мотивы занимают значительное место в сборнике «Ирис» (1976) и становятся основными в «Рождении трагедии» (1985).

Основной мотив «Ириса» – судьба прошлого и настоящего родного края. По определению М. Друговаца, это – «своеобразная лирическая парабола своей родословной и своей судьбы, личной и коллективной истории» [14]. Горечь расставания с родиной и путь в чуждый мир на заработки («Обращение к предку»), ощущение невозвратимой потери, по мнению В. Смилевского, часто сопровождающее воспоминания о детстве, усиливается сменой цветовой гаммы: «Исчезнет зеленый цвет, а с ним и жизнь природы, вокруг видны лишь серые камни и песок» [15] («Камни», «Гора»): «Все есть синтез времени ветра, / облако стало песком, / море в песок обратилось, / и тень человека в песок превратилась, / спокойствие пальмы упало в песок, / песок – великий синтез потерянного времени» («Открытие пустыни»).

Стихотворения сборника «Липа» (1980) объединены мотивом трагического одиночества лирического героя («Тень дождя», «Верба», триптих «Липа»). Совсем другого рода поэзия представлена в сборнике «Рождение трагедии». Тематически связанный с предшествующим творчеством он отличается подчеркнутым интеллектуальным артистизмом. Названия стихов – «Рождение поэзии», «К теме Икара», «К теме Улисса», «К теме Орфея», «К теме Шекспира» – свидетельствуют о выстроенном определенным образом ассоциативном ряде, связанном с упорядочением и каталогизацией имен, явлений и фактов. И все же смысл этого сборника не в том, чтобы читатель насладился интеллектуальными упражнениями, а в том, чтобы ужас перед бездной, к которой подошло человечество, сменился надеждой на спасение.

Медитативную, пейзажную и любовную лирику писал и Йован Павловский (р. 1937). В 70-е годы в его поэзии появляются новые мотивы. В сборнике «Идентификация» (1974) отчетливо выражено стремление осознать связь между настоящим и прошедшим: «Я уже не могу освободиться от прошлого» («Знак», «Предки»). История воспринимается поэтом как «бездна», как бесконечно трагический путь его народа. Избегая риторики, Павловский использует нарочито непоэтическую лексику.

В 50-60-е годы творческий путь начали Р. Павловский, П. Бошковский, Й. Котеский, П. Андреевский, Б. Гюзел, В. Урошевич. Многие критики, в том числе М. Гюрчинов, А. Спасов, Г. Старделов, М. Друговац и другие, единодушны в том, что именно эти поэты сделали македонскую поэзию по-настоящему современной, совершили в ней «поэтическую революцию» [16], включили ее в общеюгославский и европейский литературный контекст.

Обновление словесного искусства эта группа поэтов связывала с обращением к традициям европейского авангарда и прежде всего к сюрреализму. Всплески интереса к сюрреализму были общеюгославским явлением (творчество «сюрреалистов со стажем» М. Ристича, О. Давичо, М. Де-

динца и молодого В. Попы). «Расковать вдохновение», «найти чудесное в повседневности», «раскрепостить все подспудные духовные устремления» через «чистый психологический автоматизм» – т. е. совершить революцию в жизни посредством искусства – эти «тезисы» из манифеста сюрреализма подсказывали пути обновления искусства слова[17]. В сюрреалистическом синтезе марксизма и фрейдизма видели будущее художественного творчества писатели, известные революционным прошлым, преданность которых идее социализма не вызывала сомнений.

Лирика, лишенная опоры на реальность, «сюрреалистический сон» с нагромождением несочетаемых вещей и понятий, абсолютная власть воображения – такое освобождение от шаблонов и клише было вызовом, перед которым не устояли ни уже признанные поэты, ни литературная молодежь. Творческий путь многих стихотворцев 50-70-х годов показывает, что овладение художественным опытом сюрреализма было важной вехой в развитии македонской лирики. Для одних (М. Ренджов) это был лишь импульс, толчок в начале творческого пути, для других (П. Андреевский, Й. Павловский, Р. Павловский) – источник идей, обогащающих поэтический язык, для третьих (В. Урошевич) – школой художественного мастерства.

Но практически никто из названных поэтов не стал «чистым» сюрреалистом, и строгий взгляд Бретона, возможно, оставил бы в списке В. Урошевича, в поэзии которого прослеживается верность принципам сюрреалистической поэтики (Сборники «Летний дождь» 1967, «Сновидец и пустота», 1979, «Гипнополис», 1986). Урошевич (р. 1934) – глубокий знаток поэзии европейского и сербского сюрреализма, составитель и переводчик на македонский язык поэзии Бодлера, Рембо, Аполлинера и сербских сюрреалистов О. Давичо и В. Попа[18].

Призыв Бодлера погрузиться в неизвестное, чтобы там увидеть чудесное новое, находит отклик в поэзии В. Урошевича 60-80-х годов. Автор обнаруживает фантастическое в обыденном, немного сменив ракурс, наклонив или повернув голову. Этого достаточно, чтобы увидеть «какой-то другой город, / про который я не совсем уверен, что он обозначен на географических картах» («Некий другой город»).

В его стихотворениях «Мистерии Скопье», «Летний дождь», «Любовники, погибшие при землетрясении» создается особая атмосфера путем включения в композицию случайных предметов, неожиданных сравнений: «Женщина открывает сумрак, как шатер: / выпадают мертворожденные дети, перья, арбуз. / Автобусы проходят, как испуганное стадо, / в воздухе течет темная речная тишина» («Летний сумрак»). В. Урошевич стремится придать своим стихам особую «зрительную» рельефность, как на полотнах Шагала («Марк Шагал»). Пристрастие к фиолетово-синим тонам, погруженность в сон – основной цвет и основной мотив в сборниках 70-х

годов («Кошмар», «Ночной испуг», «Тревога» и др.) вызваны тревогой перед самоуничтожением цивилизации или воспоминаниями о военном детстве.

В творчестве этого «самого последовательного македонского сюрреалиста» проступают черты, позволяющие говорить о своеобразной редакции сюрреализма в новых общественно-исторических условиях. Новый язык искусства нужен для воплощения исторической реальности атомного века, экзистенциальных, философских проблем современности. При всей способности видеть и фиксировать кошмары, сюрреалисты 20-х годов о возможности гибели планеты в атомном безумии даже не догадывались.

Экзистенциальная проблематика развивалась в литературе Македонии 60–70-х годов, как и в большинстве славянских литератур, в сочетании с интересом к мифу. Через миф искусство слова вновь вернулось после универсальной фазы на национальную почву, в пространство, где сочетается национальное, историческое, мифическое и современное [19].

В манифесте «Эпическое – на голосование» (1960) Р. Павловский и Б. Гюзел заявив, что в области прекрасного все еще господствует сюрреализм, провозгласили обращение к национальному прошлому с целью обнаружения «собственных источников» поэзии. Народное творчество вновь становится первоисточником обновления литературы, особый интерес вызывает его языческий пласт. Поэты воспевают родные края, малую родину с ее обычаями, легендами, преданиями. Р. Павловский создает свою «Железную реку», П. Андреевский воспевает родное село Слоештицу. Малая родина становится центром вселенной, через описание частного поэты приходят к всеобщему. Обогащение художественного языка происходит за счет метафоричности стиля, использования новых архаико-диалектных лексических ресурсов.

Фольклорно-языческими мотивами наполнен поэтический мир Петра М. Андреевского (р. 1934), одного из самых ярких талантов в современной македонской литературе, проявившего себя и в поэзии, и в прозе. Интерес к истокам, сформировавшим характер македонца, объединяет лирику и эпос этого писателя. Его поэзия 60-х годов (сборники «Узлы», 1960, «И на небе, и на земле», 1962, «Денница», 1968) – «симбиоз реального и сюрреалистического, эротического и судьбоносного» [20]. Это проявляется в иррациональной силе любви, ее соединении с другими незримыми силами природы, «в дерзкой гиперболистичности ее прославления»: «Когда я любил Денницу, я как будто участвовал в создании / первой македонской державы» («Когда я любил Денницу»). Денница – утренняя звезда – один из наиболее ярких образов в современной македонской лирике: это и женщина, и земля, и страна. Это капля воды и «солнечный перстень». Она приходит отовсюду, проникает в сны всех юношей, как воздух, как хлеб для голодающего.

В поэзии Андреевского 70-80-х гг. (Сборники «Далекие наковальни», 1971, «Похвалы и жалобы», 1977) заметно обогащение лирики за счет повышения роли ритмической и звуковой организации, употребления архаических форм. Связь праисторического с современностью раскрывается в поэме «Смерть бабара» *, описывающей зимний языческий обряд, сохранившийся в Слоештице. Действо прославляет плодородие земли и напоминает ритуальную ежегодную смерть Диониса. Переосмысленный поэтом миф приобретает гуманистическую направленность[21].

Творчество «короля метафоры» Радована Павловского (р. 1937) обогатило македонскую поэзию яркостью стиля, богатой образностью и привнесло в лирику особый эпический дух[22]. Эпическое у Р. Павловского – не в усилении повествовательного начала, не в укрупнении, а в особом размахе метафоры: «На меня прощально оседает туманная мгла, / Светлым перстом указует путь, / ах девушка, / давай сделаем из сердца удочку, / выловим месяц / и уснем там, / Где тонут тучи, / В струнах течения с непостижимо прозрачным звоном, / Рухни мост, / Чтобы мы отплыли через ущелье твоего эха» («Мост», перевод С. Гловюка). Одним из высших образцов любовной лирики является стихотворение «Майя». Охваченный чувством, лирический герой «днем видит звезды», «парит в воздухе», он – великан, готовый в упоении обнять всю землю.

Причудливость фантазии, смелые ассоциации – отличительные черты лирики Р. Павловского и в 70-80-е годы («Сквозь отверстие в мече», 1971, «Зерна», 1975, «Молнии», 1978, «Стражи», 1980, «Чума», 1984 и др.). Культ метафоры, возникший в первый период творчества: «Обо всем, / что у вас болит, скажите мне, / я излечу вас метафорой», – характерен для всей поэзии Р. Павловского. Хотя структура его стиха в 80-е годы становится проще (цикл «Наедине с Гамлетом», «Тайная вечеря»), яркий фантастический образ Железной Реки все еще привлекает поэта, но уже соседствует с интеллектуальными мотивами.

В 70-80-е годы развивалось творчество единомышленника Павловского, соавтора манифеста «Эпическое – на голосование» Богомила Гюзела (р. 1939), издавшего ряд поэтических сборников («Колодец времени», 1972, «Колесо времени», 1977, «Действительность – это все», 1980 и др.), драмы, рассказы и литературно-критические эссе.

В поэзии Б. Гюзела обнаруживается особое свойство: он не «поет», а «создает» свою поэзию, пользуясь цитатами, реминисценциями, ассоциациями из популярных произведений («Роза алхимика», 1962). Эпическое входит в его стих, сообщая ему почти повествовательную интонацию, превращая его в своеобразный спектакль с рыцарями, драматическими жестами, сценами, сплошной символикой («Рыцарь и роза алхимика»). В «По-

* «Бабар» – один из участников новогодних обрядов.

эме о тумане» Гюзел говорит: «Такие вещи нужно смотреть по-иному... / поэзия в поэзии, внутренняя поэзия разбрызгивает поэзию, / Об этом я бы хотел поспорить, если мне дадут слово».

Элементы эссе вторгаются в его поэзию и приводят в 80-е годы к ее существенному изменению: эмоции уступают место интеллектуализму. В сборнике «Разрушая стену» (1989) поэт рассуждает о словах-кирпичиках, из которых он создает почти прозу с элементами дневника и эссе («Прометей: комментарий», «Пандорра»).

Для эволюции других поэтов более продуктивным оказалось обращение к опыту символизма, традиционным жанрам европейской поэзии, требующим артистизма формы, хотя и они извлекли немало образов и мотивов из народной песни, но при этом избежали нарочитой усложненности текста.

Интерес к поэзии строгой формы характерен для сборника Петра Бошковского (р. 1936) «Терновое ложе» (1970). В своей ранней поэзии он использовал белый стих, позднее обратился к сонету и способствовал популяризации этого жанра в македонской литературе. Борьба добра и зла, человека и дьявола, в которой человек обязан победить, – один из основных мотивов Бошковского. Поэт широко использует фольклорный материал для создания современной мифологическо-драматической истории борьбы человека с силами разрушения, бушующими во внешнем мире и в душе лирического героя, стоящего «одной ногой в раю, а другой – в пекле». В стихотворении «Запись» (сборник «Небесный камень», 1985) силам разрушения противопоставлено искусство, призванное обессмертить человека.

Быстро утратила свойственные сюрреализму хаотичность и подчеркнутый диссонанс лирика Михаила Ренджова (р. 1936). Автора привлекает строгая и отточенная форма. Он пишет сонеты, вводит в македонскую поэзию такой изысканный архаизм, как рондель. Строгая ритмическая организация, рифма, благозвучность – отличительные черты поэзии Ренджова в 70-80-е годы (Сборники «Феникс», «Сонеты», 1987). Она разнообразна по тематике, по использованию выразительных средств.

Ночной и вечерний пейзаж способствуют созданию элегического настроения. «Ночь», «сон», «слово», «огонь», «боль» – ключевые слова в поэзии Ренджова (Сб. «На грани сна», 1972, «Полночь», 1979, «Аутодафе», 1985 и др.). Свое отношение к творчеству М. Ренджов сформулировал в стихотворении «Нужно начать с боли» при помощи метафоры «поэзия – древо»: Нужно начать с боли, / чтоб выросло древо, / с волчьего рева воли, / с искры алчбы средь чрева» (перевод О. Николаевой). Поэзия – великая сила, мука и тайна, слово способно победить время («Рукопись»). Критики особо подчеркивают художественное совершенство поэзии Ренджова, подлинный артистизм формы .

Сходными чертами отличалась и поэзия Чедо Якимовского (1940–1992): переосмысление мотивов европейской классики, совершенство ритма и рифмы, музыкальность. Его стих создается по законам гармонии, но лирический герой тщетно пытается обрести согласие с самим собой и внешним миром («Нарциса», 1966, сонеты из сборника «Ложное море» 1971, сборник «Комета Галея», 1985).

Народные предания, обычаи, природа родного края – главные мотивы лирики Траяна Петровского (р. 1939), пытавшегося передать в своей поэзии «македонской песни печальный напев». Народная песня для Петровского – источник ярких метафор, послуживших основой его самобытного стиля, спокойного, мелодичного, лишенного внешних эффектов: «Когда я умру, сгорев, / закопайте меня под кронами / Столетних дубов в Арбиново, / мне ничего не нужно, / похожего на сожаление» (перевод Е. Верижниковой).

Внешней простотой отмечена также лирика Ристо Г. Ячева (р. 1942), общую выразительность которой придает использование диалектной лексики. Уроженец Эгейской Македонии, этот автор пишет о горькой судьбе народа языком древних преданий, плачей, молитв («Призрачный спутник», 1988; «Эхо сумерек», 1989).

В македонской поэзии 70-х – начала 80-х годов заметна тенденция к упрощению стиля, к постепенному отказу от яркой и неожиданной метафоры. Если до этого периода слово «лирика» почти равнялось понятию «метафора» (Павловский, Матевский, Котеский), то в последующие годы эффектность поэтической фразы заметно снижается. Эволюцию претерпевает стиль таких разных индивидуальностей, как Павловский, Гюзел, Тодоровский, Петровский и др.

Параллельно с ослаблением метафоричности развивается прозаизация поэзии – характерная черта молодых поэтов А. Вангелова, Р. Силяна, Е. Клетникова, К. Кюлавковой, Р. Лазарова, Т. Чаловского, В. Смилевского, Н. Радичевского, М. Линдро, Й. Даниловского, С. Димовского, Л. Дирьян и др. Метафоричность воспринимается этими поэтами как нежелательный шаблон. Опираясь на поэзию неосимволистов М. Ренджова и Ч. Якимовского, они добивались «совершенства простоты» (Чаловский), вводили разговорные интонации, сохранив лиричность как выражение субъективного восприятия мира. Для поэзии А. Вангелова (р. 1946) важна символика цвета, воплощающая пластику природы. Т. Чаловский (р. 1945) пишет медитативную и любовную лирику, «утопая в любви как во врачующей песне» («Горькие зерна»). Стихи П. Бакевского (р. 1947) эмоциональны, важное место в них занимает мотив любви к родному краю – краснозему из сухих комков и росистым полям. Македонская земля описывается поэтом как «библейская, от которой ведут и к которой сходятся все пути» («Путь в Македонию»).

Философская, пейзажная, любовная поэзия Ефтима Клетникова (р. 1946) также развивается в границах традиционного представления о лирике. Мотивы детства вносят в его стих особую атмосферу ожидания чуда («Рождество») и пронзительную ноту грусти из-за невозможности вновь обрести душевный покой и гармонию («Синий пруд», 1977, «Лучи и сумерки», 1978, «Глаз темноты», 1980 и др.).

Ристо Лазаров (1949) достигает простоты стиля будничностью поэтических зарисовок, введением бытовых деталей и разговорным ритмом (Сборник «Ночная птица в парке», 1972, «Грозный хохот», 1982): «Не может быть, что правда / только в том, что на рынках / все больше голодных глаз / и надоевшие порядком фасоль и перец. / Кстати, легко жилось Диогену, / когда не было спутникового телевидения / и ужасно дорогих газет» («Убийство истины», перевод О. Панькиной).

Отказ от внешних признаков поэзии – рифмы и ритма – открыл путь дальнейшему эксперименту: у поэтов 80-х гг. исчезает лиризм как способ мировосприятия, словно они пытаются выяснить, до каких границ поэзия, теряя свои родовые черты, может оставаться поэзией. Этот эксперимент проходит в русле общих опытов над литературой, когда прозрачными стали грани литературных родов и само понятие художественности. Как и в других литературах Югославии, в македонской поэзии 80-х гг. ощущается влияние деконструктивизма. Л. Димитровский (р. 1953), М. Линдро (р. 1952), критик Д. Коцевский выступили с манифестом «На шаг от слова» (1980), содержащим новый взгляд на поэзию и полемические выпады в адрес манифеста 60-х гг. Р. Павловского и Б. Гюзела «Эпическое – на голосование»: «Теоретики и поэты до сих пор лишь объективно интерпретировали поэзию. Речь идет о том, чтобы деконструировать ее. Корни исчерпанности и пресыщенности лирики мы видим прежде всего в чрезмерной поэтизации с ее лиричностью, метафоричностью и образностью». Лирика генерируется как поэтический аналог «генеративной грамматики», вместо вдохновения вводится «научная лаборатория» [23].

Манифест опирается на представления о художественном творчестве, в том числе о поэзии, распространенные в европейской и американской литературе постмодернизма. Д. Коцевский написал исследование «Поэтика постмодернизма» (1989), М. Линдро в собственной поэзии («Вибрации», 1980, «Разрушение», 1989) пытается воплотить эти принципы: «Только во мрак... только во... только / Чтобы там быть, там... / Буду ли, буду... отправлюсь туда... / Получится ли... пропаду ли... / Нужно выйти из слова наружу / И вот – Я ЕСМЬ» («Выход», перевод О. Панькиной).

Лирика Катицы Кюлавковой (р. 1951) последовательно и убедительно демонстрирует главные особенности этого типа поэзии: ассоциативную связь с предшествующей литературой, цитатность, интеллектуализм, нарушение всевозможных запретов, иронию. Такая поэзия противосто-

ит лирике, «совершенной до простоты». Она предполагает читателя, способного оценить литературную игру: «Выразительные средства выбираются, / чтобы сохранить чувство / свободное до конца» («Выбранные средства»).

В лирике Веле Смилевского (р. 1949) при всем разнообразии тем и мотивов заметна устойчивая связь с «библиотекой»: «книга», «слово», «речь», «рукопись» наиболее употребляемые в его поэзии слова. Ирония и самоирония – способ отношения поэта к художественному опыту и путь к самовыражению («Клетка», 1978, «Икра в водопроводном кране», 1989).

Македонские стихотворцы 70-80-х гг. позволяют судить о значительном творческом потенциале македонской поэзии, подтверждают ее способность выражать сокровенные помыслы и интеллектуальные запросы современника и свидетельствуют о возрастающих выразительных возможностях македонского литературного языка.

* * *

Прозаические жанры в македонской литературе стали развиваться после 1945 г. Первый сборник рассказов принадлежит Й. Бошковскому («Расстрел», 1947), первая повесть появилась в 1950 г. – «Улица» С. Яневского и первый роман – в 1952 г. этого автора – «Село за семью ясенями». К рассматриваемому периоду (конец 60-х–80-е гг.) македонская литература обогатилась значительными достижениями в области художественной прозы. Как писал М. Гюрчинов, македонский роман доказал, что «на македонском языке могут быть выражены самые сложные внутренние состояния человека и самые динамичные внешние изменения и ситуации» [24]. Основные темы романа – освободительная борьба и революция, историческое прошлое и настоящее города и деревни. Основные типы повествования – традиционно-реалистический роман, «проза действительности», рефлективно-монологическая и символически-метафорическая проза. В 80-е годы все большее распространение получает постмодернистская проза со свойственной ей иронически-игровой манерой.

Специфика развития македонской прозы и прежде всего романа в том, что эпоха художественного эксперимента наступила в ней раньше, чем были осмыслены и художественно воплощены типы народного характера. В 50-60-е годы наибольшее распространение получила лирическая проза (Д. Солев, «Под раскаленным небом», 1957, В. Урошевич, «Вкус персиков», 1965, Б. Варошлия, «Последний полет перелетной птицы», 1968) и экзистенциальная проблематика, поставившая в центр писательского внимания личность и ее сложные рефлективные отношения с внешним миром. «Фаза универсальной проблематики» (так назывался македонскими критиками период 50-60-х годов) в литературе с героем, погруженным в

решение глобальных проблем добра и зла, жизни и смерти, отличалась глубоким гуманистическим пафосом.

Герой, помещенный часто в абстрактное пространство и время, максимально лишенный социальных связей, мог удивить и восхитить личным мужеством. Он был интересен как индивидуум, но не как представитель конкретного народа. Эту задачу и предстояло решить литературе конца 60-х – 80-х гг., когда возрос интерес к «судьбоносным, экзистенциальным проблемам македонца на его собственной земле», сопровождавшийся углубленным анализом его социальной, исторической и морально-психологической природы[25].

Важную роль в этом процессе сыграл роман одного из самых значительных писателей Живко Чинго (1936-1987) «Большая вода» (1971). В нем отразились художественные достижения лирического и экзистенциального романов и в то же время прослеживается живая связь с действительностью, ее насущными социально-историческими процессами. Действие романа разворачивается в послевоенные годы в детском доме. Ж. Чинго ведет рассказ «из детской перспективы» от лица 12-летнего Лема Костадиноского о его друге: «я всегда горжусь, когда вспоминаю о сыне Кейтена»[26]. Исак Кейтен был наделен исключительной силой духа и чувством собственного достоинства, которые помогали ему противостоять жестокости воспитателей – директора детского дома «папочки» Аритона Яковлевского и Оливеры Срезоской. «Папочка» готов вытрясти душу из своих подопечных, но сделать их «достойными героических отцов».

В романе Чинго прослеживается полемика с «Педагогической поэмой» А. Макаренко на идейном и художественном уровнях. Идее коллективизма, положенной в основу воспитания у советского писателя, противопоставлена идея ценности каждой отдельной личности. Юный Лем ненавидит все, что стирает индивидуальность: он не любит ходить в строю («скотина тот, кто придумал эту дрянь – строй»), выполнять команды, соблюдать распорядок дня в детдоме. В отличие от романа А. Макаренко, дети «воспитывают» своего директора, преподают ему урок любви и доброты. Кульминацией становится сцена, когда обвиненный в краже полена Исак Кейтен достает выструганную из этого полена куклу и говорит, что это его мать. В душе воспитателя происходит перелом: он впервые осознает, что детям в первую очередь нужна любовь.

Роман насыщен символикой. «Большая вода» – это сверкающая гладь Охридского озера, воплощение свободы и творческого полета. Сентерлиев гребень далек и прекрасен, как мечта о счастье. Вырезанная из дерева фигурка матери – символ любви. И наоборот, детский дом, обнесенный стеной, становится символом подавления личности, превращается в метафору общественной жизни. Атмосфера в нем пронизана доносительством и поголовной слежкой.

Чинго сомневался в совершенстве мира, в котором он жил, но он был уверен в силе гуманизма: «многие бессонные ночи, многие тяжкие дни дали мне единственный ответ – клянусь, его (Исака Кейтена. – *А. Ш.*) сила была в его доброте». Роману македонского писателя свойственна эмоциональность, которая достигается подчеркнуто личностным отношением рассказчика к повествованию и героям, особой интонацией, насыщенной междометиями: «ах, эти девчонки, эти наши прекрасные девчонки!». Многочисленные повторы, анафоры, богатство эпитетов и метафор создают особый ритм повествования[27]. Ставший одним из лучших образцов лирической прозы в македонской литературе, роман «Большая вода» в то же время впервые в полной мере выявил отрыв социалистического идеала от реальной жизни.

Современная жизнь с ее проблемами и противоречиями, ставшая объектом писательского внимания в конце 60-х–70-е годы, обусловила обновление тематики, жанрового состава, типов героев македонской прозы. Как в сербской и хорватской литературах, в ней появляются герои-подростки с бескомпромиссным отношением к миру мнимых ценностей и герои из простонародной среды, оценивающие настоящее время с точки зрения традиционной морали. В македонской литературе не сложилось такого стилевого единства, как «джинс-проза» или «проза действительности», но общие тенденции обозначились достаточно четко.

Художественные открытия, содержащиеся в сборниках рассказов Ж. Чинго 60-х годов («Пасквелия», «Новая Пасквелия»), связаны с теми возможностями, которые давало использование сказовой манеры. Эта разновидность «я-формы» открывала путь к обогащению стиля новыми оттенками. Так, своим критическим взглядом на окружающий мир и новой фигурой повествователя очевидное сходство с «прозой действительности» обнаружили романы Й. Павловского («То Радиовце, в котором я тону глубоко», 1972), Д. Башевского («Возвращение», 1972), Б. Иванова («Один год и целая жизнь», 1978), З. Ковачевского («Семейная фреска», 1976).

В произведении Ковачевского черты «прозы действительности» сочетаются с особенностями «джинс-прозы» – иронически-студенческим отношением к жизни, презрением к мещанству. В то же время рассказы о судьбах многочисленных родственников повествователя вырастают в картину современной жизни, полную лжи и лицемерия, что позволило М. Гюрчинову назвать «Семейную фреску» одним из лучших созданий «прозы действительности» в македонской литературе[28]. Монологическая манера повествования, прием интроспекции – знаковые отличия прозы 60-х годов сохранены, но функция рассказчика изменилась. Это выразилось в том, как утверждает герой романа Ковачевского, что это лишь его автобиография, что он «попытался разобраться в самом себе», в то время как взгляд писателя устремлен не «внутрь», а на внешний мир.

По ряду признаков с литературой 60-х годов связан роман Й. Павловского. Вина и одиночество, которые переживают его герои, были сюжетообразующими мотивами в экзистенциалистской прозе. Само название – «То Радиовце, в котором я тону глубоко» – свидетельствует о преобладании лирического начала. Но в основе сюжета находится преступление – убийство участника войны, бывшего видного руководителя. Автор старательно избегает поэтизации действительности, стремится к документальной точности и поднимается до критического пафоса. Бытовая драма (Милко Ботковского убивает его вторая жена Здравка) перерастает в драму социальную, таящую острые противоречия начальной фазы социализма, когда люди недостойные, но сильные демагогией, становятся ключевыми фигурами общества.

Для творческой эволюции Благоя Иванова (р. 1930) характерно изменение повествовательной манеры от условно-метафорической в 60-е годы (роман «Ветры», 1969) к «прозе действительности» в 70-е – роман «Один год и целая жизнь» (1978). Сборник рассказов «Малые врата надежды» (1985) свидетельствует о дальнейшем интересе писателя к возможностям реалистической прозы.

Важные сдвиги, происходившие в македонской литературе, отразило и творческое развитие одного из крупнейших македонских писателей Димитра Солева (р. 1930). В 70-80-е гг. им опубликованы сборники рассказов «Улитки» (1975), «Черное зеркало» (1985) и романы «Кизил» (1980), «Заря за углом» (1985), «Дублер» (1988), которые показывают, что он сохранил интерес к героям, живущим богатой внутренней жизнью, и морально-этическим проблемам современности. «Главный македонский модернист» 50-60-х гг. и решительный сторонник обновления выразительных средств в искусстве, Д. Солев в своем собственном творчестве избежал крайностей экспериментальной литературы, сосредоточив внимание на возможностях лирической прозы.

Субъективная, эмоционально насыщенная манера повествования сохраняется и во многих произведениях Д. Солева 70-80-х годов, уступая место объективному способу изображения: все чаще «я-форма» сменяется повествованием от третьего лица. Д. Солев не отвергает и возможностей, которые предлагает ироничная постмодернистская манера повествования. Все эти особенности проявились в сборнике рассказов «Улитки», который стал важной вехой в творчестве писателя. Так, полон иронии рассказ «Стоять насмерть» о краже из сейфа денег героем Момчулой Лаперда, который назван так потому, что эти имя и фамилия встречаются в известном у южных славян собрании народной поэзии братьев Миладиновых. Д. Солев строит свой рассказ в виде воображаемой беседы с критиком Тимофеем Митревым, в котором без труда узнается один из главных оппонентов писателя в 50-60-е гг. Димитар Митрев (1919-1976)[29].

Рассказы сборника – это зарисовки из жизни современного Скопье, объединенные мотивом скоротечности времени. В грустные раздумья о быстротечной жизни погружен герой рассказа «Мост», прогуливающийся по старой части города. Рассказчик и герои по сравнению с прозой предшествующего периода заметно повзрослели, а их мечты об обществе социальной справедливости не осуществились. Рассказ «Встреча под дождем» повествует о бывших скоевцах *, с нежностью вспоминающих пору своей юности и констатирующих, что жизнь изменилась, но совсем не так, как хотелось. Хозяевами в ней стали те, кто раньше был презираем, – махинаторы и спекулянты всех мастей.

Не может обрести душевного спокойствия героиня рассказа «Недоумение», в памяти которой живет ее военное и послевоенное прошлое. В новелле «Сапоги» рассказана история о гибели юноши из-за того, что на нем была германская обувь. Это было так же преступно и подозрительно во время войны, как есть на обед фасоль с мясом в послевоенное голодное время («Собрание скоевцев», сборник «Зима свободы», 1968).

Пропасть между идеалами и их реальным воплощением разбудила интерес писателя к проблеме героического и увязанной с ней темой памяти. Роман «Кизил» ** (1980) повествует о народном герое Югославии Василе Антевском, его жизни, полной испытаний, и гибели. Писатель пишет одновременно «хронологию революционного пути» и «биографический роман», движимый желанием спасти от забвения как конкретного человека, так и целое поколение, усилиями которого Македония обрела государственность. Роман написан, как указывает автор, на основании архивных материалов, исторических свидетельств, мемуарной литературы и «прогулок по городским улицам, встреч со старыми знакомыми и осмотра скопской котловины» [30].

Каждая из пятнадцати глав произведения освещает определенный этап жизненного пути героя: «1915 год», «1915–1918 гг.», «1939 год» и др. Начиная с 1941 года художественное время растягивается, события фиксируются по месяцам: сотрудничество с партизанами, арест, пытки, суд и казнь. Автор подчеркивает свое восхищение героической личностью Васила Антевского, его упорством в годы учебы, его глубокой порядочностью единственного в предвоенном Скопье адвоката для бедных, мужеством во время допросов болгарскими фашистами и на суде.

Жизнеописание Васила Антевского превращается в современную агиографию мученика за социалистическую и национальную идею, не сломленного голодом, холодом, тюрьмой, принявшего смерть твердо, как по-

---

* Скоевцы – члены союза коммунистической партии Югославии.

* Кизил – символ несгибаемости и здоровья. Для македонцев – устойчивое сравнение, схожее с русским «крепок, как дуб».

добает мужчине. Д. Солев раскрывает процесс формирования личности революционера и патриота, перенесшего муки за то, что называл себя македонцем и говорил по-македонски. Писатель, как и македонская литература в целом, обратился к теме становления македонского национального самосознания и раскрыл драматизм этого процесса.

От возвышенно-трагического героя-революционера Д. Солев возвращается в будничную суету современной жизни. В романе «Заря за углом» представлена широкая галерея посетителей популярного в Скопье ресторана «Заря», за которыми с балкона в перископ наблюдает сын владельца заведения и ведет записи, анонимно участвуя в литературных конкурсах. Каждому герою посвящена отдельная глава, в которой в новой для Солева иронически-насмешливой манере описано прошлое и настоящее артистов, художников, поэтов, студентов, пенсионеров, книготорговцев, бывших заключенных. Это яркая мозаика национальных типов, каждый из которых имеет свою «изюминку».

В романе «Дублер» в центре внимания писателя среда творческой интеллигенции – преуспевающий писатель, журналистка, артисты кино. Основная тема – тема пошлости современной жизни, из которой исчезают настоящие ценности: любовь, дружба, чувство долга, а вместе с ними и настоящее искусство. Остаются лишь внешние атрибуты успеха: реклама, известность, деньги. Роман построен по принципу портретных глав, подробно описывающих каждого героя, его внешний вид, манеры, область интересов. Особое внимание уделено бытовой детали. Автор надеется вызвать у читателя ассоциацию с «Мертвыми душами» Н. В. Гоголя, имя которого упоминается в произведении.

В македонском романе 70–80-х годов несоответствие идеи социализма ее реальному осуществлению стало источником драматических коллизий (В. Костов, «Учитель», 1976) и одновременно использования комических приемов и сатирического гротеска. Новые акценты появились в образе участника народно-освободительного движения. Все чаще ему предоставляется возможность осмыслить прожитую жизнь и оценить ее исходя из идеалов юности. Так, Борис Вишинский (р. 1929) изображает войну и послевоенное время, воспринимаемое глазами рядового участника событий. Герой его романа «Радуга» (1972) не просто революционер, разочарованный практическим воплощением идеалов юности. Он ощущает выросшую стену из слов и фраз, отделяющую его и его время от провозглашенных революцией целей. Вишинский раскрывает внутреннюю драму героя, не выполнившего «завет мертвых» – долг перед прошлым, перед своей юностью. Противоречие между мечтами юности и настоящим постоянно ощущает герой романа «Лавина» (1978). Убежденный революционер, бесконечно преданный идее, человек высоких душевных качеств, он постоянно анализирует смысл происходящего вокруг себя

и в себе, вскрывает цинизм и абсурд «общества социальной справедливости». Фантастика, гротеск – приемы, успешно используемые Вишинским в этих произведениях, стали основой поэтики романов «Ущелье» (1983) и «Тесное море» (1986), показавших антигуманную, социальную, идеологическую и моральную структуру тоталитаризма, «раковой опухоли современного человечества» [31].

В отличие от Б. Вишинского, широко применявшего приемы художественной условности, Душко Родев (р. 1932) воссоздает колорит послевоенной эпохи («Светлое будущее начнется завтра, самое позднее – послезавтра», 1988) благодаря включению в повествование документов эпохи – воззваний, резолюций, газетных вырезок, телеграмм. Критическая переоценка идеалов юности и своих рукописей главным героем произведения свидетельствует об интересе Д. Родева к прозе постмодернизма.

Эпоха войны и революции в романах М. Фотева (р. 1932) предстает как время низменных страстей и морального падения человека. «Потомки Ката» (1966), «Крестьяне и солдаты» (1969), «Великие скитальцы» (1970) изобилуют натуралистическими описаниями, эротическими сценами, необузданными страстями, за что автор заслужил репутацию «македонского Булатовича» (М. Булатович – сербский прозаик, дегероизировавший образ участника революции). При этом М. Фотев создает колоритные образы, а его произведения отличаются яркостью стиля.

В творчестве Божина Павловского (р. 1942) в конце 70-х–80-е годы усиливаются реалистические тенденции. Он актуализирует традиционную для македонской литературы тему поиска куска хлеба в чужих краях – удел многих македонских крестьян вплоть до революции. У писателя это не явление далекого прошлого, а черта современной жизни. История разрушения личности, утратившей связь с родным краем, потерявшей этические нормы во взаимоотношениях с людьми, – таков мир эмигрантов в романе «Вест Ауст» (1980).

Роман «Красный лицемер» (1984) – одно из самых нашумевших произведений Б. Павловского. В нем изображены новые чиновники, далекие по образу жизни и мышления от поборников социализма, какими хотят казаться. Носитель родовой черты обуржуазившихся и переродившихся чиновников – лицемерия – герой романа директор типографии Алекса Иванов судится автором по нестареющим человеческим меркам порядочности, честности, веры, надежды и любви. Любовь – первое, что исчезает в доме Алексы Иванова, слова сына «мама, у нас в доме уже давно никто никого не любит» появляются на первых страницах романа. Образ человека двойной морали оказался настолько удачным, что в критике появился термин «ивановщина», обозначающий это общественное явление.

Как и в других литературах Югославии, в македонской литературе 80-х гг. появились произведения, освещающие ранее запретные темы, рас-

крывающие трагические коллизии «времени Информбюро». Герой романа Трайче Крстеского (р. 1950) «Освобожденный человек» (1989), став жертвой карательного аппарата, провел шесть лет в лагерях, но смог в итоге освободиться от ненависти и от жажды мести своим мучителям [32].

Проза с «сельской тематикой», занимавшая важное место в македонской литературе 50-60-х годов, наполняется в два последующие десятилетия новым содержанием. Оно сводится к углубленному осмыслению социалистических преобразований деревни, ее современной судьбы в исторической перспективе. Характер македонского крестьянина в произведениях 70-80-х годов вырастает до национального типа. Писатели все пристальнее пытаются разглядеть и раскрыть его самобытные черты. В. Малеский (1919-1984) в романе о революции «Разбой» (1969) создает образ старой Благуны, ставший символом самоотверженности, терпения и выносливости. Славко Яневский роман о войне «И боль и ярость» (1964) тоже посвятил выявлению особенностей национальной психологии, сформировавшейся в определенных исторических условиях.

«Почему человек в этой части света подвержен роковым ударам судьбы, почему угнетение проложило здесь борозду шире и глубже, чем у других цивилизованных народов, что кроется в бездне психики человека, перегруженного постоянным страхом перед всевозможными разбойниками, человека, извечно державшего нож в руке, а глаз в прорези прицела». Чтобы понять это, он обратился к историческому прошлому своего народа, воссоздавая его сначала в поэтическом цикле «Евангелие от Хитреца Пейо» (1966) и затем в многотомном «кукулиновском цикле» («Упрямцы», 1969, «Девять веков Керубинова племени», 1986, «Чудотворцы», 1988, «Рулетка с семью цифрами», 1989).

С. Яневский часто датирует время действия своих произведений, вводит исторические персонажи, упоминает об исторически достоверных событиях, но его произведения нельзя отнести к историческому жанру. В них слишком велико использование мифов и легенд, которые стали для писателя «инструментом», позволившим ему создать этнопсихологический портрет македонца, сформировавшийся в особых исторических обстоятельствах. Действие романа «Упрямцы» происходит в 1835 году, когда жители села Кукулино решают построить каждой семье по мельнице, чтобы выбиться из нужды и не зависеть от турок. В то время, как остальные народы строили железные дороги, развивали науки и искусство, Македония жила особой жизнью. Там, замечает писатель, от неизвестной болезни погибли пчелы и рабочий скот, силой обращены в ислам «три девушки, четвертая изнасилована и оставлена в поле с перерезанным горлом», «где-то в Скопье убит поэт и мечтатель Селджич-бек, турок и защитник православной бедноты» [33]. Безысходность векового рабства и нищеты мог преодолеть народ, выработавший особые качества характера — стоическое

упорство – упрямство, помогающее противостоять судьбе, и любовь к своей «святой и проклятой»[34] земле.

Этот эпитет из произведения С. Яневского другой писатель Йован Стрезовский (р. 1931) использовал как название для своего романа о жизни македонского села во время Балканских и Первой мировой войн. Фольклорная фантастика и почти натуралистические сцены, детальное описание событий и гротеск – основные черты романа «Святая и проклятая» (1978). Развивая традиции старшего современника, Й. Стрезовский с юмором изображает святых и грешных героев, подчеркивая их жизнеспособность частым использованием символов корня, дома и земли («Зарок», 1981).

Литература – «способ установить связь между прошлым и настоящим», – считает Петре М. Андреевский. Его роман «Пырей» (1980), одна из вершин македонской прозы, перекликается с «кукулиновским циклом» Яневского в стремлении понять и объяснить характер народа. Название романа приобретает символическое значение: пырей – трава, «которую нельзя ни выполоть, ни выкорчевать, лишь только она коснется земли – тут же оживает и начинает расти. Ничто не уничтожит эту траву», – сказано в эпиграфе.

В центре повествования судьба семьи Йона и Велики Мегленоских, о которой каждый из них рассказывает по-своему. Историю жизни своих родителей их сыну Родену Мегленоскому – единственному выжившему из шестерых детей – рассказывает от их имени третий повествователь, Дуко Вендия. Несколько независимых друг от друга версий создают эффект достоверности повествования, обогащают стиль произведения. Писатель изображает один из самых трагических периодов в жизни македонцев, когда разделенный на три части после Балканских войн народ оказался по разные стороны фронта в Первую мировую войну.

П. Андреевский в этом романе создал один из самых колоритных и сильных в македонской литературе народных характеров – образ женщины-матери Велики Мегленоской, с отчаянным упорством сражающейся за жизнь своих детей, имеющей щедрую душу и ясный ум, способной вынести самые страшные обиды и муки. Роман заканчивается в начале Второй мировой войны сценой похорон героини. Автор уверен, что новый ураган не сможет вырвать с корнем цепкий народ.

Воплощением коллективного народного сознания является образ Лазаря Ноческого. Именно этот герой помогает найти смысл в бессмыслице – в жестокости, голоде, смерти, бедствиях, помогает понять и оценить доброту и великодушие простого человека: «Неужели несчастья нужны для того, чтобы понять счастье». История, считает писатель, – исходная точка для размышлений о современной судьбе македонского народа, ведь современная жизнь – «эхо минувшего, следствие того шага, который был сделан в прошлом»[35].

Трагическое ви́дение судьбы народа свойственно и роману П. Андреевского «Саранча» (1984) о событиях первых послевоенных лет, коллективизации и политических репрессиях 1948 г. Период коллективизации неоднократно привлекал македонских писателей и в предшествующие десятилетия. С. Яневский в романе «Село за семью ясенями» (1952) трактовал эту тему в духе поэтики соцреализма. Симон Дракул в «Белой долине» (1962), основываясь на опыте экзистенциализма, создал образ сельского праведника Змейко, пострадавшего из-за конфликта с председателем кооператива. П. Андреевский значительно углубляет трактовку этой темы. В двенадцати эпизодах романа показан конфликт патриархального сознания и новой власти, новых форм жизни и непонимания всей ее сложности. Энтузиазм народа, окрыленного долгожданной свободой, и горький плод этой свободы раскрывается на примерах трагических судеб как сторонников, так и противников «задруги». Как и много веков назад, огромное влияние на сознание народа оказывают легенды, поверья и суеверия. Моральную драму времени писатель видит в освобождении от коллективного заблуждения в непогрешимости революции. Ирония слышится в названии «Задруги» – «Правильный взгляд».

Судьба эгейских македонцев, против которых проводилась в Греции политика геноцида в военное и послевоенное время, стала материалом для романа «Небеска Тимьяновна» (1989). Обратившись к традиционной для македонской литературы теме (ср.: С. Яневский, поэма «Эгейская пороховая сказка», 1950; Т. Георгиевский, роман «Черное семя», 1966, «Время молчания», 1979; и др.), П. Андреевский вновь сосредоточил свое внимание на судьбе женщины-партизанки, затем узницы сталинского лагеря. Исповедь героини, выполненная в сказовой манере, придает повествованию эпическое звучание, поднимает его до размеров драмы человека XX века, столкнувшегося впрямую с попранием проповедуемых высоких идеалов и нашедшего смысл жизни в вечном – материнской любви.

Наряду с интенсивным развитием жанра романа, который в течение 70-х и особенно 80-х годов добился заметных успехов, развивается и малая проза. Рассказ, оказавшийся «в тени» лирики, затем крупной эпической формы, в последние десятилетия все чаще привлекает внимание. К нему обратились и признанные мастера, как Д. Солев, П. Андреевский, и литературная молодежь.

Поэт Влада Урошевич обратил на себя внимание в первой половине 60-х гг. рассказами о Скопье «Сентиментальная прогулка» и «Этот город», где пишет о городе своего детства, днях войны и землетрясения (сборник «Знаки», 1963). В сборниках рассказов «Ночной фаэтон» (1972) и «Охота на единорогов» (1983) мотив Скопье является объединяющим. В своих рассказах Урошевич создает особую атмосферу любимого с детства города, прибегая к элементам фантастики, подменяющей действительность.

Прогуливаясь по городу, автор постоянно сталкивается с таинственным, непонятным, загадочным. То запах вишневого варенья вдруг переносит его в круг людей, живших в городе до землетрясения, то в результате незначительного импульса воображения герой из знакомого мирка попадает в параллельный.

В молодой прозе конца 70-80-х годов фантастика занимает видное место, как и диаметрально противоположная манера – документализм или стилизация под документализм. Распространенной является постмодернистская манера повествования с мотивами найденной рукописи, создания художественного текста, обсуждения проблем поэтики, отражением «раздробленности» сознания современного человека.

Митко Маджунков (р. 1943) в сборниках рассказов («Убей болтливого пса», 1974, «Парадоксальный сон», 1987) и в романе «Башня на холме» (1981) благодаря фантастике создает так называемую реальность художественного текста. С помощью сложной системы аллегорий, чередующих фантастику с реальностью, писатель ставит важный для современности вопрос, насколько целесообразно извечное стремление человека к разрушению привычных традиционных форм жизни ради того, чтобы начать все сначала.

Васе Манчев (р. 1949), перу которого принадлежит ряд рассказов (сборники «Засуха и душа», 1977, «Клятое место», 1983, «Суть насущная», 1989), близок по духу М. Маджункову: так же культивирует игру слова и художественных ассоциаций. Его рассказы отличаются «литературностью», населены персонажами, заставляющими читателя вспомнить известных писателей, философов, художников или исторических деятелей. Один из его рассказов называется «Маркес в Скришнино», в другом упоминаются Юнг и Фрейд, Сальвадор Дали, Аристотель и Гомер. Звучность эксплуатируемых имен должна активизировать интеллект читателя.

* * *

Македонская национальная драма начала интенсивно развиваться в первой половине XX века (В. Чернодринский «Македонская кровавая свадьба», 1900, В. Илёский, «Беглянка», 1928, «Чорбаджи Теодос», 1936, А. Панов, «На заработки», 1928, Р. Крле, «Деньги убивают», 1938, «Антица», 1939 и др.). В 1944 г. в Скопье был открыт первый профессиональный Македонский народный театр. Сегодня профессиональные театры работают в столице (Театр драмы при Македонском народном театре, Драматический театр, Театр албанской и турецкой драмы, Детский театр) и других городах Македонии: Битоле, Куманове, Велесе, Прилепе, Штипе, Струмице. Подготовка кадров ведется на факультете драматического искусства в Университете им. Кирилла и Мефодия в Скопье.

В 50-е – начале 60-х годов драма оказалась «в тени» поэзии, но в два последующие десятилетия положение существенно меняется. К драме обращаются многие известные поэты и писатели (Ж. Чинго, Б. Гюзел, П. М. Андреевский, М. Неделковский, Г. Сталев), появляются авторы, пишушие преимушественно для театра (Т. Арсовский, Б. Пендовский, Г. Стефановский, Й. Плевнеш), новые произведения создают признанные драматурги (К. Чашуле).

Обогащается жанровый состав драматургических произведений, расширяется их тематика, усложняется форма. Обращение к проблемам современной жизни, критика лицемерия и фальши социалистического общества привели в 70-е годы к развитию комедийного жанра. Наряду с ним популярна историческая драма. Кроме того, растет число радио и теледрам (Д. Солев, В. Урошевич, С. Ивановский и др.). В целом македонская драматургия 70-80-х гг., хотя и проявляет интерес к европейской модернистской антидраме (Ионеско, Беккет), она, творчески перерабатывая ее традиции, не порывает с реалистическим и народным театром. Напротив, именно «великое возвращение к фольклору» стало залогом ее обновления и «качественного рывка».

Большое влияние на развитие современной македонской драматургии оказало творчество Коле Чашуле (р. 1921). Критики подчеркивают его заслугу в становлении послевоенной национальной драмы, росте ее популярности и влияния. Особую роль в творчестве К. Чашуле и современного македонского театра сыграла драма «Ветка на ветру» (1957). Написанная на традиционную для македонской литературы тему – о жизни македонцев, отправившихся в чужие края на заработки, эта пьеса сосредоточена не столько на остроте социального конфликта (в отличие от популярной пьесы Р. Крле «Деньги убивают», 1937), сколько на внутренних дилеммах героев. Молодая девушка Магда выходит замуж в Америку за пожилого македонца в расчете на красивую и богатую жизнь. Она понравилась сыну своего мужа, выросшему на чужбине и пренебрегающему правилами сельской морали. Сложившийся любовный треугольник разрешается самоубийством Магды, что стало трагедией для ее мужа Велко: обесценивается весь его «американский успех».

Интерес К. Чашуле к возможностям экзистенциальной драмы демонстрируют пьесы «Чернота» (1961) и особенно «Водоворот» (1968). В основу конфликта последней положена типичная для экзистенциализма ситуация: моральный поединок мучителя и жертвы. Следователь стремится сломить дух Узника-революционера, но терпит поражение. Комическое, сатира на бюрократическую общественную систему – главные изобразительные средства в «ангажированной общественной драме» («Партитура для Мирона», 1967). В 70-80-е гг. в драматургии К. Чашуле усиливается ориентация на «политический театр». Об этом свидетельствует гротескный поли-

тический фарс «Как вам это понравится: отставка карибского министра внутренних дел или путь на самый верх верховной власти» (1975).

По пути психологического углубления драматического характера пошел в 60-70-е годы и другой крупный македонский драматург Т. Арсовский (р. 1928). Вехой в его творчестве стала пьеса «Парадокс Диогена» (1961), главный герой которой, инженер-строитель Драшко Каровский, виновен в аварии: по его недосмотру рухнула часть возводимой гостиницы и погибло два человека. Сюжет построен как слушание двух заседаний суда, обязанного определить степень вины героя. В ходе заседаний выясняется, что вина ложится на многих его сослуживцев, друзей и родных. Финал открыт: «решение суда будет объявлено завтра» и судить героя должен сам зритель.

Морально-этическая проблематика занимает важное место и в других его драмах с современной тематикой («Обручи», 1965, «Шаг до осени», 1969). В пьесе «Выпускной вечер (1964) Т. Арсовский выносит оценку своим героям, определяет степень их общественного конформизма с позиций идеалов юности. Это распространенный мотив в драматургии социалистических стран, с помощью которого драматурги получали возможность критически оценивать действительность, показать несоответствие мечты об идеальном обществе и реальности. Интерес к парадоксальному герою, сложному характеру нашего современника, чуткого к деформации общественной морали, часто уставшего от борьбы с самим собой, объединяет эти пьесы Арсовского. Заметным явлением для македонского театра стали его пьесы «Бумеранг» (1969), «Красота идет сама» (1974), «Прыжок из кожи» (1980), «Нежное прикосновение любви» (1984) и др.

Смешные и печальные коллизии современной жизни составляют сюжетную канву пьес Бранко Пендовского (р. 1927) «Студенты», «Под пирамидой», «Потоп», «Встреча» (все – 1973), «Путешествие», «Наследники», «Любовники» (все – 1980), неоднократно ставившихся на сцене 70-80-х годов. Большинству его произведений присущ критический пафос, будь то традиционные по форме драмы («Наследники») или пьесы, созданные под влиянием театра абсурда («Путешествие»). Пендовский очень чуток к деформациям в душе человека и общества. В комедии «Студенты» герои Нестор и Огнен, сражающиеся с владельцами квартиры, которую снимают, проигрывают схватку. Наказан и хозяин: его собственность достается «начальнику». Еще острее становится сатира в пьесе «Под пирамидой», где социалистический абсурд выражается в противопоставлении переродившихся бывших борцов за свободу, взобравшихся на вершину пирамиды, и тех, кто «под пирамидой», но не желает мириться с тиранией бюрократии. Как лицемерие и ханжество ведут к процветанию серости и бездарных выскочек – показано в гротесковом фарсе «Потоп». Аллегория достаточно прозрачна: профанация идеалов общественно опасна. Мотив

бессмертной гоголевской комедии «Ревизор» послужил основой сюжета пьесы «Встреча», где провинциальное партийное руководство срочно наводит порядок перед приездом значительного лица.

Подлинную популярность и признание современной македонской драмы принесло творчество драматурга «молодой волны» Горана Стефановского (р. 1952), пьеса которого «Яне-баламут» (1974) – «сказка в двух действиях, с прологом» – произвела переворот в современной драматургии Македонии и Югославии На фестивале «Стериино позорье» (1975) пьеса Г. Стефановского получила восемь премий. Завоевали признание и другие его произведения: «Дикое мясо» (1979), «Полет на месте» (1981), «Hi-fi», «Двойное дно» (1983), «Татуированные души» (1985), «Черная дыра» (1988), «Вавилонская башня» (1989). Они переводятся на многие языки, в том числе на русский.

Пьеса «Яне-баламут» представляет собой синтез современной драмы и искусства фольклорного театра. Она проста, на первый взгляд, по форме и по содержанию. Учитель Марко Цепенков – реальное лицо, собиратель фольклора – открывает пьесу и предлагает разыграть представление актерам-любителям Тасе-музыканту, Божену-пекарю, Найдену-лекарю, Диме-кузнецу, Ицо-швецу и их женам. Он и сам участвует в представлении под именем Тоде-мудреца. Сюжет выдержан в пьесе в духе сказочной традиции. Персонажи говорят на прилепском диалекте, их речь насыщена пословицами, поговорками, крепкими словечками, острыми выражениями, звучат песни, колядки, заговоры, рассказы о чудесах, былички, приметы и всевозможные сведения из области народной медицины, характерологии и др. Обилие остроумных вопросов и ответов, комических сценок и ситуаций сближает пьесу Стефановского с ярмарочным балаганом. Но стихия живого разговорного языка и народного действа далеко не является самодовлеющим материалом в представлении. Абсолютизация художественных народных форм – общее свойство искусства современной драмы.

Яне-баламут – личность более сложная и интеллектуальная, чем традиционный сказочный защитник народа. Он по сути не сумасброд-одиночка, принимаемый всеми за шута, но истинный проповедник и миссионер. Только в этом случае понятны его самоотверженность и готовность к самопожертвованию. Его воскрешение в финале символизирует неистребимость народного духа, если он поддерживается стойкой верой. Об этом говорит и сам Яне: «С верой человек второй раз родится». Основным конфликтом пьесы является противостояние негероического Яне-баламута и Змея, который не довольствуется ролью постоянного источника зла для порабощенного народа, но желает стать для него новым божеством. Перед нами, следовательно, эстетический спектакль притчевого характера с народной основой, но ярко выраженным авторским началом. Его цель – создание вневременного духовного слепка народа, питающего свои силы

из двух вечных источников — родной веры и родного животворного языка. Именно поэтому пьеса венчается словами Тоде-мудреца, хранителя и собирателя народной мудрости: «Только смерть вырвет у меня перо из рук».

Фольклорные мотивы присутствуют в драме «Дикое мясо» (1979), обширной сценической метафоре фашизма, который вторгается в жизнь скромной семьи Андреевичей. Три брата выбирают разные пути в жизни (фольклорный мотив), но взаимная любовь и любовь к своим родителям объединяет их, дает им силы. Она помогает Стефану, очарованному «цивилизованностью» немцев, осознать всю враждебность фашизма и стать в ряды борцов вместо арестованного младшего брата Андрея. Для этой пьесы характерны четко определенные пространство и время, конфликт и авторская позиция, реалистически мотивированные поступки героев.

Эти свойства определяют и художественное пространство пьесы «Полет на месте» (1982), воссоздающей трагическое для Македонии время 1878 г., когда по Берлинскому договору она вновь оказалась во власти Османской империи. Действие пьесы происходит в старинном монастыре, где сохранились древние фрески. Главные персонажи носят имена авторов фрески конца XIII — начала XIV в. «Благовещение» (церковь св. Климента в Охриде) Евтихия и Михаила. Герои должны решить, сохранят ли они старые фрески, а с ними и историческую память или позволят поверх старых сделать новые, греческие. Мысль о сохранении национальной культуры — главная идея пьесы.

Пьесы «Hi-fi», «Двойное дно», «Татуированные души», «Вавилонская башня» объединяет современная проблематика, интерес к противоречиям нашей эпохи и внимание драматурга к возможностям экспериментальной драмы, театру абсурда. Найти свое место в жизни старается художник Яков («Двойное дно»), который считает, что именно искусство — высшая ценность в мире, даже пережившем ядерную катастрофу. Он теряет свой творческий дар, когда перестает верить в силу искусства и признает целесообразность насилия революции. Действие первой части происходит в последний год двадцатого века, когда люди вынуждены жить в подземных убежищах. Два следующих действия происходят в 1911 и в 1983 гг. с теми же героями. Эта «драма героя» бессюжетна, ее основу составляют диалоги, которые ведут Яков и Божа, носитель идеи власти. Стремление обнаружить истину под слоем лжи — «двойное дно» — сближает пьесу Стефановского с Беккетом и Ионеско.

С учетом опыта художественного модернистского театра строится и пьеса «Татуированные души», затрагивающая проблему жизни македонских эмигрантов в Америке. «Вавилонская башня», которую критика определила как «политическую драму, написанную в чеховской манере», глубоко символична по своему содержанию. Подобно Вавилонской башне, где возводившие ее люди потеряли дар понимать друг друга, в пьесе воз-

водится никому не нужный гараж, ради которого разрушили целый микрорайон небольшого городка. Цель строителей абсурдна: в городе нет такого количества машин, чтобы заполнить гараж, да и дороги к гаражу тоже нет. Эта пьеса в большей степени, чем предыдущие, соответствует модели театра С. Беккета.

В 1980-е гг. в Македонии благодаря молодому драматургу Йордану Плевнешу (р. 1953) возросла популярность ангажированной политической драмы. Пьесы «Югославская антитеза», «Свободная охота» (1988) того же автора написаны в духе искусства постмодерна.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *С. Шкарич.* Конституционно-правовое становление македонского государства // Македония: Путь к самостоятельности: Документы. М., 1997, с. 54.

2 Там же.

3 Там же, с. 52.

4 *Е. Ю. Гуськова.* Первые шаги Македонии на пути самостоятельности (1991-1995) // Там же, с. 81.

5 *В. Смилевски.* Процеси и дела. Скопје, 1992, с. 78-79.

6 *М. Ѓурчинов.* Современа македонска книжевност. Скопје, 1983, с. 167, 357.

7 *М. Друговац.* Историја на македонската книжевност. XX век. Скопје, 1990, с. 349.

8 Там же, с. 350-351.

9 *Г. Старделов.* Меѓу литературата и животот. Скопје, 1981, с. 36.

10 Там же, с. 358.

11 *М. Друговац.* Историја на македонската книжевност. XX век, с . 502.

12 *В. Смилевски.* Процеси и дела, с. 123-124.

13 Цит. по: *М. Друговац.* Указ. соч., с. 455.

14 Там же, с. 460.

15 *В. Смилевски.* Указ. соч., с. 126.

16 *Г. Старделов.* Указ. соч., с. 45.

17 См. также: *Р. Лесли.* Сюрреализм. Мечта о революции. М.; Минск, 1997.

18 *В. Смилевски.* Указ. соч., с. 176.

19 Сербский сюрреалист В. Попа выступил как автор антологии «Золотое яблоко» (1958), включившей образцы народной поэзии, пословицы, поговорки, загадки.

20 *М. Друговац.* Указ. соч., с. 520.

21 *А. Вангелов.* Литературни студии. Скопје, 1981, с. 218-230.

22 *М. Друговац.* Указ. соч., с. 548.

23 Там же, с. 625.

[24] *М. Ѓурчинов.* Современа македонска книжевност, с. 357.

[25] Там же, с. 357.

[26] *Ж. Чинго.* Големата вода. Скопје, 1984, с. 9.

[27] *В. Јанева-Стојановиќ.* Метафори на отуѓувањето. Скопје, 1982, с. 153-182.

[28] *M. Đurčinov.* Nova makedonska književnost. Beograd, 1988, s. 162.

[29] *Д. Солев.* Полжави. Скопје, 1975, с. 115.

[30] *Д. Солев.* Дрен. Скопје, 1980, с. 189.

[31] *М. Друговац.* Историја на македонската книжевност. XX век. С. 484.

[32] *Т. Георгиевски.* Ослободениот човек // Стремеж, 1994, № 3-4, с. 35-38.

[33] *С. Јаневски.* Тврдоглави. Скопје, 1976, с. 11.

[34] Там же, с. 19.

[35] *В. Смилевски.* Указ. соч., с. 252-253.

ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

К концу 60-х годов, когда сформировалась общественно-политическая модель, получившая название «кадаровского» социализма, литературная жизнь в Венгрии обрела известную стабильность: сложилось определенное равновесие между недовольством, протестом писателей, с одной стороны, и необходимостью, в той или иной мере приспособившись, жить в данных условиях, с другой, между консерватизмом и стремлением к обновлению. Равновесие это выражалось в том, что писатели нашли способ сосуществовать с властью, вовсе необязательно отказываясь при этом от своего лица или впадая в сервильность, научились искать новые формы художественности или творчески осваивать существующие (например, в западной литературе), не опрокидывая выставленных режимом ограничительных идеологических вешек.

Формированию такого равновесия способствовала и относительная (на фоне других стран «социалистического содружества») толерантность венгерской культурной политики. Видимо, понимая, что в стране, которую социализм сталинского образца однажды уже привел к революционному взрыву, жесткий диктат в духовной сфере будет неизбежно подрывать устои режима, Янош Кадар потратил немало дипломатических усилий, чтобы добиться от Кремля послаблений для Венгрии в плане не только уступок более гибкой, учитывающей жизненные потребности населения экономической политике, но и смягчения идеологического климата.

К середине 60-х годов логика репрессий, характеризовавшая до этого политику в сфере культуры, постепенно уступила место поиску компромисса с деятелями культуры. Отчасти при поддержке культурной политики, а отчасти и вопреки ей, восстановилась многосоставность венгерской литературы; в критике утверждалась реальная система ценностей, разрушенная в 50-е годы. Хотя продолжалась линия на поддержку по идеологическим принципам и ключевые посты в Союзе писателей находились в руках испытанных проводников «линии партии» (в 1959-1973 годах его председателем был Йожеф Дарваш, затем до 1981 г. — Имре Добози), действительными участниками диалога между писателями и властью были те деятели национальной литературы, которые своим авторитетом могли при-

дать власти недостающую ей после 1956 года легитимность. Подобающее место в официальной и «внутрицеховой» табели о рангах к концу 60-х годов заняли и бывшие «народные писатели» (духовными лидерами которых были Дюла Ийеш и Ласло Немет), и левый авангардист Лайош Кашшак, и наследники либеральной традиции «Нюгата», наиболее влиятельного журнала начала века и межвоенных десятилетий. Пик популярности на рубеже 60-70-х годов переживают еще недавно отбывавший тюремный срок «за 1956-й год» Тибор Дери и вернувшийся из сталинских лагерей Йожеф Лёндел – оба с молодости связанные с революционным движением и каждый по-своему воплотившие в своем зрелом творчестве расчеты с «великой верой».

В культурной политике, ключевая роль в которой с середины 60-х до середины 80-х годов принадлежала Дёрдю Ацелу (в 1970-1985 годах члену Политбюро, в 1967-1974, а затем в 1982-1985 годах секретарю ЦК ВСРП), суть кадаровской модели социализма проявилась, пожалуй, наиболее наглядным образом: после восстановления централизованной системы руководства культурой и контроля над литературной жизнью в Венгрии был взят курс на формальную, внешнюю десталинизацию, что выражалось прежде всего в отличающемся от принятого в большинстве других стран «соцлагеря» стиле общения партийного руководства с творческой интеллигенцией. Доступность и внешний демократизм, постоянные доверительные контакты Ацела с крупнейшими писателями и деятелями искусства, его подчеркнутое неприятие догматизма в немалой мере способствовали тому, что диссидентство в среде венгерских писателей не получило такого размаха, как, например, в Польше.

В основе культурной политики ВСРП лежала достаточно гибкая – и вместе с тем, в силу своей расплывчатости, дававшая простор субъективным пристрастиям чиновников от культуры – так называемая формула «трех Т», происходящая от венгерских слов «támogatás» («поддержка»), «türelem» («терпимость») и «tiltás» («запрет»). Декларированный еще в 1958 году, но на практике получивший силу лишь десятилетие спустя, этот принцип предполагал поддержку произведений социалистического реализма, терпимость к творчеству писателей немарксистского мировоззрения, но лояльных по отношению к «народно-демократическому» строю, и, наконец, запрет на публикацию произведений, этому строю враждебных.

Временную стабильность литературной жизни, достигнутую в 60-е годы, до поры подпитывали иллюзии относительно перспектив реформирования социализма в Венгрии, поводом для которых, в частности, послужило начало экономических экспериментов, внедрение в 1968 году нового хозяйственного механизма с элементами рыночной экономики. В ходе разработки реформы произошло «примирение» режима с философом Д. Лукачем, вернувшимся в 1967 году в ряды партии и полагавшим (вместе со

многими своими приверженцами и учениками), что хозяйственная реформа должна привести к демократизации внутрипартийной и всей общественной жизни и к расцвету марксистской теории, или, как выражался Лукач, к «ренессансу творческого марксизма».

Равновесие, однако, вовсе не было равнозначно спокойствию, а тем более безмятежности. 1968-й год был не только годом начала венгерских реформ, но и подавления – в том числе и с венгерским участием – Пражской весны, на которое венгерская интеллигенция отреагировала, может быть, даже более болезненно, чем интеллигенция других стран социалистического лагеря. Август 1968-го окончательно развеял у многих венгерских писателей иллюзии относительно «прогрессивности» советской модели социализма. Так что равновесие на протяжении 70-х и первой половины 80-х годов, до первых признаков обвала, сохранялось главным образом благодаря тому, что писатели, не доводя дело до открытого разрыва, все более переходили в оппозицию к режиму и к доктрине, на которую этот режим опирался, руководство же становилось все более уступчивым.

В 70–80-е годы новым фактором литературного сознания стала постепенная интеграция в венгерский культурный контекст творчества разветвленной диаспоры и венгерских писателей, живущих в соседних с Венгрией странах. Уже в конце 60-х годов в венгерской литературной критике закрепилось представление о двойной принадлежности этих писателей как авторов, чье творчество было обусловлено, с одной стороны, общественно-политическими реалиями, соответственно, Чехословакии, Румынии, югославской Воеводины, а с другой стороны, традиционной укорененностью в венгерской духовной традиции. Оторванность этих ветвей венгерской литературы от литературной жизни Венгрии в течение рассматриваемых двух десятилетий постепенно ослабевала. В конце периода понятие двойной принадлежности все чаще подвергалось критике, и к настоящему времени возобладала концепция единой национальной литературы, в которой – при несомненной региональной специфике – отдельные части венгерской литературы, разделенной государственными границами, рассматриваются в едином духовном контексте (тем более, что в течение 80-х годов и особенно после 1989 года многие писатели, критики, литературоведы, вынужденно или добровольно поменяв место жительства, органично вписались в литературный контекст Венгрии). Симптоматично, что если в конце 60-х годов попытки венгерских литературоведов (пионерами здесь выступали Б. Помогач, М. Илия, М. Цине, М. Белади, Л. Ронаи, А. Гёрёмбеи) публиковать исследования о творчестве писателей Трансильвании и других сопредельных с Венгрией регионов наталкивались на противодействие со стороны официальной культурной политики, нередко влекли за собой подозрения в национализме, то спустя десять лет ситуация стала

меняться и, к примеру, в академической «Истории венгерской литературы. 1945-1975 гг.», выпущенной под редакцией М. Белади в 1981-1990 гг., один из четырех томов был посвящен развитию в послевоенный период литературы венгерского зарубежья (т. IV, 1982). Новое толкование венгерской литературы как литературы всех венгров, независимо от места их проживания, закрепилось в конце 80-х годов. «Сегодня, — полагает Б. Помогач, — никто уже не оспаривает, что расчлененные трианонскими границами венгры в плане национального бытия составляют единое этническое, историческое и культурное сообщество»[1]. Правда, такой подход не закрывал от внимания исследователей исторически, политически и даже географически обусловленных особенностей литературы венгерского зарубежья, ее региональной специфики и связей с духовностью и культурой рядом живущих народов.

* * *

В рассматриваемый период — как уже сложилось на протяжении столетий — важное, если не ведущее, место в венгерской литературе занимает поэзия. Этому способствовал и высокий авторитет нескольких «патриархов», которые, олицетворяя собой живую связь с богатейшими традициями прошлого, задавали высокий тон и в эстетическом, и в нравственном плане.

Прежде всего это относится к Дюле Ийешу (1902-1983). Оставаясь художником глубоко суверенным, Ийеш заключил своего рода «сепаратный мир» с коммунистической властью; хотя этот договор обязывал его время от времени высказывать комплименты в адрес коммунистов и их политики, в тех условиях это не унижало достоинства писателя: от такого сотрудничества режим выигрывал больше, чем проигрывал Ийеш. Причем возможность для подобного союза открывали не мировоззренческие уступки и даже не глубокая, органичная народность мироощущения и поэзии Ийеша, а особенности его представлений о роли поэта, художника в обществе: эти особенности совпадали — по крайней мере, формально — с положениями многих эстетиков-марксистов и с тезисами, сформулированными или проводившимися на практике венгерским руководством культурной политики. Одним из таких представлений была мысль Ийеша о том, что художник является выразителем интересов общества, своего рода политическим деятелем вне политики, «народным заступником», адвокатом на общественных началах и т. п. Второе представление заключается в том (процитируем литературоведа Э. Кульчара Сабо), что «в его (Ийеша. — *Авт.*) стихах авторская индивидуальность почти всегда нацелена на вопросы, имеющие государственный масштаб или встроенные в национальный контекст, и подступает к ним во всеоружии убеждения, что мир, несмотря

ни на что, поддается упорядочению и совершенствованию»[2]. Серьезность, с какой поэт подходит к решению этих задач, умение придать своим убеждениям — чаще всего с помощью диалогической формы — глубокое философское, но в то же время по-крестьянски заземленное, конкретное звучание, огромное мастерство, отточенное более чем за полустолетие творческой деятельности, способность сочетать непоказное глубокомыслие с лаконичностью, почти афористичностью — все это сообщает стихам Ийеша неотразимую убедительность, растворенную в образной ткани, в метафоре и потому не дидактическую, но тем не менее очевидную для любого читателя.

После 1968 г. Ийеш издал около десяти сборников новых стихотворений. Творчество этих лет продолжает линию, которая обозначилась еще в начале 60-х годов и которую М. Белади определил таким образом: «На место максимально конкретного, четкого, легко воспринимаемого описания эмоций, деталей внешнего мира пришло выражение сугубо поэтического созерцания и ощущения того же круга объектов»[3]. Иначе говоря, акцент в поэтическом видении смещается с внешнего мира на внутренний, субъективный, что — в этом, пожалуй, самое значительное своеобразие Ийеша — ведет не к субъективизации лирики, а к более интенсивному самовыражению интеллектуальной активности, органично слитой с чувством, но обращенной на внешний мир.

Конечно, в творчестве Ийеша и сейчас можно встретить прямые отклики на важные с его точки зрения тенденции современной жизни. Как, например, в стихотворении «Кого родила Каталин» (из сборника «Можно все», 1973).

Я могла родить инженера.
И почти родила. Но сначала
пришлось родить холодильник,

— пишет поэт от имени женщины, для которой ее исконную человеческую миссию отодвинули приобретаемые, в общем-то необходимые блага, оболочка отодвинула суть. О чем и свидетельствуют трагически печальные заключительные строки:

Я себя хотела родить.
И родила бы, да поздно
и — от кого?...

(Перевод Г. Ефремова)

Однако куда более характерны для последнего десятилетия его творчества стихи, где опосредованно выражены размышления о жизни и месте

человека в мире, о его долге перед собой, своим народом и человечеством. Поэт утверждает необходимость деятельной позиции человека; недаром у него так часто фигурируют в стихах руки, которые становятся поэтическим символом преодоления косности бытия и безжалостного — особенно безжалостного для стареющего поэта — времени.

Скользила и моя рука
по конской шее, по перилам,
по благородному изгибу
велосипедного руля:
ведь, как-никак, и я был должен
исправить что-то и улучшить
во вверенной всем нам земле...

(Сб. «Можно все». «Диалог молодоженов».
Перевод Ю. Стефанова)

В последних сборниках Ийеша драматично возрастает напряжение борьбы с бренностью, стоически — даже вопреки безотрадной очевидности — утверждается мысль о том, что терпение, ожидание, кажущиеся напрасными страдания не пропадут втуне, если тебе хоть что-то удалось изменить в этой жизни. Об этом говорит едва ли не программное стихотворение «Ожидания» из сборника «Необычное завещание» (1977).

Зима седыми космами трясет.
Закрытый рот тепло оберегает.
Но — раскрывается, вдыхает воздух:
ведь как-то надо в этом мире жить.

Я ждал еще хоть чуточку отсрочки.
Я ждал, чтоб больше не было отсрочек.
Я научился ждать покорно, как трава,
и презирать тупое ожиданье *.

Поэзия Дюлы Ийеша подтверждает, что развитие, обновление поэзии и ныне, в конце XX столетия не обязательно должно сопровождаться разрушением традиционной поэтики. Равно как не обязательным представляется разрушение традиционной системы ценностей, унаследованной еще из прошлого века, и отказ от оптимистического — пускай в его самом сдержанном, стоическом варианте — взгляда на мир, на будущее. Из прошлого в настоящее без конфликтов может быть перенесено очень многое — если

* В данном разделе переводы без указания переводчика принадлежат Ю. П. Гусеву.

современна мысль-носитель, если духовная жизнь личности не отстает от духовной жизни века.

Кумир 70-х годов, Ласло Надь (1925–1978), в основных параметрах своего поэтического творчества в сущности продолжает линию Д. Ийеша. Различия между ними обусловлены, возможно, главным образом различиями в возрасте: Л. Надю, вошедшему в поэзию после 2-й мировой войны, в период беспощадной ломки складывавшегося веками уклада, было труднее пропитаться тем духом исконной гармонии, которая создавала центр устойчивости и равновесия в творчестве Ийеша. На протяжении 70-х годов Л. Надь как бы приближается к типу мятущегося поэта, каким был, например, Аттила Йожеф. Стремление служить народу, сознание ответственности за ситуацию в своей стране, доминирующее у Ийеша, в лирическом мироощущении Л. Надя часто оборачивается горькой мыслью о бесплодности, ненужности такого служения и порождает настроения бесцельной жертвенности, мученичества, когда моральная стойкость становится едва ли не самоцельным утешением и выходом. Ориентация же на народ трансформируется у него в пристальное внимание к фольклору, к корням народного мироощущения, восходящим к язычеству, к стихии древних поверий и мифов. Народность обретает у Л. Надя сильный образно-лингвистический оттенок, хотя таковым не исчерпывается. Свою поэзию, вбирающую в себя призрачный, таинственный мир древних легенд, наговоров, заклятий, он воспринимает как последнее убежище, где ранимая душа может сохранить себя и свои хрупкие ценности. Один из сборников Л. Надя последнего десятилетия так и называется: «Прячущийся в стихах» (1973). А в стихотворении, название которого дало название сборнику, повторяются, варьируясь и обрастая деталями, строки:

Добрый молодец, ты в стихах, как в лесах;
ты молитвы берешь, и тревоги, и злую судьбу,
и творишь из них темень урочищ и бурный ручей,
и пещеру зловещую, и полночную мглу,
где пятно твоей белой рубахи маячит, как призрак туманный,
где ты бродишь свободный, беспечный, ничей...

Собственно говоря, образ поэта как «хранителя тайны и веры», уносящего «зажженные светы в катакомбы, пустыни, пещеры», хорошо знаком по мировой поэзии, в том числе русской. Новизна Л. Надя выражается в том, что страх за человеческую душу одолевает его в разгар строительства «реального социализма», объявившего себя самым последовательным защитником культуры и человечности. Л. Надь, никогда не прибегая к «правозащитническим», диссидентским декларациям, оберегает свои «зажженные светы» от этой угрозы, выступая здесь даже более последовательным,

чем Д. Ийеш, – в том смысле, что нигде, ни из каких тактических соображений не славословит режим. Правда, нигде и не обвиняет его конкретно: для него это – часть широко понимаемого черного, враждебного начала, которое выступает как антипод добра и красоты. В чрезвычайно показательном стихотворении в прозе «Барток и звери» (1963) он определял это начало таким образом: «Не величавые властелины лесов, вод и небес – иные хищники, щерясь свирепо и злобно, притаились в засаде у наших сердец».

Самый эффективный способ борьбы с этим злом – приумножение добра и красоты; вот почему творчество Бартока обретает для Ласло Надя значение модели: «Для хищников этих музыка Бартока – губительный, страшный удар, от которого не спастись. В руке у него часы: по ним он сверяется с музыкой Мирозданья».

Перед лицом абстрактно-всеобъемлющего, хотя причиняющего вполне конкретный моральный ущерб врага круговая оборона, занятая поэтом, также носит всеобъемлющий характер. Как отмечает крупнейший специалист по творчеству Л. Надя, Ференц Кишш, «поскольку симптомам гибели противостоит не одна лишь нравственная чуткость, Ласло Надь представляет не только закон как символ гармонии, но и землю, небо, цветы, птиц, историю, культуру, тысячи человеческих красок и оттенков, воспоминаний и мечтаний – полную жизнь, у которой, разумеется, есть и свои законы» [4]. Поэтому в его стихах так много животных (особенно – коней), птиц, растений, явлений природы и космоса. И за всем этим – твердая, непреклонная позиция, кредо поэта, звучащее, например, в стихотворении «Поединок» (1973): «Но мне никак нельзя, никак нельзя мне отступить».

Ференц Юхас (р. 1928 г.), одна из бывших больших надежд коммунистической культурной политики, в 70–80-е годы продолжал попирать такие краеугольные камни эстетики социалистического реализма, как общедоступность и приоритет коллектива над личностью. Его творчество, пожалуй, является примером наиболее разительной эволюции от светлой, пронизанной оптимизмом поэзии к вязким, перенасыщенным ассоциациям, к усложненно-метафорическим текстам, не терпящим любых форм традиционной организации стиха. Всевластие субъективной логики художника достигает у Юхаса крайней степени, порождая бесконечные перечисления, гроздья сравнений, где любой элемент образной цепи может вытянуть за собой новые цепи ассоциаций. И все же это – не триумф анархии. Многие серьезные критики видят в джунглеобразных текстах Юхаса прорыв к новому качеству. «Создавая незамкнутую бесконечность, Ференц Юхас протягивает нам каждое свое стихотворение как горсть универсума» [5], – пишет Дёрдь Боднар.

Являясь в своей поэтике крайним авангардистом (имеется в виду не принадлежность к какому-либо супермодному течению, а пренебрежение всеми канонами, правилами, традициями), Юхас тем не менее остается

сыном своего времени, сохраняя преданность идеалам гуманизма и человечности. Как и его ближайшие соратники: И. Шимон, Л. Надь – Юхас остается прежде всего поэтом общего дела, болеющим за человечество. Его художественный универсум прочно связан с внелитературной действительностью. Одна из главных тем, которые тревожат его, – атомная смерть, грозящая человечеству. Этой теме посвящен сборник «Легенды святого огнепотопа» (1969), куда Юхас включил, на правах задающего тон мотива, написанную раньше поэму «Картины ночи», в которой дал свое видение ядерной катастрофы. В этом же сборнике помещена такая масштабная вещь, как «Детские песенки» – эпического размаха панорама одичавшей послеатомной Земли, где среди развалин и уродливых растений-мутантов бродит странное существо, получеловек, полуящер, существо одинокое и несчастное, как последнее воспоминание, как плач и пародия на разумную и прекрасную жизнь, колыбелью которой могла бы стать планета.

Конец 60-х и 70-е годы в творчестве Юхаса знаменовались поисками новых точек опоры взамен оказавшегося – по крайней мере, в его глазах – несостоятельным общественного идеала, с которым он пришел в поэзию. Такую точку опоры Юхас находит прежде всего в семье, в близких, умерших и живых. Литературными свидетельствами этого процесса становятся сборники «Мать» (1969), «Искупительный меч золотой» (1973), «Домой бреду влюбленный» (1977). Это вовсе не значит, что в семейной обстановке поэт обретает некий идиллический противовес тревогам и неустройству внешнего мира. В «микрокосмических эпосах» Юхаса (по выражению Д. Боднара) есть свои радости и свои трагедии, не менее грозные, чем атомная катастрофа. Одну из таких трагедий Юхас описывает в «Искупительном мече золотом»; это – самоубийство его первой жены: поэт с таким исступленным упорством описывает обнаруженное им тело повесившейся, находя все новые и новые детали, сравнения, образные ассоциации, словно надеется в этом самоистязании обрести искупление. Обращение к сфере личного не избавляет поэзию Юхаса от кризисности; оно лишь обогащает ее новыми измерениями.

Возможно, поэтому в 80-х годах, вновь обращаясь к проблемам всего мира, поэт не только выражает трагизм, но и находит небанальные ответы на нерешаемые вопросы. Прежде всего это касается книг «Мертвый дрозд» (1985) и «Жаркий глаз змеи гремучей» (1987). Второй сборник был откликом и на чернобыльскую катастрофу: Юхаса снова посещают видения вымирающей, агонизирующей Земли. Эпический масштаб художественного видения побуждает поэта проецировать ощущение трагедии в глубины микро- и макрокосмоса, объединяя в единый сгусток страдания межзвездное пространство и протоплазму клетки. Поэт не дает рецепта избавления от гибели; однако здесь апокалипсису противостоит простая житейская, можно сказать, крестьянская, мудрость, которая выводит человека из гу-

бительного кризиса. Ведь даже если все вокруг рушится, рассыпается в прах – человек должен делать свое дело: «мертвых надо похоронить, парализованного – помыть, ребенка – вырастить, розы – обрезать».

К концу 80-х поэзия Юхаса совершает еще один «виток»: личное бытие, автобиографические моменты помещаются в контекст мифологии, хотя и субъективной, однако воплощающей постоянство, вневременность, безграничность, то есть все то, что подразумевается под словом «универсум». Примером такого синтеза является поэма «Черный Король-орел» (1988); в основе сюжета – если это слово применимо к тому лавообразному словесному потоку, который представляет собой поэзия Юхаса – лежит ситуация, вдохновленная оперой Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода». Лирический герой, увлекая за собой читателя, стремится проникнуть в запретную двенадцатую комнату, чтобы постичь тайну жизни, – и, попав туда, обнаруживает, что тайна эта – смерть. Таким образом, смысл бытия заключается в движении к смерти – Юхас подчеркивает это особенностью композиции, ставя «развязку» – раскрытие тайны последней, запретной комнаты – в самое начало поэмы. Роль подлинной «развязки» играет, парадоксальным образом, описание пути: на земле, в человеческом пространстве, под землей, где лирический герой соединяет в себе и червя, и спустившегося в преисподнюю Орфея.

Знаменательно, что в этой поэме Юхас, кажется, впервые за тридцать-тридцать пять лет, возвращается к организованному стиху, пользуясь шестистопным хореем. В сочетании с практически не изменившейся, перенасыщенной образностью этот несколько архаический стих производит необычный, но сильный, завораживающий эффект.

...плыл во тьме кромешной, тьмы кромешной полон,
вовне исторгая тьмы кромешной волны,
словно истекая густой черной кровью,
словно наводняя космос черной болью...

На протяжении 70-80-х гг., на излете творческого пути, обретает второе дыхание Шандор Вёреш (1913-1989). Его талант венгерские критики недаром называли «протеическим»: блестящий виртуоз стиха, Вёреш, казалось, с одинаковой легкостью писал в любой манере, от авангардной до классической, владел любыми формами, от фольклорных до восточных, самых редких и изысканных. В его опытах был, конечно, и элемент игры, однако эта особенность его творчества обладала и глубокими мировоззренческими, эстетическими корнями: в поэзии Вёреш видел не столько способ выражения индивидуальности, сколько отражение некоего надличностного, вечного начала. У него как бы не было собственного стиля – если не считать таковым феноменальную возможность перевоплощаться в стихах в кого угодно.

Вершиной этой игры стала книга «Психея» (1972), в которой Вёреш «воссоздал» творческое наследие на самом деле никогда не существовавшей поэтессы начала XIX века, а заодно придумал ее биографию, круг друзей и т. п. Дочь магната и цыганки, Эржебет Лоняи – озорное, смелое, независимое существо с несчастной судьбой. Жизнь не балует ее, и потребность в счастье она удовлетворяет в стихах, которые рождаются у нее, как песня у птицы. Вёреш имитирует не только лексику, манеру письма, но и образ мысли той далекой эпохи, «задним числом» создавая поэзию, которая в Венгрии могла, но так и не успела развиться, теснимая гражданственностью, проблемами национального бытия, борьбой за самостоятельность страны и т. д.

В 70-80-е годы Вёреш, словно компенсируя вынужденное молчание 40-50-х годов, пишет и печатается очень много, находя слова и образы для выражения личных переживаний, связанных, например, с приближением старости.

В черноте бежит дорога,
то ли прямо, то ль кольцом;
одиночество, тревога
дышат холодом в лицо.

(«Метроном», 1978)

Сборники «Погружение Сатурна» (1968), «Отзвуки» (1976), «Песнь о безграничном» (1976), «Почта издалека» (1984) и другие демонстрируют довольно редкий для данной эпохи пример гармоничной, спокойной – хотя и отнюдь не идиллической – творческой позиции художника, для которого стихотворчество было естественной формой существования, одновременно игрой и серьезной работой. Ш. Вёреш задал венгерской поэзии очень высокий уровень; наверное, после него в Венгрии плохих поэтов просто не может быть – как в Италии не может быть после Паганини плохих музыкантов.

Ласло Калноки (1912-1985) – фигура, родственная Ш. Вёрешу, хотя и не столь разноплановая. Принеся с собой из 30-х годов, из школы «Нюгата» высокий эстетизм и уважение к форме, в последний период жизни Калноки перешел к свободному стиху, найдя в нем новые возможности для выражения поэтических наблюдений над жизнью, в которой он под суетой повседневности ощущал присутствие «какого-то темного, аморфного мира, с бесформенными чудищами и пугающими видениями» [6] (Л. Латор): «Может, слова мои мало кто слышит, / глас вопиющий в пустыне они, / и все же кричу я...» («К венгерской поэзии»).

Еще один поэт из плеяды «Нюгата», в течение длительного периода вынужденный втискивать свои «неактуальные» эстетические пристрастия

в рамки канонов эпохи «реального социализма» и вынесший из этой операции ощущение трагического гротеска, – Золтан Екели (1913-1982).

Край света; на краю – колода.
Над ней склонилась голова.
Топор луны на небосводе.
Сверкнуло. Дальше – тишь и тьма.

(«Эшафот на краю света»)

К поколению Ш. Вёреша относится и Дёзё Чорба (р. 1916) – с тем уточнением, что он, в отличие от большинства венгерских литераторов, предпочитавших столицу, всю жизнь провел в родном городе Печ. Трудно сказать, связано ли это обстоятельство с тем фактом, что бури и катаклизмы эпохи не нашли прямого отражения в поэзии Чорбы: его творчество – как бы лирический дневник повседневной жизни, где конфликты и потрясения связаны с извечными темами: любовь, труд, природа, смерть, радость бытия. Благодаря им его стихи распирает «напряжение причастности к вечному» [7] (выражение Ш. Вёреша).

Вышедший из крестьянских низов, но с молодости усвоивший поэтическую культуру «Нюгата» Имре Чанади (1920-1991) пришел в литературу, из-за войны и плена, с большим опозданием: первый сборник его появился только в 1953 г. С поколением «Нюгата» его роднил не только возраст, но во многом и способ видения жизни (в частности, равнодушие к политическим страстям), и отношение к языку, к образам как к самоценной материи. Его влекла старина с таящимися в ней духовными сокровищами, народные песни и баллады с их своеобразным ритмом и образным строем.

Геза Кепеш (1909-1989) относится к поколению «Нюгата» скорее по возрасту, по той роли, которую в его творчестве играло поэтическое мастерство, чем по эстетической программе. Он активно участвовал в общественной жизни первых послевоенных десятилетий; затем трудился на ниве литературоведения. Он более значителен как переводчик, бережно перелагавший на венгерский язык поэзию разных стран и народов, от античной до современной финской. Подлинным лириком Г. Кепеш становится, пожалуй, в 70-е годы, когда виртуозное владение словом и размером объединяется в его стихах с глубиной экзистенциальных переживаний.

По стопам Д. Ийеша входил в литературу Иштван Кормош (1923-1977). Ийешевские рассудительные интонации, ийешевская основательная и точная логика, ийешевский сдержанный юмор особенно ощущаются в стихах Кормоша начального периода. К 70-м годам, после того, как Кормош долго молчал, к простонародному колориту его творчества

добавляется, составляя оригинальное, но плодотворное сочетание с ним, влияние современной французской поэзии (сборники «Бедный Йорик», 1971; «Скитания N. N.», 1975). Вероятно, вследствие этого реалистически конкретная, сочная лирика Кормоша обретает как бы новое, мифологическое измерение.

Андраш Фодор (р. 1929) тоже стал поэтом в поле тяготения поэтической индивидуальности Ийеша, однако развивал другую сторону таланта мэтра: ангажированность, социальность поэзии, но не в примитивной форме, как это было принято в годы расцвета социалистического реализма. Для Фодора примером является скорее Аттила Йожеф с его мятущейся, исполненной сомнений ангажированностью. «Как можно жить совсем спокойно / средь стольких драм?» («Подведение итогов»), – риторически спрашивает поэт, отвечая на это всем своим творчеством. Правда, бурные эмоциональные вспышки возмущения, отчаяния ему не свойственны: его лирика взвешена, сдержанна; может быть, где-то и немного рассудочна, дидактична (сборники «Пленник времени», 1974; «Кровь марионетки», 1978; «Литография», 1972; «Потерянное время года», 1987, и др.).

70-80-е годы – период, когда в полную силу творили поэты группы «Новолуние», образовавшейся еще в конце 40-х гг., но затем в течение полутора-двух десятилетий едва слышной за политической трескотней. Многие из этих поэтов: Я. Пилински, А. Немеш Надь и др. – переживали в своем творчестве новый расцвет. «Мягчеющий» режим уже не так настойчиво требовал от художников выражения преданности, и поэты, писатели раньше или позже – в зависимости от характера, от степени духовной самостоятельности – приходили к ориентации на вечные человеческие ценности, которые раньше называли буржуазными, потом – абстрактно-гуманистическими. И тут большинство поэтов, оставшихся и в годы жестокой диктатуры верными себе, оказались «востребованными» временем: аудиторией и даже в какой-то мере культурной политикой.

Самая заметная и весомая фигура в этой группе – Янош Пилински (1921-1981). Глубоко верующий католик, он вынес из войны трагически раздвоенное ощущение, которое, если и не посеяло в нем сомнений во всесилии и вездесущности божьего промысла, то, во всяком случае, способствовало тому, что его лирическое «я» отождествилось с позицией страдальца, одинокого мученика, распятого Христа, который брошен высшими силами на произвол судьбы. Эта позиция, сформировавшаяся в нем в послевоенные годы, осталась практически неизменной: «В конце концов я проступлю на фоне мира, / как пленник у обшарпанной стены» («Без свидетелей»).

В 70-е годы творчество Я. Пилински переживает неожиданный подъем; сборник «Занозы» (1972), содержащий стихи, написанные в одном только 1971 г., по объему почти таков же, как предыдущий, «Иконы большого города» (1969), в котором собраны стихи за *тридцать* лет. Правда, Пи-

лински – поэт крайне скупой на слова, и те же «Занозы» составляют всего около четырехсот строк. Но за каждой строкой, за каждым словом стоит много выстраданного: ведь «Занозы» – это занозы от несомого поэтом креста, своего и общего бытия, своих и общечеловеческих страданий, которые лишь весьма условно влекут за собой искупительный катарсис.

Контекст реальности в стихотворениях Пилински сведен к минимуму, диалог с читателем как будто мало интересует поэта, его образы и ассоциации уходят корнями в замкнутую среду, и требуется немалое интеллектуальное усилие, чтобы проникнуть в мир этой поэзии, лаконичный, как формулы высшей математики. Трагическое в нем тесно сплетается с возвышенным и прекрасным. Далекая от повседневного житейского опыта, поэзия Пилински близка к таким «вечным» проблемам, как жизнь и смерть, «я» и «другой», земное и божественное, миг и вечность и т. д. Этим объясняется огромный авторитет Я. Пилински в 70-х годах, который подкрепляли его новые книги: сборник стихов «Конечная развязка» (1974), посмертный сборник прозаических опытов «Гвоздь и елей» (1982). В этих книгах поэт стал словно бы более разговорчивым, открытым окружающей жизни, не утрачивая при этом способности уноситься в разреженную высоту «чистой» поэтической логики.

Агнеш Немеш Надь (1922-1991) не только принадлежит к той же группе, что и Я. Пилински, но и стоит близко к нему по философской, экзистенциальной насыщенности своей поэзии. Но если стихотворения Пилински можно сравнить с геометрическими фигурами или математическими формулами, то у Немеш Надь это – фрески, гравюры с четко прорисованными деталями, расположенными в продуманной системе. Стихотворения, вошедшие в сборники «Кони и ангелы» (1969), «Между» (1981), «Память земли» (1986), создают воплощенную в природе и быте зримую, наглядную космогонию, в которой личность автора растворена как своеобразное чувствилище, осознающее и показывающее те силы, что, раздирая целостность мира, в то же время обеспечивают его единство и цельность: «Столбы вдоль насыпи, былые ели. / Достигшие елового блаженства / на том, трухлявом, почерневшем свете» («То же самое»).

В последнее десятилетие А. Немеш Надь стихов писала немного; зато раскрылись ее способности как человека, умеющего постигать красоту чужой поэзии. В сборнике критических эссе «64 лебедя» (1975) эта сторона ее таланта воплотилась в полную силу; но сборник этот – не только о других, но и о ней самой: в том, как она раскрывает поэтическую сущность Рильке, Михая Бабича, Аттилы Йожефа, можно ощутить и косвенное признание тех истоков, которые сформировали ее собственную творческую индивидуальность.

Интеллектуальная, философская насыщенность свойственна и творчеству такого представителя этого направления, как Дёрдь Раба (1924). С той,

может быть, разницей, что материалом, из которого он создает свои конструкции, является прежде всего сфера культуры (Раба – не только активно работающий поэт, но и профессиональный литературовед). Его сборники «Сполохи» (1973), «Меты» (1980), «Испытательный срок» (1982) рисуют образ напряженно вглядывающегося в современную действительность, стремящегося уловить ее потаенную суть интеллигента:

всеми порами мускулов связками
в тесной щели где лишь с неба сквозняк
бьюсь напрягаюсь и рвусь забывая бояться
взгляд острием устремляю в то что нельзя описать
и когда чуть забрезжит неверный рассвет
ко мне свои детские лица подъемлют предметы...

(«Борение»)

Заметное место в современной поэзии занимают – уже на излете своего творческого пути – близкие к группе «Новолуние» поэты Шандор Ракош (1921-2000), художник, отстаивающий гуманные начала с помощью собственной системы мифов, почерпнутых и преобразованных из древних культур (мифы о Гильгамеше и др.); Ласло Латор (р. 1927), создающий особую символику, во многом закрытую для «непосвященных», но позволяющую ему более раскованно выражать свое ощущение современности; Иштван Яноши (р. 1919), Миклош Видор (р. 1923), Дёрдь Вег (1919-1982) и др.

Дёрдь Шомьо (р. 1920), сын одного из видных поэтов «Нюгата» Золтана Шомьо, как бы уже фактом своего рождения «обреченный» служить поэзии, принес в литературу огромную стиховую культуру, широкое знание мировой поэзии. После войны он сблизился с поэтами «Новолуния», но влияние этого кружка было не менее важным для него, чем влияние французских поэтов: Валери, Арагона, Элюара (в 1947-1948 гг. Шомьо учился в Сорбонне). Пройдя через искус общественно-политической ангажированности (особенно известны были его стихи в защиту мира), Шомьо в 60-х годах стал одним из адептов «модерной», в европейском смысле этого слова, поэзии; кроме французов, он пропагандировал поэтическое новаторство Т. С. Элиота, С. Дж. Перса, Э. Паунда, Г. Тракля, Ф. Песоа. Интересно, что углубление в проблематику «модерной» поэзии привело его к увлечению архаикой в образности и стиле. Он создает несколько книг «сказок» – стихов в прозе: «Антисказки» (1967), «Вторая книга сказок» (1971), «Книга сказок» (1974). Но и собственно стихи в его творчестве претерпевают трансформацию: «модерность» в них выливается в своеобразную классицизацию с прозрачной, изысканной логикой.

Задача – есть. Но кто ее назначил?
Субъект или объект? Она – иль Я?
Ее, вне судеб, суть? Судьба моя?
Иль просто уклоненье от задачи

исконной? Иль случайный краткий миг,
ничтожный, но способный удержать
в падении единственную часть
от целого?

(«Осенний лист»)

Одним из тех, кто, придя в современную поэзию из прошлого, не оставался в последние десятилетия памятником самому себе, был Золтан Зелк (1906–1981). В молодости он примкнул к революционерам и к авангардистам, затем, в 30-е годы, ощутил вкус к гармонической форме стиха и сблизился с «Нюгатом», перед Второй мировой войной и в годы войны прошел через все испытания, которые готовила ему судьба как еврею и политически неблагонадежному элементу. После поворота Венгрии к социализму Зелк стал убежденно партийным поэтом, но к середине 50-х годов осознал антигуманность «самой человечной» доктрины и активно участвовал в духовной подготовке всенародного взрыва. После подавления восстания 1956 г. он провел несколько лет в тюрьме. С грузом такого объемного и тяжелого опыта за плечами Зелк к 70-м годам становится поэтом, ангажированным не классом, не идеологической доктриной, даже не художественной программой, а извечными идеалами поэзии: красотой, молодостью, любовью, добром и т. п. И, конечно, ностальгией по уходящей жизни, страхом перед надвигающимся небытием.

...стены рушатся обвалом,
никого под крышей нет,
под горящим одеялом
я один на целый свет,
сон нейдет в дыму и громе...

(«В горящем доме». Перевод Ю. Кузнецова)

Едва ли не главным переживанием, вдохновляющим поэта, становится (по словам критика Л. Иллеша) «пережитое прошлое. ...Тут трансформируется в шагаловские образы, в балладическое забытье, в сон и мифологию все то, что всплывает из бездонного колодца оставшейся позади жизни, выстраиваясь парадной шеренгой в слепящей белизне побеленного неба потолка больничной палаты, в перспективе долгих лет тяжелой болезни» [8]. В полном согласии с этим мироощущением в творчество Зелка возвращает-

ся верлибр, перемежаясь, как депрессия перемежается приливами стоического мужества, рифмованным, ритмически организованным стихом.

Довольно похожую траекторию описал в своей поэтической карьере Иштван Ваш (1910-1991): у него за спиной – тоже школа у «отца венгерского авангарда» Л. Кашшака, тоже разрыв с ним и переход на позиции классических принципов в поэзии; правда, в эпоху Ракоши, в отличие от Зелка, Ваш был скорее гонимым пасынком режима, чем его певцом. В 70-80-е годы он тоже переживает своеобразное возрождение; в эти два десятилетия выходит целый ряд его сборников: «Чего он хочет, этот человек?» (1970), «Автопортрет из семидесятых годов» (1975), «Ничего не значит» (1979), «И все же» (1985), «Сентэндрейская элегия» (1990) и др. Лирика Ваша более раздумчива, философична, чем лирика Зелка; скорее он приближается к Ийешу. Темы современности он часто осмысляет под маской героев мировой литературы (большой опыт перевода мировой поэзии ему в этом способствует), тем самым добиваясь как бы более «объективного» звучания своих выводов.

Маргит Сечи (1928-1990) формировалась как поэт под сильным влиянием Ласло Надя, а еще в большей степени, пожалуй, Ференца Юхаса. Но в ее творчестве более значительную роль играет эмоциональное, субъективное, женственное начало; оно определяет систему ее символов, перерастающую в своеобразную субъективную мифологию. Здесь и Большая Машина Для Срезания Цветов (сборник того же названия, 1969), и Розовый Джинн (сборник того же названия, 1982), и Дракон, которого должен одолеть поэт (сборник «Империя», 1976) – символы враждебной людям, природе машинной, холодной цивилизации. Недаром одним из кумиров Маргит Сечи был художник и поэт Бела Кондор, выражавший свою потребность в моральной чистоте, доброте, содержательности жизни в экспрессивных, сочетающих наивность с изощренностью образах. Как и Б. Кондор, М. Сечи создает в поэзии самобытный сплав из вполне модерного, но не чурающегося ни размера, ни рифмы, стиха и фольклорных форм.

В невероятном невероятного нет:
наши белые кони белы как снег,
ночь напролет простоят в навозе,
а на заре утопают в розах.
Даже сквозь грязь проникает свет –
кони и конюх белы как снег.

(«В невероятном...». Перевод Н. Горской)

Возвратить утраченную, разрушенную цивилизацией гармонию пытается, с помощью архаических символов (Мать-земля, Солнечный бог и

т. д.), Йожеф Торнаи (р. 1927). Его стихотворения, изданные в сборниках «Солнечный танец» (1975), «Полная луна под головою» (1979), «Босиком и с песней» (1988) и др., развивают своеобразную разновидность свободного стиха, опирающегося на архаическую ритмику, взятую из народных наговоров и плачей.

Один из самых заметных поэтов 50-60-х годов, воплотивший в своем творчестве и светлые иллюзии, связанные с идеалами социализма, и горькое разочарование в том, чем эти идеалы обернулись на практике, Ласло Беньямин (1915-1986), в 70-х годах пишет мало. Его прозрачные, гармоничные стихи, собранные в книгах «Рисунки на скале» (1973) и «Автобиография» (1981), – это подведение итогов, отнюдь не всегда доставляющих радость, и утверждение, несмотря ни на что, веры в то, что жизнь может быть изменена на основе принципов справедливости и человечности.

Группа поэтов, громко заявивших о себе в антологии «Пляска огня» (1959) как о сторонниках обновленной, обращенной к человеку социалистической идеи, к началу 70-х годов существенно поредела. Объективные причины (кончина в 1970 г. самого яркого представителя этой группы, Михая Ваци) действовали здесь наряду с мировоззренческими: в том, что многие участники антологии быстро «сошли с дистанции» или занялись другими литературными жанрами, возможно, повинна не только мера таланта, но и бесплодность, бесперспективность дела, которому они этот талант посвятили.

Габор Гараи (1929-1987) оказался самым плодовитым из них, выпустив в рассматриваемый период около десятка сборников, некоторые из которых: «Сезон элегий» (1974), «Индейское лето» (1981), «Дельфин и медуза» (1982), «Чистое звучание» (1986) – стали заметными событиями литературной жизни. Постепенно отходя от прямолинейного осмысления общественно-политических тем, Гараи все увереннее чувствует себя на почве душевной, сердечной жизни. Он ищет гармонию в природе, культуре давно ушедших времен, в тихих семейных радостях, в созерцании счастливых людей. Пусть результаты его поисков не всегда в должной мере выстраданы – благородство намерений ощущается ясно:

Пусть тополя ведут хоровод,
а не бегут вразброд,
пусть одуванчик готовит в полет
сыновей – не сирот.
Один и воздух у нас, и свет,
одна земля и вода,
Нравится это тебе иль нет,
ты средь других всегда.

(«Тополь». Перевод Ю. Стефанова)

Еще один видный представитель поколения «Пляски огня», Михай Ладани (1934-1986) от оптимистического, жизнеутверждающего пафоса быстро переходит к скепсису, к саркастической иронии над обуржуазивающимся обществом, к яростной защите тех, кто среди звонких лозунгов о равноправии и всеобщем счастье остается бесправным и обездоленным. В отличие от Г. Гараи, Ладани не питает иллюзий относительно эффективности своей непримиримой позиции. «В конце концов и ты смиришься / и вымрешь, как последний могиканин», — такой горький вывод звучит в стихотворении «Песня в миноре» (сборник «Лучшую родину», 1971). Эти мотивы продолжаются и усиливаются в двух последующих сборниках, «Ветер, у которого выдрали перья» (1974), «Со вздохом, застрявшим в глотке» (1980) и др.

Из поколения «Пляски огня» в поэзии 70-х годов более или менее активно присутствуют Имре Дёре (р. 1934), Андраш Мезеи (р. 1930), Андраш Нергеш (р. 1940), Лайош Шимон (р. 1935), Золтан Гера (1929-1987), Аттила Береш (р. 1946) и др.

В 1988 г., спустя тридцать лет после выхода прогремевшей в свое время антологии «Пляска огня», ее авторы — идею подал незадолго до своей кончины Г. Гараи — решили издать как бы ее продолжение, «Пляска огня. Тридцать лет спустя. 1958-1988». Хотя главных фигур: М. Вици, Г. Гараи, М. Ладани — уже не было в живых, в антологии были представлены, пусть и посмертными стихами, все поэты первого сборника. Автор введения, Миклош Йованович, видит в этом факте неоспоримое свидетельство того, что каждый из участников «критически смотрит на действительность, с тревогой анализирует нынешнее состояние дел и с надеждой ищет признаки, которые в сегодняшнем дне можно воспринимать как послания часто кажущегося абстрактным, но, несомненно, возможного социализма, ориентированного на человека» [9].

Более тридцати лет проживший в эмиграции в Советском Союзе и разделивший удел многих безвинно пострадавших советских писателей, но, к счастью, вышедший из сибирских лагерей живым и лишь в 1959 г. вернувшийся на родину Антал Гидаш (1899-1980) к 70-м годам становится ярко выраженным лириком. Его сборники: «Зарницы и проблески» (1970), «Луна летела, светило солнце» (1972), «Упрямый тополь» (1974), «Что будет завтра?» (1979) и др. — это иронические или сентиментальные лирические миниатюры, зарисовки, размышления о прошлом, часто — стихотворные каламбуры.

Из лириков второй волны, вошедших в литературу где-то около 1953 года и принесших с собой ангажированность социализмом и на первых порах как будто не противоречащее этому стихийное почвенничество, самым крупным оказался Шандор Чоори (р. 1930). Позиция служения народу и его благоденствию к 70-м годам трансформировалась у него в со-

знание невероятной трудности, порой трагической невозможности выполнять свой долг. В поисках адекватных форм для выражения такого мироощущения Чоори, как и другие близкие ему поэты, обращается к традициям фольклорной поэзии, к опыту западных поэтов, прошедших школу сюрреализма (Ф. Г. Лорка, П. Элюар), к эстетическим принципам Д. Томаса, битников. Ощущение долга перед народом, перед временем, потребность прожить жизнь не впустую врываются даже в самые мирные стихи Чоори тревожной, нервной интонацией, сравнениями и метафорами: «Каждый день просыпаюсь, чувствуя: / вены на лбу у меня / взбухают, как реки маленькой этой страны» («Кто-то другой»).

Мучительное противоречие между ограниченностью сил, возможностей, отпущенного срока – и желанием внести свою лепту в борьбу своего народа за достойное существование, переливаясь в вечное противостояние жизни и смерти, любви и одиночества, и создает высокое напряжение стихов Чоори (сборники «Диалог в темноте», 1973; «Десятый вечер», 1980; «Зеленая ветвь в моей руке», 1985 и др.)

Поэтическое поколение, которое пришло в литературу в 60-е годы – в период консолидации, в период, когда в Венгрии складывался режим так называемой «мягкой диктатуры», отличающийся относительным либерализмом, – не было особенно ярким. Поэты этого поколения продолжали начатое предшественниками, прошедшими (это относится к большинству из них) войну, затем бурные потрясения 40-50-х годов и перенесшими этот подчас трагический опыт в свое творчество. Поэзия «стариков» просто-напросто затмевала – благодаря большей зрелости и мастерству – поэзию молодых. Чтобы противостоять этой мощной когорте, добиться внимания читателей, нужна была новая творческая позиция, новое отношение к поэтическому языку. Не удивительно, что поэты 60-х годов, такой позиции не выработавшие, хотя на первых порах и производили впечатление благодаря своей молодой энергии, свежести, к 70-м, а тем более 80-м годам во многом поблекли.

Едва ли не самый талантливый представитель этой группы – Иштван Чукаш (р. 1936), который, учась у Ш. Вёреша, И. Кормоша, искал способы раскрытия новых музыкальных возможностей поэтической речи, углублялся в такие темы, как самочувствие человека в большом городе, эротика, воспоминания детства т. д. Сборники его стихов выходят на протяжении 70-х и 80-х годов; но он все больше уходит в другие сферы искусства (в частности, кино). Тибор Дюркович (р. 1931), психолог по образованию, в поэзии воплощает психологические аспекты человеческих отношений, одиночества и т. п. Денеш Кишш (р. 1936) в зрелых стихах сохраняет верность крестьянскому детству, вновь и вновь переживая драматическую встречу с городом, где он стал рабочим и приобщился к поэзии, самозабвенно прославляя родной язык с его безграничным богатством и поэтическое творчество как нравственный акт.

Ференц Барани (р. 1937) — поэт плодовитый и пользовавшийся популярностью, особенно в 60-е годы, когда он не без успеха осмыслял и отражал в поэзии новую общественную реальность. Он искренне пытался возродить веру в «светлые ветры», так вдохновлявшие молодежь во второй половине 40-х годов, — ностальгия по ним ожила после смягчения курса и в годы относительной стабилизации венгерского общества. Близок Барани его соратник и ровесник, поэт агитаторского склада Золтан Шоош (р. 1935). Ласло Бертоку (р. 1935), напротив, свойственна любовь к неожиданным образам, парадоксальным мыслям; однако в 80-х годах его лирика (сборники «След на снегу», 1985; «Надвое разорванный трамвай», 1987) становится глубже, философичнее.

Несколько особое место занимает возникшая также в 60-е годы группа «Семеро»; поэты, входившие в эту группу, не были объединены организационной структурой, жили в разных городах, редко выступали вместе. Их общая антология «Песня останется», вышла лишь в 1985 г. в Мишкольце. Тем не менее они еще раньше стали заметны на литературной карте своей новизной, непохожестью на то, что существовало до тех пор. Прежде всего, это была поэзия субъективная, личностная, где субъективность являлась не лозунгом, а органической основой мировидения. Через свое этическое «я» эти писатели подходили к проблемам общества, страны, мира, отсюда преобладание в их творчестве автобиографических моментов: воспоминаний, впечатлений; отсюда такой большой удельный вес ассоциативной, подчас с трудом расшифровываемой образности.

Иштван Аг (р. 1938), младший брат Ласло Надя — самый плодовитый, но и, пожалуй, самый герметичный из «семерки». Художественное пространство его поэзии обозначено вехами собственной духовной биографии и ее кризисами, но отнюдь не всякий образ поддается расшифровке и привязке к конкретной обстановке. Потому, читая его стихи, «ты словно находишься в пограничной зоне между реальностью и сном» [10] (М. Кишш). Ференц Буда (р. 1936) скуп на слова и на публикации — за два десятилетия он издал всего два сборника стихов. Его поэтический мир — это мир деревенской бедноты, с которой связано его детство и которому он остается верен. Йожеф Ратко (1936-1989) своей биографией, особенно детством и юностью, да и многими мотивами, интонациями своей поэзии живо напоминает А. Йожефа. Но Ратко — поэт второй половины XX века, когда вера в возможность рационального переустройства жизни рассеялась и моральную опору если не для оптимизма, то хотя бы для повседневной работы дает лишь надежда на доброе начало в человеческой натуре, на историческую преемственность взаимоподдержки и стойкости. Ратко едва ли не более других своих соратников обращен к болям и бедам мира, порой патетическое звучание его стихов действительно напоминает А. Йожефа с его «Очень больно!». Самый силь-

ный сборник Ратко, «Мои незаконные умершие» (1975), развивает идею о том, что мир стоит благодаря тем, кто умер и похоронен, живым же нужно лишь стараться не разрушить этот невидимый фундамент под ногами. Для Ласло Каласа (р. 1933) прибежищем в его единоборстве с миром служит природа, деревенское детство, которые иной раз получают у него идиллическую окраску: «Ко мне спускаются / лани / по тайным тропам / для меня загорается пламя / если мерзну / я на болотах / ветер / воду приносит во рту / когда сохнет сердце... / горы ложатся рядом / ночью / чтобы не было страшно / звезды сыплются градом / и все же / так одиноко – нет мочи / одиноко ужасно» («Ко мне спускаются...»).

В поисках нового качества поэтического слова дальше продвинулись несколько поэтов поколения 60-х годов, среди которых выделяется – во многом уже и воплощая в своем творчестве это новое качество – Дежё Тандори (р. 1938). Если для группы «Семеро» субъективный взгляд служил ключом к постижению конкретной социальной реальности, то Тандори и его единомышленники ищут более широкие закономерности бытия, взаимосвязи «я» и не «я», личности и космоса, мгновения и вечности и т. д. Их ориентиры в мировой поэзии (они часто и великолепные переводчики) – Т. С. Элиот, Э. Паунд, С.-Дж. Перс, а в венгерской – прежде всего Я. Пилински. У молодых поэтов всегда наготове сомнение и ирония, которые становятся как бы стилевыми признаками такого рода поэзии. Радикальная метаморфоза позиции поэта повлекла за собой и иное отношение к языку: одна из главных целей этой поэзии заключается в том, чтобы, «поставив обедненную знаковую систему в контекст новых взимозависимостей, выработать такой коммуникативный процесс, который воздействует на читателя и создает новое качество благодаря своей неожиданности и отрицанию конвенций» [11].

Д. Тандори – самый заметный и плодовитый представитель этой группы, одинаково плодотворно работающий в поэзии, прозе, эссеистике, в детской литературе, издающий по три-четыре книги в год. Тандори можно считать первым стопроцентным венгерским постмодернистом: его творчество – это литература о том, как воспринимается, или не воспринимается, через литературу жизнь; причем анализ этого процесса настолько самоцелен, что и сама жизнь теряется из поля зрения. Это в полной мере проявилось в сборнике с характерным названием «Очищение найденного предмета» (1973), где автор со странной иррационально-рациональной логикой, без участия эмоций, не оставляет камня на камне практически ни от одной аксиомы.

«То же самое можно сказать о чем угодно», – гласит состоящее из одной-единственной строчки стихотворение Тандори. Следование по такому пути приводит к дилемме: или молчать, поскольку слова теряют смысл, или говорить что угодно о чем угодно. Тандори – об этом свидетельствует

уже обилие его книг – выбирает второй вариант. Конечно, творчество Тандори не исчерпывается одной, даже самой эффектной формулой. Он увлекается самыми разными видами экспериментаторства: среди его стихов есть образцы «конкретной» поэзии, «визуальной» поэзии, словесные ребусы, шахматные задачи, варианты заполнения лотерейных билетов и т. д. Подобного рода стихов много, например, в сборниках «Потолок и пол» (1976), «Остановка по требованию» (1983) и др.

Отто Орбана (р. 1936) обычно ставят рядом с Д. Тандори, он тоже помещает в центр внимания не историю или современность, а бытие как таковое, подступаясь к нему с помощью тех или иных поэтических масок, поз, ролей. Кроме того, он тоже постоянно в поисках возможностей по-новому использовать тот или иной прием, часто выворачивая его наизнанку или доводя до абсурда. В то же время рядом с эквилибристикой Тандори поэзия О. Орбана представляется гораздо более заземленной: в причудливых конструкциях просматривается тяжелое, трагическое ядро – груз впечатлений бездомного послевоенного детства, тесного знакомства с изнанкой большого города.

К этой группе относят также Магду Секей (р. 1936), которая, находясь на платформе «поэзии бытия», тяготеет к проработке деталей, к возведению их в ранг символов, продолжая в этом отношении манеру и художественное видение А. Немеш Надь. Янош Паранч (р. 1937), после 1956 г. проживший восемь лет в Париже, освоил опыт французского сюрреализма, но, вернувшись на родину, не стал слепо следовать ему, а ввел его элементы в собственную поэтическую структуру, где парадоксально осмысленные «мелочи» служат проникновению в кардинальные, метафизические тайны бытия. Для неоавангардистской лирики Ласло Маршалла (р. 1933) главная тема поэзии – любовь. Он ближе других своих ровесников стоит к Тандори: его эксперименты со стиховой материей (иногда с привлечением математических методов, семиотики и т. д.) в середине 60-х годов вызвали резкое неприятие даже много повидавшей публики, вследствие чего его первый сборник, «Водяные знаки», вышел лишь в 1970 г. В стихах Л. Маршалла действительность выступает как некое «псевдобытие», в недрах которого, чуждое ему, живет и страдает личное «я» поэта.

Рубеж 60-х и 70-х годов – это время, когда в венгерскую литературу буквально хлынуло новое поколение молодых прозаиков и поэтов. Но, хотя факторы, обеспечившие этот массовый прорыв, были одни и те же и для поэзии, и для прозы – прежде всего окончательное разочарование в «реальном социализме», – тем не менее процессы были не совсем тождественны.

В поэзии происходил некоторый кризис изживающей себя традиции, который выливался в метания, в экспериментаторство и, в итоге, в более или менее кардинальное обновление лирического героя, его взаимоотно-

шений с миром, а следовательно, и поэтического языка. Изменение основополагающих характеристик в венгерской поэзии совершалось в контексте и под немалым влиянием общеевропейской эволюции; при этом, отбрасывая устоявшуюся, общепринятую норму, поэт бросал вызов режиму и культурной политике, служившим фундаментом и питательной средой для этих норм.

Массовый прорыв в литературу молодежи, несущей с собой и новые эстетические принципы, стал возможен именно в конце 60-х годов, когда в венгерской экономике произошел существенный поворот к рыночной практике и вместе с этим наметился сдвиг к либерализации культурной политики. Это отмечает, например, критик Геза Ваши, автор предисловия к книге «Молодые венгерские поэты. 1969-1978» (1980): «Где-то около 1968 г. изменилась практика редакций и издательств, в результате и смог стать 1969-й год годом прорыва» [12]. Г. Ваши даже предлагает величать эту новую волну поэтической молодежи «поколением 1969 года»; действительно, в 1969 г. появились сразу две антологии молодых лириков: «Недоступный материк» (со стихами девяти поэтов) и «Поэты среди поэтов» (представивший пятнадцать новых имен), — в которых громко заявили о себе едва ли не все фигуры, с течением времени все более определяющие облик венгерской поэзии. «Никогда еще в истории венгерской литературы не появлялось сразу столько талантливых поэтов, не выходило на арену столь многочисленное поколение» [13], — замечает тот же Г. Ваши.

Впрочем, мнение о том, что появление этого поколения не просто обусловлено стечением обстоятельств, но является знаменательным симптомом смены эпох, разделяют не все критики. Так, Имре Киш Пинтер, автор главы о молодой поэзии в академической «Истории венгерской литературы. 1945-1979», изданной в 80-х годах, видит тут — при наличии несомненных талантов — вспышку некоей эпидемии стихотворчества: в условиях «затрудненной социальной динамики и при завладевших обществом вульгарных представлениях о поэте как пророке» легко возникает ситуация, когда «молодая интеллигенция, или, точнее, ее наиболее критическая и наиболее требовательная в эмоциональном плане часть все охотнее выбирает писание стихов — даже при отсутствии особого таланта — как форму самовыражения. Даже, можно сказать, как суррогат жизни, как виртуальное действие [14]. Вероятно, И. Киш Пинтер по-своему прав, поскольку он исходит из ценностных итогов.

Самый значительный представитель одной из новых тенденций в поэзии — Имре Оравец (р. 1943). Суть этой тенденции составляет процесс трансформации лирического субъекта (а следовательно, и объекта): отказ от индивидуализма в подходе к бытию и конструирование некоей абстрактной — но тем не менее вполне реальной — точки зрения на предмет поэзии. Это заметил еще Ш. Вёреш, который в предисловии к стихам Оравеца в

антологии «Поэты среди поэтов» писал: «Все у него словно просвечено рентгеновскими лучами, во всем смутно брезжит скелет... Между сознанием и предметами вспыхивают далекие, порой кажущиеся произвольными, варьируемые связи; но эти, на первый взгляд бессвязные ситуации все же – существуют» [15].

В последних сборниках Оравец находит такой объект, который обеспечивает его стихам некое ядро, центр тяготения. Это жизнь и обычаи индейцев племени хопи (поэт изучал это племя на месте, в США; итогом его исследований стал сборник «Книга хопи», 1983), а также мир образов и впечатлений, вынесенный из детства, проведенного в деревне (стихи в прозе, объединенные в цикле под названием «Сайла»).

Иная тенденция воплощается в творчестве Дёрдя Петри (1943-2000), одного из самых талантливых представителей «поколения 1969 года», который почти пятнадцать лет, вплоть до краха коммунистического режима, мог печататься в основном в самиздате. В позиции лирического героя Д. Петри доминирует своеобразное брезгливое равнодушие, которое едва ли можно охарактеризовать как вывернутый наизнанку «комсомольский» оптимизм. Но и в своей субъективности Петри способен быть предельно объективным, ограждая себя от иллюзий.

Тенденция «деконструкции» поэтического языка затронула творчество Петри лишь в той степени, что практически разгрузила его от набора традиционных поэтических средств, заменив их иронией, то лукавой, то, чаще, горькой и саркастической. Критик Балаж Лендел видит в этом «как будто бы злорадном, как будто бы безучастном взгляде на трагизм человеческого существования не только самую завораживающую, но и вместе с тем самую оригинальную особенность его (Петри. – *Авт.*) поэзии» [16].

Многих молодых – и уже не очень молодых – поэтов, пришедших с «новой волной» на рубеже 60-70-х годов, почти невозможно распределить по каким-то группам, течениям, тенденциям, ибо они отнюдь не всегда окончательно определились.

Более или менее сплоченно держится группа из девяти поэтов, выступивших в 1969 г. в антологии «Недоступный материк». Есть нечто общее и в их творческих принципах, в понимании сути и роли поэзии. Это подтверждается и тем фактом, что спустя 13 лет после выхода в свет упомянутой антологии участники ее, объединившись, издали «Недоступный материк-2» (1982). В тексте, помещенном на суперобложке и играющем роль и аннотации, и манифеста, авторы и составители попытались сформулировать то, что можно назвать художественной платформой этой группы: «...некая идея преемственности, сознательная ориентация на лучшие традиции венгерской поэзии: целостное видение вопросов бытия и жизни, общественного и национального бытия, венгерскости и человечества» [17]. «Девятку» можно считать скорее продолжателями линии А. Йожефа,

Д. Ийеша, Л. Надя, чем Ш. Вёреша, Я. Пилински и Д. Тандори: бытие для них остается преимущественно *социальным* бытием.

Может быть, самый значительный поэт в «девятке» — Эндре Рожа (1941-1996), мастер графически точного и лаконичного, немного отстраненного от повседневности образа, чаще всего окрашенного — идет ли речь о самочувствии целого поколения или о впечатлениях вчерашней поездки на автобусе — в элегические тона:

Никогда не пасть нам на поле боя
Ибо это не поле боя и мы не бьемся на нем
И нет никаких окопов лишь в муках растрескавшаяся земля
Ерунда будто жерла орудий зияют это наши раскрытые рты
затягивает паутина...

(«Сгинувшее поле боя»)

Э. Рожа очень остро ощущал течение времени. Прошлое, настоящее, будущее — смысл этих понятий он пытался настойчиво разгадать, то загораясь надеждой, то впадая в уныние: «Кто отклонит с курса / грядущее? И возможно ль его отклонить? / Что тикает в машине времени? Не адская ль машина?» («Еще недостижимее»).

Для Бенедека Кишша (р. 1943) главная идея — хрупкость, уникальность человеческой жизни, все проявления которой он воспринимает так, словно видит их в первый и в последний раз. Его взгляд — взгляд удивленного ребенка, еще не решившего, радоваться или плакать по поводу той или иной вещи. Йожеф Уташши (р. 1941), пожалуй, из «девятки» ближе других стоит к Тандори, испытывая пристрастие переводить образ в чистый знак, схему.

Имре Пентек (р. 1942; в первой антологии фигурировал под фамилией Молнар) склонен к гротескному осмыслению роли поэта, сталкивая высокие понятия с обыденностью, с прозой жизни. Интеллектуальная ирония, в которой доминирует то скепсис, то надежда, в стихах-ребусах Каталин Мезеи (р. 1943) воплощается то в нарочито простых, то в многозначительно многословных конструкциях.

Пятнадцать поэтов, представленных в антологии «Поэты среди поэтов», еще более пестры и по творческому облику, и по уровню таланта. Именно здесь впервые вышли к читателю И. Оравец и Д. Петри. Яркой, своеобразной манерой выделяется среди них Анна Кишш (р. 1939), отыскивающая новые средства выражения в фольклоризме, в образном арсенале поверий и мифов, восходящих подчас к архаическим, финно-угорским корням. Миклош Апати (р. 1944), в первых своих стихах выступивший как поэт социальной ангажированности и исторического оптимизма, со временем, разочаровавшись в такой позиции, переходит к поэзии медитатив-

ной, сосредоточенной вокруг образов жизни как странствия, смысл и цель которого становятся все менее очевидны автору. Жужа Бенеи (р. 1930), сочетая черты модерного стиля и классические формы (сонет), посвящает свое творчество извечным женским радостям и горестям, растворяя их в понятиях судьбы, жизни, смерти, вечности. Близка ей по тематике Жужа Такач (р. 1938); ее стиль отличает неприятие романтики, мрачновато-гротескная атмосфера. Аттила Сепеши (р. 1942) обращается в своем творчестве к традициям вагантов, к их озорным, смелым интонациям, которые, накладываясь на постмодернистскую поэтику, создают весьма причудливый эффект.

Вне этих групп, да и по времени несколько позже вошел в литературу Гашпар Надь (р. 1949), в поэзии которого импульсы, идущие от модернистской поэзии Запада, особенно американской, сочетаются с нешколярски воспринимаемым наследием А. Йожефа, Л. Надя, так что свойственная ему исповедальность, философичность воплощаются в неоавангардистской поэтике.

А в глубине стихов молчат поэты.
В поэтах же поэмы дремлют, видя сны,
заученные от покойников смиренных.
Прожекторами в океанской бездне
сияет нечто...

(«Замечание»)

Реноме Г. Надя в немалой степени сформировалось и под влиянием его дерзких «диссидентских» стихотворных диверсий середины 80-х годов, вызвавших в свое время довольно шумные политические скандалы (упомянем здесь стихотворение «Вечное лето...», 1984, посвященное памяти Имре Надя, и «Из дневника подростка», 1986, на тему о событиях 1956 года).

Иштван Бака (1948–1995), опираясь на мифологию, на «вечные образы» мировой поэзии (в том числе русской), создает собственную систему символов, которые определяют его видение и понимание современности. Творчеству Миклоша Верешша (р. 1942) свойственна четко выраженная этическая позиция, граничившая в ранних произведениях с максимализмом; сдержанный пафос, присущий его поэзии, часто переходит в иронию и гротеск. Жужу Раковски (р. 1950) считают самой яркой представительницей «новой чувствительности» в современной венгерской поэзии: выступая как бы бесстрастным регистратором деталей, наблюдателем непосредственно окружающей человека среды, она исподволь создает неповторимый — и в то же время легко узнаваемый — мир лирического субъекта, открытый для «обживания» любому читателю. В интеллектуальной по-

эзии Петера Добаи (р. 1944) особое напряжение создают пронизывающие ее вспышки эмоций, которые в конечном итоге усиливают эффект высказанной мысли.

Я к философии тянулся, а не к родине.
К понятию свободы – не к свободе.
К понятию порядка – не к порядку в собственной душе.
Но – философия мертва.
Как ростовщик, что умер, не оставив завещания.

(«Эдем»)

Саболч Варади (р. 1943), как многие представители этого поколения, движется в своем творчестве в сторону деконструкции, релятивизации субъекта, добиваясь этого с помощью разговорности языка и очищения его от традиционных поэтических средств, что способствует особой, иронической выразительности его рефлексии. В конечном счете и эта позиция выходит к «новой чувствительности», как и позиция Ласло Гараци (р. 1956) с его постмодернистским вольным отношением к стихотворным жанрам, логике, ассоциациям.

Особое место среди поэтов этого поколения занимает Карой Бари (р. 1952), который в 18-летнем возрасте стал знаменитым, поразив воображение читателей почти экзотической образностью и непосредственностью, свежестью поэтического видения. Поэзия Бари питалась из богатого, почти не затронутого литературой источника цыганского фольклора, восходя к его древним, еще, может быть, санскритским корням. Воплощенная в раскрепощенном модерном стихе, эта стихия, бурная и по-цыгански темпераментная, прозвучала как откровение (сборники «Над ликами мертвых», 1970; «Забытые костры», 1973):

Вздохи задушенных рек, урочищ со шлейфами тени
остынут на впалых щеках, и, черные свечи воздев,
мы направим шаги на восток, сосен факелы подожжем
на заснеженных склонах гор; о ясноокие девушки,
что вышли из розовой пены цветущих черешен,
вас мечтаю обнять я, изваяния нетускнеющей памяти...

(«Остынут на лице моем»)

* * *

Если 60-е годы в венгерской прозе – это время художественных находок, сделанных в пределах реалистического изображения, попыток поставить новые вопросы в необычной, новой форме, когда понемногу крепло

сознание, что важно не только «что», но и «как», то в следующее десятилетие, особенно в творчестве нового поколения, «как» стало настолько доминирующим, что отчасти взяло на себя даже функции «что». К концу 70-х годов в связи с появлением «новой волны» в прозе критики заговорили даже о смене эпох в литературе, о разрыве литературной преемственности. По сути, новое поколение демонстрировало тотальную несовместимость с официальной идеологией. С этим радикализмом сочеталось и новое понимание литературы и ее социального статуса – писатели «новой волны» выступали за эстетическую автономность творчества, не стесненного никакими канонами, за новое отношение с читателем, ставя на первый план диалог вместо традиционного «учительства».

Иной взгляд демонстрировали они и в вопросе о смысле индивидуального бытия, акцентируя не общественную обусловленность, а частность, партикулярность человеческого существования, важность его внутренней свободы. Свобода, эмансипация художественного творчества вообще оказались в центре творчества писателей этого круга, – причем свобода не только от политики («Говорить у нас об ангажированности, – заметил, например, П. Эстерхази, – все равно, что в доме повешенного говорить о веревке»), но и от власти литературных условностей. Среди канонов, отвергнутых писателями «новой волны», один из основополагающих был связан с традиционным тяготением венгерской прозы к реализму (крупнейшим мастером которого в XX веке был, например, Ж. Мориц).

Конечно, для писателей самого старшего поколения подобная метаморфоза редко оказывалась желаемой и возможной; но их проза от этого не становится менее содержательной.

Дюла Ийеш, один из патриархов венгерской литературы, и в преклонном возрасте сохранил ясность ума и творческую активность. Его личный писательский компромисс с авторитарным режимом выразился в том, что он после 1956 г. не высказывал ни согласия, ни несогласия с официальной идеологией: для него она как бы вообще уже не существовала. Такая нейтральная позиция плюс авторитет позволили ему в художественном осмыслении жизни и кардинальных вопросов современности достичь гораздо большей глубины, убедительности, аналитической силы, чем это удавалось писателям, эту идеологию принимавшим.

Нельзя сказать, что Ийешу в этом плане приходилось основательно ломать себя. Даже его знаменитая повесть «Обед в замке» (1962), в которой он вроде бы ближе всего подходит к принятию марксистской концепции преобразования мира (рассказчик, бывший сын батрака, ставший писателем, встречается с бывшими хозяевами жизни, когда-то всевластными магнатами, превратившимися – ведь ничего полезного делать они как бы не способны! – в нищенствующих, одетых в обноски, жалких, карикатурных людишек), – представляет собой не столько иллюстрацию лозунга

«кто был ничем, тот станет всем», сколько описание любопытного социально-психологического казуса с ироническим подтекстом. Присущий Ийешу рационалистический склад ума, в котором крестьянская основательность и конкретность уживались с французским изяществом мысли, прозрачной логикой, где даже парадоксы служат способом постижения истины, – всегда заставлял его с недоверием относиться к звучным, эффектным, но не подтвержденным фактами тезисам.

Эта особенность характеризует творчество Ийеша последних десяти-пятнадцати лет его жизни, может быть, еще в большей степени, чем прежде. И реализуется она еще более эффектно – прежде всего благодаря отточенному за десятилетия мастерству. Видимо, не случайно этот период стал кульминацией деятельности Ийеша как публициста, эссеиста, литературного критика. Неотразимая логика, точная аргументация, присущие его выступлениям в печати, прекрасно сочетались с его пониманием роли писателя как общественного деятеля, защитника тех, многих и многих, кто не обладает достаточным образованием, знанием своих гражданских прав и умением их отстаивать. Как отмечают М. Белади и Д. Боднар в главе о творчестве Ийеша, «у него – в отличие от многих его современников, никогда не возникало желания полемизировать с XIX столетием. Он разделял идею Петефи, Араня и Виктора Гюго о том, что литература должна стоять на службе народа и нации» [18]. Вместе с тем публицистика Ийеша отнюдь не производит впечатления старомодной: эрудиция, полет мысли, эмоциональная насыщенность его стиля сообщают ей блеск высокого эссеизма, который не только не проигрывает, но скорее даже выигрывает на фоне постмодернистских литературных фейерверков. Еще большее значение придает этой публицистике смелость, с которой писатель поднимает острые, подчас весьма неприятные для режима вопросы общественного и национального бытия: например, о положении этнических венгров в соседних странах (в сборнике «Капиллярные корни», 1971).

Собственно, и «чисто» художественная проза Ийеша этих лет в высшей степени эссеистична. Это можно сказать в первую очередь о его романе-эссе «В ладье Харона, или Симптомы старости» (1969), в котором он размышляет о том, что чувствует человек на склоне лет, оставшись лицом к лицу с прожитой жизнью, с ее радостями и неудачами, победами и потерями. Но и собственно роман, «Пажи Беатриче» (1979), написанный Ийешем незадолго до кончины, – это своеобразная смесь исторической прозы, ностальгических воспоминаний, эссеистских размышлений – и самой настоящей лирики.

Продолжая более ранние автобиографические романы Д. Ийеша, «Ранняя весна» (1941) и «Гунны в Париже» (1946), книга «Пажи Беатриче» воспроизводит обстановку и атмосферу осени 1919 г., периода после разгрома Советской республики в Венгрии. Герой ее, недавно приехавший в Бу-

дапешт из деревни и еще сохранивший крестьянский образ мыслей, даже крестьянскую походку, участвует в смертельно опасной подпольной акции: разносит денежные пособия семьям арестованных деятелей Советской республики. В одном из таких походов, в мрачном многоквартирном доме он встречает юную девушку, почти девочку, с чистым, серьезным и нежным лицом, словно сошедшую с полотна Боттичелли. Эта девочка становится для него Прекрасной Дамой, Беатриче, предметом одухотворенной идеальной любви. Беатриче из рабочего квартала больше не появляется на страницах романа, но герой остается ее верным пажом, рыцарем, который всегда будет искать ее черты в лицах встречающихся ему женщин. Беатриче – художественное олицетворение того романтического идеала, который осветил в молодости жизнь и самого Ийеша, и многих подобных ему юношей, отождествляясь с прекрасными, так и не сбывшимися мечтами о всеобщем равенстве и справедливости, с жаждой большой любви. Вероятно, поэтому книга, посвященная весьма мрачному моменту венгерской истории, озарена удивительным светом счастья, молодости и надежды.

Последнее десятилетие в жизни Тибора Дери (1894–1977) также было плодотворным, – может быть, потому, что теперь писатель всего себя посвящал творческой работе. Дери – личность гораздо более противоречивая, склонная к крайностям, чем Ийеш; это в известной мере сказалось и на перипетиях его жизненного пути: выходец из семьи крупного фабриканта, он в ранней молодости организовал забастовку на заводе родного дяди, а в 1919 г. вступил в компартию, созданную вернувшимся из России, из плена, Белой Куном и его единомышленниками; а в 1956 г. стал одним из самых активных членов венгерского Союза писателей, готовивших почву для восстания против режима Ракоши, за что и отсидел несколько лет в тюрьме. Эта двойственность, противоречивость характеризовала и его творчество: экспериментируя с различными авангардистскими приемами, вплоть до дадаистского абсурда, он в то же время развивал традиции социального и психологического анализа, свойственные реализму. Примером плодотворного синтеза этих разнородных тенденций стал его роман «Неоконченная фраза» (вышел в 1947 г.). В последний период творчества эти линии как бы снова в известной мере расходятся. С одной стороны, Дери создает мемуарную книгу «Приговора не будет» (1968), где главные события его жизни и люди, сыгравшие в ней решающую роль, изображены в элегическо-ироническом тоне, и повесть «Милый бо-пэр!..» (1973), трогательный рассказ о последней любви старика, рассказ, в котором боль, грусть, граничащая с сентиментальностью, уравновешиваются иронией, переходящей подчас в озорство. К этой «линии» творчества Дери нужно отнести и книги публицистических дневниковых заметок «Приношения дней» (1972) и «Приношения новых дней» (1975, 1978), в которых одной из главных тем являются

размышления о пагубном, катастрофическом направлении, в котором, благодаря безответственности людей, движется мировая цивилизация.

Вторая линия, на которой находит выражение талант Дери, – парабола, гротеск, поэтика абсурда. Хорошей иллюстрацией двойственности писателя может служить повесть «Ктойтаковский» (Kyvagioken», 1976), которая является своего рода парой к роману «Приговора не будет»: она тоже представляет собой художественную автобиографию, но – препарированную в пародийном, гротескном, близком к абсурду ключе.

Для второй «ипостаси» Дери показательна также повесть «Воображаемый репортаж об одном американском поп-фестивале» (1971), в которой описание события, в общем-то довольно обычного для нашего времени, обретает черты апокалипсиса, симптомы глобального сумасшествия. И недаром устами одного из персонажей писатель задает вопрос: «...ужель неспособны мы навести порядок на земле, которая с безумием во взгляде, с распущенными седыми космами летит – откуда и куда?.. Не прямо ль в ад через анфиладу черных дырок во вселенной? не сбилась ли она с предначертанного пути, если, впрочем, был таковой, а был, кто тогда ее совратил? Не мы ли своими атомными взрывами нарушили вековой порядок в Галактике (если есть он вообще), как успели уже порасстроить ими собственный свой слабый ум?».

Б. Помогач, говоря о такого рода тенденциях в творчестве Дери, замечает, что писатель «предпочитал скорее преувеличить, чем преуменьшить опасность. ...Он стремился предостеречь своих современников: его скептические выводы пронизаны любовью и тревогой за человечество, за судьбу его культуры» [19]. Эта тревога диктовала Тибору Дери и такие гротескно сатирические вещи, как повесть «Одноухий» (1975), большой рассказ «Убийца и я» (1976), в которых писатель с сарказмом рисует такое, пышным цветом расцветшее к концу XX века явление, как терроризм, превратившийся едва ли не в престижную профессию.

К двум корифеям венгерской литературы, о которых речь шла выше, нужно добавить Миклоша Сенткути (1908–1988), писателя, не признающего в литературе ни сюжета, ни истории, строящего свои произведения как свободный поток размышлений, наблюдений и ассоциаций из мира культуры, психологии, едва уловимых словом переживаний. Творческая деятельность Сенткути началась еще в 30-х годах (роман «Prae», 1934); однако после 1945 г., продолжая писать и переводить (Свифта, Стерна, Остин, Джойса), он практически исчез из литературной жизни. Только в 70–80-х годах, с ослаблением жесткого режима культурной политики, произведения Сенткути вышли к широкой аудитории; прежде всего это относится к основному труду его жизни «Бревиарий Святого Орфея» (целиком опубликован в 1994 г.), герой которого – если в этом случае можно употребить такое понятие – это некий человеческий разум вообще, скитающий-

ся по эпохам, культурам, мифологиям, произвольно меняющий маски (Моцарт, Гендель, Кранах, папа Сильвестр II и т. д.), ради того, чтобы найти путь к некоему абсолютному средоточию гуманности и красоты — но так и не находящий этот путь.

Интересна творческая и мировоззренческая эволюция писателей-прозаиков, которые нашли себя и сумели сказать весомое слово в 60-е годы, но и после 1968 г. еще не окончательно потеряли веру в социалистическую перспективу, в возможность очищения «реального социализма» от догматических извращений. Однако большинство из них, в душе отказываясь от социализма или еще сохраняя иллюзии, в своем творчестве отходят от служения его идеалам.

Происходит это по-разному. Ференц Шанта (р. 1927), выступив в середине 60-х годов с тремя глубокими, взволновавшими страну книгами («Пятая печать», 1963; «Двадцать часов», 1964; «Предатель», 1966), после этого написал несколько рассказов и замолчал.

В сущности исчерпал себя книгой «Кладбище железного лома» (1962) и Эндре Фейеш (р. 1923), едва ли не первый изобразивший рабочих не как представителей класса-гегемона, а как живых людей, подверженных тем же социальным болезням и несчастьям, что и все другие люди. Ощущение неприкаянности, ненужности, которое часто владело этими людьми — особенно молодыми рабочими, — пронизывает и последующие произведения Фейеша: «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь!» (1969), «Юноша с лицом ангела» (1982). В этом смысле Фейеш был предшественником нового поколения прозаиков, для которого эта тема была едва ли не главной. Однако герои его, изображенные правдиво и проникновенно, как бы повисают в пустом пространстве, их терзания приобретают печать дурного романтизма или даже сентиментальности, а окружение, среда отдают ходульностью, шаблонностью.

Еше одна видная фигура литературы 60-х — Тибор Череш (1975-1993), автор повести «Холодные дни» (1964), поразившей читателей беспощадно правдивым осуждением венгерского национализма. В 70-80-е годы Череш развивает наметившийся уже в «Холодных днях» уклон в историческую проблематику. Заметной вехой его творческого пути стал роман «Похотливые статуи» (1978), в котором он, соединяя документально-аналитический и мемуарный подход, рассказывает о трагических обстоятельствах участия Венгрии на стороне Гитлера в войне против СССР. Череша волнует судьба и история венгерских меньшинств вне Венгрии: в Румынии, Югославии. С этой проблемой так или иначе связаны исторические романы «Фокшанское ущелье» (1985), «Битвы при Визакне» (1988), «Сад отцов наших, Эрдей» (1990).

К писателям, которых можно назвать «шестидесятниками», следует отнести, несомненно, и Акоша Кертеса (р. 1932). Печататься он начал еще

в 50-х годах, однако настоящую известность ему принес роман «Макра» (журнальная публикация относится к 1969 году, книга же появилась в 1971 г.). В каком-то смысле А. Кертеса можно поставить рядом с Э. Фейешем: сам много лет проработавший на заводе, Кертес и героями своих произведений делает простых рабочих, отбрасывая при этом идеологические схемы. Его герои — никакой не «авангард»; тяжелые условия жизни, физический труд замыкают их в рамках быта, мешая подняться над ним, в полной мере раскрыть свой потенциал, свои способности. Драма Ференца Макры (в романе «Макра») состоит в том, что он — подчиняясь некоему внутреннему, историей, поколениями вложенному в него запрету, некоему представлению о том, какой «шесток» надлежит знать ему, рабочему, — сам отрезает себе путь к полной, содержательной жизни; для него это — путь в искусство, раскрытие дремлющего в нем таланта. Отказывается он и от любви, которая была бы достойна этой его сущности, так и не вырвавшейся из потаенных сфер души на волю. Художница Вали, человек суверенный и внутренне свободный, осенью 1956 года, когда раздавлено было восстание, зовет, умоляет Макру присоединиться к ней и, как тысячи и тысячи молодых венгров, уехать на Запад. Макра — то ли из патриотизма, то ли из инертности, а скорее всего, из того же комплекса «барьера» отказывается. И тем самым подписывает себе приговор: спустя несколько лет барьер, возведенный им в собственной душе, от какого-то случайного толчка рушится, и Макра кончает с собой.

Пожалуй, в этом романе Кертеса сильнее всего впечатляет психологическая убедительность, с какой автор изображает душевный конфликт, терзающий его героя и завершающийся катастрофой. Вместе со значительностью и глубиной поднятой проблемы, этот психологизм, органично претворяющийся в поступки, сразу вывел А. Кертеса в ряд самых авторитетных писателей современной Венгрии. Подкрепленный быстро растущим писательским мастерством (повествовательная манера Кертеса, в «Макре», может быть, чуть-чуть монотонная, в дальнейшем обогащается юмором, моментами гротеска), психологизм характеризует и последующие вещи А. Кертеса. Но в них уже нет того неуловимого качества, которое заставляло бы изображаемые в романах и повестях события, семейные неурядицы, ссоры, примирения, супружеские измены — отдаваться резонансом в самой истории. Книги «Именины» (1972), «Дом с мансардой» (1982) и др. погружают читателя в переживания обыкновенных людей, в их моральные проблемы, может быть, мелкие, даже анекдотичные, но для героев произведений чрезвычайно важные, определяющие все их существование. Наиболее удачна повесть, или скорее большой рассказ, «Кашпарек» (1972) — смешная и трогательная история старика-дворника, человечность которого проявилась, за неимением других объектов, в отношении к собаке и ее щенкам.

Иштван Эркень (1912-1979), чья повесть и пьеса «Семья Тотов» (1967) в 60-е годы стала литературным и театральным событием не только в Венгрии, в последнее десятилетие своей жизни написал еще несколько смелых по решению и по художественной проблематике пьес. В прозе Эркень продолжал создавать изобретенный им жанр «рассказов-минуток» — гротескных или абсурдных миниатюр. Незадолго до кончины он опубликовал маленький роман «Выставка роз» (1977), в котором описаны три смерти, три поучительных истории о том, как достойно уходят из жизни люди. Оставить после себя что-то нужное людям, науке, искусству: например, новый сорт роз, или книгу о структуре финно-угорских языков, или достоверное актерское изображение смерти (хотя бы и очень высокой ценой: больной, не надеясь на свой не слишком большой талант, просто принимает — потихоньку от присутствующих — смертельную дозу яда). Мораль книги ясна: смерть не обязательно должна стать падением в пропасть, во тьму, она может быть и кульминацией жизни. Но дело здесь, пожалуй, и не в морали, а в непосредственном, с иронией, с улыбкой, и в то же время трогательном и мудром решении темы.

Одна из характернейших фигур венгерской литературы 60-70-х годов — Иштван Галл (1931-1982). Выросший в шахтерском городе Татабане, затем, в начале 50-х, прошедший военную службу в погранотряде, на западной границе, Галл был одним из тех художников, чье мировоззрение и отношение к жизни сформировались под влиянием лозунгов, реалий, атмосферы строительства социализма; он и после 1956 г. остался верен идее о возможности преобразования общества на основе социалистических принципов; но, будучи убежден в тождестве социализма и гуманности, стал одним из самых яростных бичевателей «извращений», то есть, прежде всего, культа личности и связанных с ним явлений.

Этой теме был посвящен и первый прославивший его роман — «Западня» (1966). К критике культа личности И. Галл подошел с самой, пожалуй, очевидной стороны, показав трагедию новых руководителей, которых партия ставила на управление производством, опираясь в сущности лишь на их классовое чутье и преданность учению. Эту линию Галл продолжил в повести «Старик» (1975), а затем в самом известном своем романе, «Хозяин табуна» (1976). Последняя книга свидетельствует о том, что художественное видение Галла выходит к новым, общечеловеческим горизонтам. Об этом говорит и характер художественного конфликта (противостояние между директором конезавода, коммунистом, который владеет передовым мировоззрением, но почти ничего не понимает в коневодстве, и подчиненными ему спецами, которые все как один — бывшие офицеры хортистской армии), и, главное, то обстоятельство, что в ситуации, как она изображена в романе, ни одна сторона не может одержать верх.

В 1980 г. Галл выпустил книгу рассказов с красноречивым названием «Железный век»: рассказы эти, пронизанные мрачным, суровым колоритом, описывают будни пограничников начала 50-х годов: атмосферу подозрительности, постоянного напряжения в ожидании диверсий и провокаций – ту атмосферу осажденного лагеря, которую создавало в стране тогдашнее руководство, чтобы оправдать отсутствие обещанного счастья.

О том, что И. Галл постепенно утрачивал иллюзии, связанные с социализмом, косвенно свидетельствует энтузиазм, с которым он приветствовал появление в литературе молодых талантов, для которых социализм если и существовал, то лишь как объект насмешки; его статьи о П. Эстерхази, П. Надаше и других исполнены дружеского понимания и искреннего сочувствия (сборник критических работ «Оседлавший волны», 1981).

Имре Добози (1917-1982) относится к талантам, которые были разбужены и введены в литературу историческими потрясениями второй половины 40-х годов. В 50-е годы он писал о преобразованиях в венгерской деревне. Вершины своего писательского мастерства он достиг, как многие другие его ровесники, в 60-е годы, в повестях «Вторник, среда, четверг» (1967) и «Капрал и другие» (1969), где Добози, обратившись ко времени Второй мировой войны, запечатлел самый момент перелома: распад хортистской армии под ударами советских войск, поиски людьми, внезапно потерявшими привычные ориентиры, своего места в перевернувшейся жизни, первые попытки создать новые формы общественного бытия. Особенно удалась Добози повесть «Капрал и другие», где похождения молодого венгра, дезертировавшего из гибнущей армии, чтобы спасти свою честь и человеческое достоинство, описаны с юмором, подчас в анекдотическом ключе. Другое заметное произведение И. Добози – роман «Без власти» (1979), поднимающий знакомую по творчеству Й. Дарваша, И. Галла и др. проблему новых руководителей, чувствующих свою ответственность за ход преобразований, но действующих импульсивно, ориентируясь лишь на собственное понимание справедливости. Правда, героя книги Добози, Лукача Чобора, бывшего офицера, ставшего коммунистом, секретарем райкома, чувство справедливости никогда не подводит; он часто не считается с законом, но всегда оказывается (в изображении автора) правым.

Воплощением всех дурных качеств соцреализма, своего рода венгерским Бабаевским считается Лайош Мештерхази (1916-1979). Несправедливость, односторонность такого взгляда очевидны хотя бы потому, что Мештерхази, при всей его последовательно коммунистической убежденности, никогда не поддавался соблазну рисовать победное шествие социализма по венгерской земле и в душах людей. К марксистскому учению Мештерхази относился скорее как к системе моральных норм; как верующий относится к библейским заповедям (католик по воспитанию, он, по собственному признанию, «долго был коммунистом на католический ма-

нер»[20]). Поздняя проза Мештерхази (во многом автобиографическая) едва ли не вся сосредоточена на исследовании того, как нравственные императивы, долг, ответственность перед собой и перед людьми сочетаются с объективными и субъективными возможностями человека.

Так, в одном из самых значительных произведений Мештерхази, романе «Пора зрелости» (1967), этот вопрос ставится под таким углом зрения: имеет ли человек моральное право посвящать свою жизнь развитию своих, скажем, художественных наклонностей, когда исторический момент, страна, народ требуют от него совсем другого: бороться с оружием в руках против врагов или (как в данном случае) работать над преобразованием общества. Художественный способ решения этой задачи выбран писателем чрезвычайно умело: роман представляет собой исповедь одного из тех, кто как раз и отказался от своего настоящего «я», от своего, может быть, истинного предназначения (в молодости герой романа Шандор был подающим большие надежды скульптором), чтобы агитировать, организовывать стачки, вести революционную борьбу в подполье, сражаться в Испании против фашистов, потом, уже на родине, создавать партизанские отряды, а после освобождения восстанавливать хозяйство, руководить заводом, убивать здоровье на партийной работе... Эта исповедь, этот внутренний монолог вызван конкретным событием: друг молодости Шандора, Бела, вместе с которым они когда-то учились ваянию, получает высокую премию, он не отвлекался от своего призвания и достиг высот мастерства. Размышления Шандора полны грусти, если не боли: ведь на месте Белы мог бы быть он! Правильный ли выбор он сделал? Писатель не дает уверенного ответа на этот вопрос; тем более, что роман написан в первом лице единственного числа, от имени Шандора – то есть как бы и от лица автора, но ведь сам Мештерхази, хотя и много сил отдал служению обществу, тем не менее стал не партработником, а писателем. Так что вопрос, стоящий в романе, остается в какой-то мере открытым: писатель, видимо, еще и сам был в раздумьях, что достойно того, чтобы посвятить ему жизнь, а что – лишь ложная ценность.

В 1973 г. увидел свет роман Мештерхази «Загадка Прометея». Проблема долга, служения человечеству выносится здесь, благодаря мифологическим героям и античному антуражу, на вневременной уровень. Остроумное художественное решение (писатель выстраивает свой роман как некое историко-филологическое исследование, «на полном серьезе» пытаясь выяснить судьбу Прометея после того, как Геракл снял его со скалы, где благородный титан нес наказание за благодеяние, оказанное людям) позволяет писателю балансировать на грани фантастики, свободно переходя из античности в современность и обратно, проводить любые параллели, играть намеками и аллюзиями. Это решение дает автору возможность выйти за пределы конкретной идеологии в сферу общечеловеческих

категорий. Правда, в античной Греции, изображенной Мештерхази, тоже как бы существует своя идеология — «зевсизм», проводниками которого являются Прометей, революционер, подвижник, и Геракл, прагматик, реалист; однако сама эта параллель — скорее пародия, чем настоящее уподобление. Рисуя Зевса деспотом и самодуром, наказавшим за инициативу как раз своего самого верного ученика, Прометея, Мештерхази дает (как отмечает критик Г. Андялошши) почувствовать «взаимосвязь между бессилием и часто вынужденной аморальностью власти» [21]: Зевс не способен по-настоящему руководить людьми и человеческим миром — и потому непоследователен, взбалмошен, капризен и несправедлив.

Но всего важнее, пожалуй, тот вывод, который разумный читатель должен вывести из псевдомифологических перипетий жизни Прометея и освободившего его Геракла: выбор стратегии и тактики человеческой жизни связан не с доктриной, даже не готовой идеей, а с конкретной ситуацией и условиями: иногда нужно идти на подвиг, на самопожертвование, иногда — терпеливо заниматься «малыми делами»; если ты не почувствуешь эту меру, то или впадешь в бесплодный утопический максимализм, или погрязнешь в ползучем эмпиризме.

Очень существенна для понимания позиции Л. Мештерхази новелла «Ossa sepia» (1975). Сюжет ее незамысловат, но емок. Старый коммунист Силард Ковач, прошедший подполье и Испанию, потерявший в концлагере жену и детей, однажды ночью услышал по радио воззвание Министерства здравоохранения: в Венгрию занесена неизвестная, очень заразная болезнь, единственное средство от которой — ossa sepia, внутренняя раковина каракатицы; власти обращаются к населению с просьбой собрать все запасы редкого вещества (которое служит кормом для канареек) и предоставить в распоряжение медиков. Ковач, ни минуты не задумываясь, отправляется собирать лекарство. Однако наталкивается на полное безразличие. Людей интересует лишь его шикарная сумка, которую он получил в подарок от итальянца, соратника по интербригаде; на эпидемию, на опасность, нависшую над страной, всем глубоко наплевать. Обойдя все, что можно, испробовав все средства, Ковач узнает, что «воззвание» ему — приснилось.

Ковач, таким образом, белая ворона, один среди равнодушных, мелочных сограждан, человек, который сражается против врага, оказывающегося к тому же призраком. Иными словами — Дон Кихот. В сущности, герой Мештерхази, его нравственный идеал не имеет никакого отношения ни к партии, ни к тоталитарному режиму, которым эта партия пользуется для утверждения своей власти. И Мештерхази защищает не режим, а людей, которые бескорыстно трудятся для блага народа и страны. Разумеется, сделать такой вывод позволяет не только указанная новелла, но и все зрелое творчество писателя, его публицистика, собранная в сборниках

«Беру слово» (1975) и «Логика патриотизма» (1983), его «Воспоминания» (изданы в 1984 г.).

Ференц Каринти (1921-1992), сын блестящего юмориста и сатирика Фридеша Каринти, писал легко, быстро, на разные темы, пользовался теми «художественными методами», на какие выше была конъюнктура. Подобная универсальность осталась свойственной и зрелому творчеству Каринти: в соответствии с веяниями времени он разоблачает, например, коррумпированность местной власти, превратившейся в своего рода мафиозный клан (повесть «Новоселье», 1986, и пьеса, сделанная на ее основе), дает яркие зарисовки западной левацкой молодежи, в том числе эстетизированные образы террористов (сб. «Тридцать три», 1977) и т. д. Но среди изобилия его литературной продукции есть некоторые вещи, которые несут на себе печать не только легкой руки, но и глубинных переживаний. Таков роман, название которого можно перевести как «Бе-бе-бе» («Ерере», 1970): герой, направляясь на лингвистический конгресс в Хельсинки, перепутав рейс, попадает в какой-то огромный город, кишащий людьми, языка которых он не может понять, поступки которых не может постичь. Город этот напоминает и Нью-Йорк, и Москву, и Пекин; но скорее всего — это некий обобщенно-гротескный город, символизирующий современную цивилизацию, в которой человеческое сознание, интеллект уступили место рефлексам толпы; неожиданно вспыхивающее восстание, очевидцем которого становится рассказчик, не понимающий ни причин, ни целей этой вспышки, и столь же быстрый конец этого восстания, сменяющегося полным безразличием и апатией, демонстрируют инстинктивный, лишенный какой-либо разумной системы образ жизни города-муравейника.

И еще одно произведение, в котором Ф. Каринти выразил свою глубинную, подлинную суть, — роман «Премьера» (1972), передающий душевное состояние драматурга, приехавшего в провинциальный город на премьеру своей пьесы. Праздничность и будничность, высокое искусство и мелкие дрязги театрального быта, благородный хмель вдохновения и тяжелое похмелье следующего дня, красота и безобразие, восторги и сплетни — все это смешивается в странную мозаику, которая и есть жизнь писателя, художника, жизнь, в которой радости и горести вовсе не связаны с идеологией, с глобальными проблемами человечества. Ф. Каринти как бы отказывается от правила, согласно которому он должен быть прежде всего гражданином, а уж затем — кем угодно: нет, он прежде всего художник, и это наполняет его до краев, все остальное — преходяще и малозначительно.

Диаметрально противоположна позиция писателя примерно того же поколения, что и Ф. Каринти, — Ласло Дюрко (р. 1930). Он и вышел совсем из другой среды, начав свой жизненный путь чернорабочим и лишь затем перейдя в журналистику. Для Дюрко всегда на первом месте — граж-

данственные проблемы: революционные перевороты в обществе, социалистический путь, на который вступила треть человечества, глубинный смысл тех изменений, которые вызвал этот социальный эксперимент в мировосприятии, самооценке, психике, общественном бытии человека. Л. Дюрко и в художественном повествовании, и в публицистике всегда стремится выявить философский аспект поднятой проблемы. Этим он впервые обратил на себя всеобщее внимание в 1967 г., издав книгу публицистики «Ленин, Октябрь», в которой пытался восстановить, вчитываясь в тексты и свидетельства современников, психологические и этические мотивы, руководившие Лениным и его сподвижниками в принятии тех или иных решений. В пьесе «Любовь моя, Электра» (1968) он выносит свое понимание революционности, которая для него абсолютно тождественна высшей нравственной позиции, в общечеловеческий, внеисторический контекст. Тему эту, снова в публицистической форме, Дюрко продолжил в книге «С глазу на глаз с революцией» (1970).

На протяжении 70-х годов то доверие, которое Дюрко испытывал к господствующей доктрине общественного устройства, подверглось, видимо, натиску серьезных сомнений. В 1979 г. выходит его роман «Счастливое путешествие доктора Фауста в преисподнюю», в центре которого — судьба человека, прошедшего путь от импульсивного неприятия фашизма до одного из руководящих постов в социалистическом государстве. Подобные герои встречались и у И. Галла, и у Л. Мештерхази; но нигде итоги, которые подводит автор, не были столь мрачными и противоречивыми. С одной стороны, жизнь Дёрдя Сабадоша, который никогда не поступался совестью, не пользовался своим положением в социалистическом «истеблишменте» в личных целях, до последнего вздоха остался убежденным, что социалистический путь усовершенствования общества есть самый достойный способ реализации человеком своей человеческой сущности, «может быть названа счастливой». С другой стороны, сам Сабадош, наблюдая то, что получилось в результате подвижнической жизни его и его единомышленников, не испытывает никакого удовлетворения: слишком уж не соответствует реальность заявленным целям. Герой ощущает себя чужим и ненужным «в удобно рассевшемся по кожаным креслам городе». И смерть его (хотя Сабадош и здесь остается верным своей альтруистической сущности: он гибнет, спасая незнакомого человека во время шторма на Балатоне) почему-то оставляет впечатление самоубийства.

И в 80-е годы Дюрко продолжал искать смысл затраченных усилий и перенесенных народом страданий; об этом свидетельствуют его художественно-документальные книги «Наброски портрета в историческом интерьере. Жизнь Яноша Кадара» (1982) и «1956». Сюда нужно отнести и книгу «Семейный роман» (1984), где Дюрко предпринял попытку если и не пересмотреть, то подвергнуть беспристрастному анализу историческую роль

среднего социального слоя, мещанства, которое традиционно считается тормозом революционных преобразований. И, похоже, Дюрко был близок к тому, чтобы увидеть в этом слое основу стабильности общества, тот якорь, который и грозят вырвать революционеры всех мастей.

Дюлу Фекете (р. 1922) – выходца из крестьян, после 1945 г. включившегося в работу по демократическому преобразованию села, тоже можно отнести к «шестидесятникам»: известным он стал после издания книг «Верная жена и дурная женщина» (1963) и особенно «Смерть врача» (1963). В 70–80-е годы Д. Фекете отдает свою творческую энергию осмыслению исторического пути венгров в последнее полустолетие; перипетии этих лет, изобилующих потрясениями и катастрофами, он прослеживает в судьбах членов одной семьи, которую война и политические изменения разбросали по разные стороны баррикады («Исповедь до рассвета», 1970; «Медовый месяц», 1975; «Не вернулся мужчина», 1975; «Апрель, май, июнь», 1983; и др.). В 80-е годы Фекете все больше обращается к публицистике, поднимая острые вопросы демографии и планирования семьи (например, социография «Жить для себя?») и выходя через них к судьбе венгерской нации в настоящем и будущем. Сборники публицистики Д. Фекете («Полярная звезда», 1983), афоризмов, дневниковых заметок («Капля моря», 1986) показывают его как яркого и остроумного мыслителя, хотя и склоняющегося к почвенничеству.

Дёрдь Молдова (р. 1934) – фигура в венгерской литературе 70–80-х годов колоритная, неоднозначная, вызывающая противоречивые чувства. Это чрезвычайно плодовитый и разносторонний прозаик. Его творчество несет на себе некоторые признаки родства с «массовой» культурой: это – опора на фабулу, на острые ситуации, на резкие, часто полярные, черно-белые противоречия, на популярные жанры (например, роман о карьере). В то же время Молдова избежал того пути социалистического детективщика, каким был, например, Андраш Беркеши (р. 1919). Позиция Д. Молдовы – это позиция аутсайдера, и его излюбленные герои – тоже чаще всего аутсайдеры: бродяги, воры, безработные, пьяницы, выдающиеся, но не признанные спортсмены.

Романтическое, заставляющее вспомнить молодого Горького (Челкаш и другие босяки) изображение маргинальных типов проходит через все творчество Молдовы. Практически так же романтизирует писатель и оставшихся не у дел сотрудников распущенных после 1956 г. органов госбезопасности («Уволенный легион», 1969), и циников-карьеристов, любыми путями, чаще всего используя для этого женщин, пробивающихся к обеспеченности, к власти («Мельница в аду», 1968). Правда, приверженность к такого рода героям подразумевает и критику общества, которое плодит одиноких, выброшенных на обочину жизни людей, заслуживающих лучшей участи. Этот вывод можно подкрепить сатирическими вещами Мол-

довы, злыми, меткими, полными убийственного сарказма. Таковы сатирическая повесть «Резиновая собачка» (1967), где повествуется о некоей фабрике резиновых игрушек, которая вся, буквально до последнего винтика, была разворована администрацией. Работники государственных органов: министерства, контрольных учреждений — за взятки закрывали глаза на происходящее. Единственный честный ревизор был слеп, но скрывал это, и при посещении фабрики его просто водили взад-вперед по каким-то случайно оставшимся ступенькам, он же кивал, вполне довольный «увиденным». Еще более острой (у Молдовы даже возникли трудности с распространением изданной книги) была повесть «Секретное приложение» (1973) — о том, как прекрасно чувствует себя в бюрократизированном, коррумпированном мире социалистической Венгрии воскресший Гитлер.

В 70-х, особенно в 80-х гг. Молдова много и плодотворно работает в жанре литературного очерка, «социографии». В чем-то и этот жанр отражает его интерес к «периферийным», обделенным вниманием и заботой слоям общества: шахтерам («С уважением, Комло», 1971), железнодорожникам («Кто паровозным дымом продымлен», 1977), работникам сельскохозяйственной авиации («Небесная арба», 1982), полицейским («Жизнь полна преступлений», 1988) и т. д. Единственный исторический роман, созданный Д. Молдовой («Сорок проповедников», 1973), также посвящен отщепенцам: венгерским священникам-кальвинистам, которые в середине XVIII в., в разгар контрреформации, несмотря на репрессии, преследования, упорно держались за свою веру.

Писательница Эржебет Галгоци (1930–1989) тоже может быть отнесена к «шестидесятникам». Источник, из которого Галгоци черпает свои темы, ситуации и конфликты, — это прежде всего мир современной венгерской деревни, перевернутый «социалистическими преобразованиями» и коллективизацией, но в этих пертурбациях вконец растерявшей стабилизирующие начала, которые сложились в ней испокон веков как плод раз и навсегда заведенного, почти не зависящего от человека ритма жизни. Конфликты в романах, повестях, рассказах Галгоци, порожденные вполне узнаваемыми, конкретными современными причинами, в то же время принимают масштабы едва ли не мифологические, ведут к роковому исходу — смерти или самоубийству.

Писательница пробовала подойти к этому материалу и с позиций социографии («Социализм под камышовыми крышами», 1970). Однако ее подлинной стихией стала все же художественная проза. Герой повести «Паутина» (1972), Геза Никлаи, председатель сельскохозяйственного кооператива, пытается противопоставить сети корыстных интересов, сплетаемой местным начальством, только свою совесть и честность — и терпит поражение в неравном бою. Конфликт принимает трагическую форму; Никлаи кончает с собой. Повесть «Доказательств нет» (1975) продолжает

ту же тему — которую можно интерпретировать как губительную для человека несовместимость «реального социализма» и простой человеческой порядочности; здесь жертвой становится руководитель районного масштаба, отвечающий за состояние сельского хозяйства. Различные варианты этой страшной язвы, поразившей венгерское общество, воплощаются Э. Галгоци в рассказах, собранных в сборниках «В проигрыше — не ты» (1976), «Cogito» (1981).

Среди писателей, которых ввели в большую литературу 60-е годы, нельзя не вспомнить и Булчу Берту (1935-1997). Его романы, повести и рассказы не без убедительности показывали трудный, но в общем как бы успешный путь формирования новой нравственности, особенности самочувствия и жизненной стратегии молодежи (роман «Жизнь чемпиона», 1968; повесть «Переправа через реку Стикс», 1969; повесть «Кенгуру», 1976). Имел успех у читателя его роман о последних днях войны, увиденной глазами ребенка («Огненные шары», 1970). Он отдает дань и социографии («Балатонские десятилетия», 1973). Но со временем Берта все более находит себя в публицистике и в своеобразном жанре писательских портретов и интервью, в которых отразилась практически вся современная венгерская литература (сборники «Голый король», 1972; «В писательской мастерской», 1973; «Беседы после полудня», 1978; «Писатели, актеры, тюрьмы», 1990).

К прозаикам подобного типа относится и Дюла Чак (р. 1930), который в 60-70-е годы был одной из весьма заметных фигур в литературной жизни. Его книга очерков о венгерской деревне «Глубоководное течение» (1963) вызвала, как отмечено в «Истории венгерской литературы. 1945-1975», «большой шум, прежде всего в общественно-политическом плане»; хотя, как отмечает автор этого раздела, «сегодня уже трудно понять» причины такого возбуждения: «писатель почти совершенно не имеет в виду ту цепь трагедий, что постигла венгерское крестьянство после 1949-го, затем после 1956-го года» [22]. К концу 60-х — в 70-х годах Д. Чак становится более вдумчивым, более зорким в анализе конфликтов; его уже влечет к непрямым, параболическим решениям — однако глубоких произведений он так и не создал. Глубина у него часто мнимая; много споров было вокруг его повести «Глемба» (1981), но никому так и не удалось понять, что же «хотел сказать» в своем произведении автор.

К «шестидесятникам» можно отнести и Анну Йокаи (р. 1932). Первыми книгами, которыми она обратила на себя внимание критики и читателей, были романы «4447» (1968) и «Дебет и кредит» (1970), повествующие о насыщенной страстями и конфликтами, не ведающей гармонии жизни маленьких людей, городских обывателей. Конфликты эти и порождаемые ими эмоциональные бури бушуют в рамках семей, в тесных квартирках; чем больше люди зависят друг от друга, тем отчаяннее борьба, тем более роковую роль играют различия в характере и темпераменте, часто доводящие до тра-

гедии. О том, как такие противоречия убивают высокие стремления человека, А. Йокаи рассказывает и в романе «Дни» (1972). Линию эту в ее творчестве прерывает, пожалуй, только роман «Лестница Иакова» (1982), необычный для А. Йокаи – да и для венгерской литературы этого периода в целом – тем, что страданиям героев, обусловленным самой их человеческой, земной сущностью, противопоставлен некий абстрактный, надбытийный полюс. Перипетии любви не совсем молодых людей, Хайнал и Камилла, которые созданы друг для друга, но не могут соединиться из-за множества жизненных обстоятельств, сплетен, интриг, злобы, – обсуждаются и оцениваются в диалогах неких высших, бестелесных существ, наблюдающих за персонажами то ли из космоса, то ли из другого измерения.

А. Йокаи умеет нагнетать напряжение в своих книгах до того, что ситуация кажется совершенно безвыходной, беспросветной, выход видится только в гибели, во взаимном уничтожении. Но писательница умеет и находить небанальное решение такого рода конфликтов. Любовь Хайнал и Камилла, казалось бы, терпит полный крах – по той простой причине, что жизненные обстоятельства складываются совершенно непреодолимо. И однако А. Йокаи, в соответствии с какой-то наджизненной правдой (возможно, для этого ей и понадобились бестелесные существа-голоса), выходит к «счастливой» развязке. Хайнал и Камилл, потерявшие все, что только могли потерять, обессиленные и опустошенные, получают все же шанс быть вместе – хотя теперь их любовь переходит в чисто духовную сферу.

И опять совсем новой предстает А. Йокаи в романе «Бедная Анна Шудар» (1989). Книга писалась до общественных перемен конца 80-х годов; но выйти она смогла уже в той атмосфере свободы, которая и сложилась к моменту «перелома». Роман представляет собой как бы дневник венгерки, жительницы Трансильвании, и отражает жизненные реалии Румынии последних лет эпохи Чаушеску (унизительные обстоятельства румынского «социализма» с тотальным дефицитом, с бесправием меньшинств, с постоянной борьбой за тепло в доме, за пропитание и т. п.) и душевные переживания героини, у которой остался один «свет в окошке» – ее внук Балаж. Как это свойственно писательнице, она доводит конфликт до почти трагического состояния: единственная ее радость, Балаж, «изменяет» бабушке, она надоедает ему. Страдания достигают критического порога. И лишь душевное величие Анны помогает ей преодолеть кризис, выйти на новый уровень отношений с жизнью.

Достоверность, пронзительная трогательность и убедительность «хождения по мукам» достойной лучшего удела женщины художественно подкреплены дневниковой искренностью повествования. А. Йокаи даже оставляет в «дневниковом» тексте вымаранные, только угадываемые строки. Можно по-разному оценивать этот прием; но атмосферу времени он, конечно, передает великолепно.

60-е годы породили еще одно значительное, хотя и стоящее несколько особняком имя. Дёрдь Г. Кардош (1925-1997) вошел в историю венгерской литературы тремя романами (литературоведы называют их трилогией, хотя, кроме места действия, их мало что объединяет): «Семь дней Абрахама Богатыря» (1968), «Куда делись солдаты?» (1971) и «Конец истории» (1977). После завершения Второй мировой войны Кардош несколько лет провел в Палестине, служа в английских силах наведения порядка, затем в израильской армии, был очевидцем создания государства Израиль. Три романа, построенные на этом материале, могли бы, вероятно, стать литературной сенсацией уже благодаря экзотичности (для социалистического лагеря) своей темы; но и литературная, эстетическая ценность «Семи дней Абрахама Богатыря» выходит далеко за пределы тематических и даже идейных аспектов. Простой крестьянин, выходец из России Абрахам Богатырь ездит по окрестностям своего селения, чтобы разыскать родителей спрятанного им еврейского юноши-террориста; его встречи с людьми различных убеждений, различного воспитания, представляющими различные культуры, создают образ огромного пестрого мира, лишенного не только гармонии, но и вообще какой-либо системы. Этой мешанине страстей, предубеждений, расовой ненависти, безумия противостоит только душевный мир Абрахама – мир как будто даже примитивный, на самом же деле настолько гармоничный и устойчивый, что одно лишь его наличие придает смысл всему остальному. Именно он, Абрахам Богатырь, оказывается настоящим героем, подвижником – благодаря своей органичной, никем не внушенной, не навязанной какой-либо идеологией человеческой доброте.

Действие романа «Куда делись солдаты?» разворачивается там же, в Израиле, в период, когда страну покинули англичане и постепенно покидает застрявшая там польская армия генерала Андерса; остались только неизлечимые больные, калеки, доживающие оставшееся им время в госпитале. Это сборище потерявших надежду, озлобленных или погрузившихся в апатию людей – как бы маленькая модель земного мира, раздираемого взаимной ненавистью, угнетаемого предчувствием смерти, утратившего остатки надежды. Этой оргии ненависти и отчаяния и здесь противостоит один человек (правда, фигура не столь мощная, как Абрахам Богатырь) – юноша-араб Абед, который по доброте душевной оказывает разного рода услуги пациентам госпиталя, облегчая им оставшуюся жизнь и одновременно как бы аккумулируя в себе то лучшее, что есть в этих разных людях.

«Конец истории» написан уже от первого лица и, видимо, во многом автобиографичен. Герой-рассказчик, готовясь покинуть Израиль, встречается со многими людьми и бывает во многих населенных пунктах; его наблюдения и впечатления – это как бы некий разрез, который проходит через немыслимое смешение языков и народов, политических взглядов, групповых и личных программ, обычаев, традиций, культур, причем все

это находится на том пятачке земли, который отведен для съехавшихся со всех концов света евреев. Герой испытывает отстраненную, немного ироническую грусть, расставаясь с «землей обетованной» и с чувством облегчения, и с ощущением какой-то неясной вины... Может быть, именно это отношение – при едва ли не фотографической точности изображения и, что еще важнее, едва заметной лирической окрашенности тона – и объясняет единодушное принятие читателями такой сложной, в те времена почти запретной, темы.

По мере того, как события военных лет отдалялись во времени, война стала осмысляться венгерскими писателями не только как трагедия национальной истории (таковы романы Т. Череша, Д. Фекете, И. Добози), но как событие универсальное, как испытание человечества и величайшая травма, оказывающая неослабевающее воздействие на самосознание культуры с ее традиционными представлениями об этике, о прогрессе и гуманизме. «Все войны бесчеловечны, – писал об этом поэт Я. Пилински. – Уже Первая мировая война стала духовной и материальной катастрофой столетия, однако все мы в той или иной степени ощущаем, что Вторая мировая война была совершенно иной, чем первая, больше того, это было нечто совсем иное, чем все предыдущие войны. В эту войну человек пал так низко, что увидеть дно пропасти нам, наверное, никогда не удастся» [23]. Символом этого падения, подлинным «скандалом века» Пилински назвал Освенцим, после которого невозможно не проводить черту между тем, что существовало до него, и тем, что было и еще будет после. Подобно другим литературам, первоначально венгерская проза о концлагерях была сконцентрирована на разоблачении варварской идеологии и практики нацизма с его технологией индустриального насилия, «фабриками смерти». Лишь с годами «скандальность» Освенцима стала осознаваться как ситуация экзистенциальная. О гитлеровские лагеря (равно как и о сталинский ГУЛАГ) разбились прежние этические представления, предполагавшие ту или иную форму ответственности человека за свою судьбу. Именно этот поворот темы можно наблюдать у прозаика Имре Кертеса (р. 1929) в романе «Без судьбы» (1975). Сюжет книги, казалось бы, не содержит ничего нового. В романе от первого лица рассказывается о жизни пятнадцатилетнего еврейского подростка: его пути в немецкий концлагерь, мучениях, перенесенных им в Освенциме и Бухенвальде с их постепенно открывающимися ужасами; уже в самом конце войны герой попадает в лагерный лазарет, где чудом спасается и возвращается домой в Будапешт. Необычным в этом романе является органичное соединение беспристрастности, естественности тона в описании видимой целесообразности лагерного миропорядка, каким он представляется герою романа, и жестокой авторской иронии, оттеняющей бесчеловечность происходящего. «Иронию, – замечает автор, предваряя второе издание романа, – порождает сама ситуация современ-

ного человека: ситуация несоразмерности личности и истории... В мире, где арест ни в чем не повинного человека есть нечто из ряда вон выходящее, это может быть даже смешным. Но там, где это становится повседневной практикой, смешон человек, полагающий, что ему ничто не грозит, ибо он ни в чем неповинен».

Прозаики, о которых шла речь до сих пор, работали в основном в пределах реализма; в том смысле, что отталкивались в своем видении мира главным образом от социальной действительности. Это определялось не столько направлением культурной политики, сколько господствующими в то время вкусами. Но и в этих рамках литература демонстрировала бесконечное разнообразие художественных решений и подходов.

Тем не менее уже и в 60-е годы развивалась другая линия, которую нельзя категорически определять как не- или антиреалистическую, но которая строилась на другой, отличной системе эстетических ориентиров. Наиболее заметным явлением в этом плане было творчество прозаиков, которые относились к группе «Новолуние».

Самый яркий представитель этой группы – и, пожалуй, одна из самых заметных фигур венгерской прозы XX века – Иван Манди (1918–1995). Его первые публикации относятся к началу 40-х годов, но творческое лицо Манди сформировалось в послевоенные годы в журнале «Новолуние», вокруг которого объединялись писатели, продолжавшие и развивавшие художественные традиции «Нюгата». По выражению Б. Помогача[24], Манди – поэт «одиночества толпы» большого города. Его герои – чаще всего люди, живущие прошлым, или фантазией, или какой-то манией, которая дает им ощущение цельности бытия, в то время как реальное окружение, быт, обстоятельства представляются досадной помехой. Манди удивительно умеет передавать это вывороченное наизнанку восприятие: полнокровность воображаемого, воспроизводимого в памяти и призрачность, ненастоящесть всего того, что и есть жизнь. Его герои чаще всего как бы немного ненормальные: погруженность в то, чего нет или уже нет, побуждает их неадекватно реагировать на самые обычные раздражители; они просто не понимают, чего от них хотят люди. Несколько таких героев проходят через все творчество Манди: сдвинувшийся на футболе, способный говорить только о футболе, о голевых моментах, о любимых игроках Чемпе-Пемпе (роман «На краю футбольного поля», 1963), журналист Жамбоки, который появляется уже в романе 1959 г. «Фабуя и его жены», неловкий подросток Чутак и т. д. Едва ли не самыми характерными для Манди являются его книги о старом, немом кинематографе: «Кино старых времен» (1967) и «Кино Жамбоки» (1975). Получив задание написать статью о немом кино, Жамбоки оклеивает стены своей комнаты фотографиями давно забытых звезд – и они становятся для него настоящими, более живыми собеседниками, партнерами, друзьями, чем соседи, чем чиновники из домоуправле-

ния и т. д. Он переживает перипетии их карьеры, журит их за легкомыслие, гордится их успехами, ссорится и мирится с ними.

Сквозные персонажи способствуют тому, что все творчество И. Манди трансформируется как бы в одно, с рыхлой, но легко различаемой структурой полотно, где романы могут восприниматься как циклы новелл, а новеллы – как главы романа. Городская действительность оборачивается к читателю миром сцены и кулис, миром столь же загадочным, как и мир немого кино («Сон о театре», 1977). Виртуозное умение Манди передавать неуловимые оттенки настроения позволяют ему оживлять, наполнять смыслом, движением даже неодушевленные предметы, создавая своеобразный лирический, интимный эпос большого города (повесть «Пляжи, купальни», 1984).

Миклош Месей (р. 1921) в венгерском литературоведении привычно упоминается рядом с И. Манди. Действительно, в начале своего творческого пути Месей тоже стремился к созданию в произведении эмоциональной, не поддающейся прямому словесному выражению атмосферы. Но его творческая эволюция идет не по пути углубления психологических «микронюансов», как у Манди: Месей быстро движется к поэтике «нового романа», которая сочетается у него со своеобразной восточноевропейской разновидностью экзистенциалистского мироощущения. Роман с библейской тематикой «Савл» (1968) в отвлеченной форме (лишь где-то в запредельных ассоциативных сферах, подниматься в которые автор предоставляет читателю, может обнаружиться перекличка с актуальными для конкретного венгра конкретной исторической эпохи мировоззренческими вопросами) ставит проблемы веры и неверия, служения идее и разъедающей – или конструктивной – силе сомнения. Но важнее то, что в образе Савла писатель – как замечает литературовед Д. Твердота – стремится показать «самые универсальные черты современного человека», очищая его от покровов «успокоительных аксиом» и от «панциря новой веры» [25].

Дальше всего в освоении поэтики «нового романа» Месей продвинулся в романе «Фильм» (1976), где, используя кинематографический прием «прямого кино» (cinema direct), с протокольной точностью описывает прогулку престарелой супружеской пары по будапештской улице. Вероятно, описание это – при всей тщательности его исполнения и при всем стремлении преодолеть субъективность писательского восприятия – одновременно демонстрирует и ограниченность такого приема по отношению к литературе: подчиняясь некой произвольной, может быть, подсознательной логике, в описание врываются, словно мгновенные вспышки, эпизоды венгерской истории, от разгромленного якобинского заговора И. Мартиновича 1794 г. до революции 1919 г. и страшных дней 1944 г. И в остекленевших глазах внезапно скончавшегося старика автор видит застывшие взгляды и убитых нилашистами будапештских евреев, и расстрелянных там же, спустя несколько часов, самих нилашистов.

Может быть, внутреннюю напряженность всей прозе М. Месея и придает это не преодоленное, вопреки всем, явным или показным, усилиям, противоречивое противостояние между стремлением к максимальной объективности и бесстрастности – и пониманием того, что бесстрастность эта в принципе невозможна.

Одна из лучших новелл М. Месея носит название «Венгерская новелла» (1979), хотя явных венгерских реалий в ней не так много: венгерской остается атмосфера, чуть жутковатая, горькая и исполненная какой-то отчаянной самозабвенности, жалкая и не чуждая героизму одновременно. Странный герой этой новеллы, пятилетний мальчик, был убит и унес с собой в могилу какую-то неразгаданную тайну.

Магда Сабо (р. 1917), также вышедшая из «Новолуния», гораздо более беллетристична, чем И. Манди и М. Месей. Ее повести и романы – это исполненные напряжения конфликты между людьми, воплощающими ту или иную извечную модель поведения, тот или иной тип (от которого тянутся нити к архетипу), тот или иной характер. В этом смысле романы М. Сабо напоминают творчество Л. Немета; правда, у М. Сабо эти типы скорее представляют собой воплощения рационального, холодно-агрессивного, с одной стороны, и сердечного, теплого, доброго, но не обладающего достаточной силой и способностью противостоять сторонним воздействиям начал.

Интересен роман М. Сабо «Созерцатели» (1973), где это, в соответствии с мировидением писательницы, отражено в противопоставлении западного – благополучного, не знающего острых конфликтов, но поэтому и равнодушного к чужим бедам – мира и мира восточного (восточноевропейского) – неустроенного, импульсивного, беспорядочного, но душевного и человечного. Противопоставление это воплощается в истории знакомства и недолгой любви западного дипломата Роланда и журналистки Анны, живущей в одной из восточноевропейских стран (М. Сабо не очень стремится скрыть венгерские реалии; но это может быть и Румыния, и Болгария, и т. д.). Роланд, встретившись с Анной, на время как бы выпадает из своего западного естества, обнаруживая в себе способность к непродуманным поступкам, к «безумствам». Но воспитание, среда, служба, привычки, гены – берут свое, и Анна (именно душевность делает ее умнее, чем рационалист Роланд) первой понимает, что быть вместе им не дано.

Вершиной творчества М. Сабо, несомненно, стала «Старомодная история» (1977) – одновременно семейный роман и роман воспитания. Привлекая обширный и разнообразный документальный материал: дневниковые записи, письма, стихи, стихотворения и рассказы, оставшиеся в семейном архиве, даже записи расходов – и сведения, полученные от живых свидетелей, писательница воссоздает биографию своей матери, ее трагедию – трагедию талантливого, незаурядного человека, чьи способности остались не-

раскрытыми, жизнь — нереализованной. Взаимозависимость личной жизни, с одной стороны, и господствующих нравов, вкусов, норм, с другой, прослеживается настолько полно и разностороннее, что книгу можно рассматривать и как роман-панораму, своего рода «энциклопедию венгерской жизни». Однако при этом повествование остается предельно субъективным, почти лирическим: настолько оно пронизано дочерними чувствами и жалостью, которые писательница испытывает к своей матери.

Углубление аналитического, критического начала в литературе, разнообразие художественных решений — пусть пока в основном в рамках реалистического подхода, интенсивность литературных поисков и другие тенденции подобного рода привели к тому, что на рубеже 60-х и 70-х годов в прозе вызрели предпосылки радикальных, качественных изменений. Одновременно появилось сразу несколько десятков молодых прозаиков, которые принесли с собой и новое представление о литературе, о роли писателя в обществе. Их трибуной являлись журнал «Уй ираш» («Новая словесность», 1961-1991), который отвел писателям нового поколения особый отдел, и альманах «Мозго вилаг» («Мир в движении», 1971-1974), который с 1975 г. трансформируется в журнал. Издательство «Магветё» стало выпускать серию тоненьких книжек под общим названием «Новый урожай».

Общность позиции этих писателей заключалась прежде всего в том, что они принадлежали к новому поколению, отражали настроения тех, кто, выросши в условиях «реального социализма», сделал для себя выводы из пережитого в детстве 1956 года, наблюдал, уже в сознательном возрасте, события 1968 года и всей душой отвергал практику «двоемыслия», с которой старшие поколения успели сжиться. Подчас это отрицание принимало крайние, радикальные формы; но конкретное выражение таких настроений в литературе было весьма различным. Для одних это была оппозиция данному общественному укладу (хотя и без прямых политических выводов); для других — неприятие господствующих, для старших поколений давно ставших незыблемыми представлений о классовой структуре общества, о социальном прогрессе как результате классовой борьбы; для третьих — отказ от взгляда на литературу как на форму идеологии и средство воспитания, воздействия на идейно незрелые массы.

Не случайно, видимо, едва ли не знаковой фигурой этого поколения стал прозаик Иштван Часар (1936-1998) — быть может, не самый талантливый, но самый типичный — и сам по себе, и героями своих произведений, и манерой, в которой они написаны. С одной стороны, его героям чужда какая-либо определенная программа, цель, даже позиция; это, по выражению многих критиков, люди, которые «слоняются», «болтаются» по жизни, не находя себе места — и не очень желая его найти. С другой стороны, эти персонажи, а вместе с ними и создавший их писатель, представляются «героями нашего времени»[26]. Стиль И. Часара — это своего

рода «антистиль»: писатель может говорить и о своем персонаже, и за него, и без всяких затруднений переходить на любой другой предмет (сборники рассказов «Головокружение», 1971; «Заметки с последней парты», 1973; «...и другие истории», 1975).

В критических отзывах, анализирующих мироощущение, которое доминирует в творчестве И. Часара и наиболее близких ему писателей: Дюлы Лугошши (р. 1939), Вилмоша Чаплара (р. 1947), Иштвана Чёрса (р. 1942), Петера Хайноци (1942-1981) — чаще всего можно встретить словосочетание «дурное самочувствие». Конечно, речь идет не о какой-то патологической особенности, но о глубоком разочаровании, об ощущении безвыходности, о чувстве бессилия перед неодолимостью преград, мешающих осмысленной, здоровой жизни. Этим «скверным самочувствием» творчество молодежи рубежа 60-70-х годов отличается от постмодернизма, который, в значительной степени вырастая именно из анализируемого направления или параллельно ему, пронизан хотя и пренебрежительным, но в общем веселым, игровым отношением к жизни и к литературе.

Из перечисленной выше группы, пожалуй, лишь Петер Хайноци вышел за пределы «скверного самочувствия», оставив очень заметный след в современной венгерской литературе. Многими существенными особенностями он напоминает Вен. Ерофеева: та же беспощадная откровенность, полное неприятие навязываемых режимом условностей, алкоголизм как одно из выражений этого неприятия — и трагическое ощущение бесприютности, одиночества, под страшным грузом которых гибнут человечность, любовь, талант. Произведения Хайноци представляют собой нелегкие тексты, где анализ распадающегося, больного сознания сливается с видениями, подчас абсурдными, а в сдавленном крике боли звучит готовность к самопожертвованию, и сама боль становится болью отвергнутой жертвы. Так рождается, например, образ-символ донора (рассказ «Донор»), кроветворные органы которого обладают чудесной способностью воспроизводить кровь в любых количествах; герой готов облагодетельствовать человечество, давая свою кровь раненым и больным всего мира, — но его порыв разбивается о стену непонимания и равнодушия.

Ясно, что позиция аутсайдера не могла стать для писателей постоянной, тем более в такой стране, где традиционно прочны позиции активной гражданственности. И если даже у П. Хайноци появляется потребность в принесении своего таланта на алтарь общественной пользы (его «Донор» — не по форме и стилю, но по своему пафосу — мало чем отличается от рассказа Л. Мештерхази «Ossa sepia»), то тем более это касается литературы в целом. Один из названных выше писателей, В. Чаплар, в статье под характерным названием «Герои стоят, прислонившись к стене, и плюют на все» (в сборнике «Молодые венгерские прозаики. 1965-1978», 1980), анализируя взаимоотношения между молодыми писателями и обществом,

завершает свои размышления очень красноречивым пассажем: «А потом герой вдруг отталкивается от стены, потому что ему нужно идти дальше. Читатель же, долго сопротивлявшийся этой литературе, осознает мало-помалу, что среди «документов эпохи» и юношеских «опытов» попадаются и произведения, в которых сказано нечто существенное о кризисе, в котором оказался человек этого времени»[27].

Вполне естественно, что молодые прозаики, выступившие как будто единым фронтом и с единой – пускай не сформулированной – программой, довольно быстро отбрасывают позу всеобщей негации. В дальнейшем их пути довольно сильно расходятся; однако оппозиция к существующему укладу жизни остается общей практически для всех. Общим остается и отталкивание от традиций классического реализма, поиски новых художественных решений и приемов, стремление выдвинуть на первый план выразительность, отодвинув изобразительность, подчеркнуть приоритет «как» перед «что».

Один из полюсов в литературе молодого поколения представлял Сильвестер Эрдег (р. 1948). Его неодолимо тянет к классической, содержательно-философской линии в литературе. Лишь первый сборник новелл «Жеребенок» (1973) связывал его с «молодой» прозой: здесь он изображал распад крестьянского быта, несовместимость идеалов «отцов» и «детей» и вытекающие отсюда неразрешимые противоречия.

Следующая книга С. Эрдега, роман «Череп-гора» (1976) – это философская аллегория на злобу дня. В основе романа – библейский сюжет о распятии Христа со всеми известными по Библии персонажами и перипетиями. Писатель позволяет себе одну-единственную вольность: по его версии, Иисус сам уговорил своего лучшего друга и самого умного из апостолов, Иуду, совершить предательство. Эта инсценировка ему нужна, ибо истина, которую он принес людям, чтобы они жили по законам добра и любви, стремительно превращается в догму, в нем, учителе, люди видят лишь чудотворца, объект поклонения, учение его становится религией. Чтобы всколыхнуть косное сознание людей, пробудить в них восприимчивость к простому и великому смыслу своей жизни, Иисус и принес себя в жертву... В середине 70-х годов эта идея Эрдега была острой и насущной для политического самосознания венгерского общества. Романы С. Эрдега, написанные в 80-е годы, продолжали тему разрушения крестьянского уклада жизни, моральных устоев, на которых он держался, трагической судьбы бывших крестьян, перебравшихся в город; библейские аллюзии, которые свойственны Эрдегу со времен «Череп-горы», придавали простым человеческим историям дополнительную значимость («Упокоение Лазара», 1985; «Тайный смысл розы», 1986).

Дёрдь Ашперьян (р. 1939) тоже в какой-то мере «ангажирован» верой в возможность разумного устройства жизни современного человека; по-

этому он с мрачной горечью пишет о глубоком, почти безвыходном духовном и нравственном кризисе современного ему поколения. В романе «Вход через запасный выход» (1975) это кризисное мироощущение выражено через размышления молодого человека, живущего в общежитии и день за днем постигающего главную истину эпохи: идеалы, прекрасные цели – все это обман или пустые иллюзии. Более структурированной, но и более мрачной является картина действительности в романе «И святая вода в конце» (1984), где жизнь зрелого поколения, которое формирует облик действительности, выглядит настолько фальшивой, безалаберной и бесцельной, что писатель невольно симпатизирует старику-партийцу по прозвищу Настоящий Коммунист, который, несмотря ни на что, до последнего вздоха остался верен своим убеждениям (правда, это уважение смешано с горькой иронией: старого атеиста хоронят со священником и с окроплением святой водой). Единственное, на что позволяет себе уповать писатель, – это совсем юное, вступающее в жизнь поколение, еще не научившееся смиряться с ложью и двуличием.

Одним из заметных представителей этого крыла «молодой литературы» являлся Андраш Шимонфи (1941-1995). Еще в 1965 г. он издал сборник рассказов «Бунт до рассвета», который в венгерской критике принято считать первой ласточкой «молодой» литературы. В сборнике выделялся рассказ «Сын медвежатника», который можно было бы поставить эпиграфом к движению молодых писателей в целом. Художественный конфликт в рассказе исполнен глубокого символического смысла. Герой его – сын знаменитого охотника-медвежатника; он воспитан в духе уважения к отцовской славе, к бесстрашию и воле отца. Наслушавшись рассказов о его подвигах, юноша после смерти отца ощущает горячее желание стать достойным его памяти, продолжить его дело и заслуженно унаследовать его славу. Он едет в горы, разыскивать места, где отец когда-то охотился... Тут-то и следует неожиданная развязка, которая по своему характеру требовала бы иронии, однако у Шимонфи оформлена в тоне печальной рефлексии: оказывается, в горах давным-давно уже нет ни одного медведя...

Дальнейшее творчество Шимонфи в русле «молодой» литературы не было столь заметным, хотя книги его и продолжали выходить. Его имя снова зазвучало лишь после того, как он перешел во «взрослый» диапазон художественной проблематики. Имеется в виду его книга «Солдаты страны-парома» (1981), в которой, используя документальный материал (отец писателя, Эрнё Шимонфи-Тот, был в годы Второй мировой войны офицером генштаба венгерской армии), исследует историю неудачной попытки высшего офицерства разорвать союз с Гитлером и предотвратить неминуемую катастрофу, вовремя выйдя из войны.

Особняком в группе венгерских писателей, вступивших в литературу на рубеже 60-70-х гг., стоит Дёрдь Шпиро (р. 1946) – прозаик, поэт, драма-

тург, исследователь и переводчик славянских литератур. Для прозы Шпиро, дебютировавшего историческим романом «Галерея» (1974), характерна демонстративная традиционность формы, обращение к старой доброй реалистической традиции, следуя которой он добивается высокого эстетического эффекта. Во всяком случае это справедливо по отношению к лучшему из написанных им романов – «Иксы» (1981). Правда, некоторая необычность, нестандартность в книге Шпиро все-таки есть. Это прежде всего материал, положенный в основу произведения. Место действия романа – Варшава: время действия – начало прошлого века, между Венским конгрессом 1814–1815 гг. и смертью Александра I; главный герой – великий польский актер (а также драматург, режиссер, создатель польского национального театра) Войцех Богуславский. Антураж, сцена, на которой развертывается действие, – в буквальном смысле слова сцена (детальное описание репетиций, спектаклей) и вообще театральная жизнь: взаимоотношения актеров, интриги, сплетни, воспарения и провалы. Стержень действия – борьба Богуславского против (реально существовавшего) «Общества Иксов», объединявшего некоторых политических деятелей того времени и близких к власти деятелей культуры. Столь экзотическую (для Венгрии) среду автор избрал вовсе не ради реализации старой, отдающей тривиальностью метафоры: «вся жизнь – театр, а люди в ней – актеры». Впрочем, мотив всеобщего лицедейства не только присутствует здесь, но и довольно силен; дело, однако, не в факте лицедейства, а в его смысле и цели. Войцех Богуславский в изображении Шпиро вовсе не выглядит каким-то борцом за справедливость. Единственная его страсть, его цель в жизни – сцена. Она вытесняет все остальное – семью, благополучие, общественные амбиции. Вернее, он и к деньгам, к влиятельным связям стремится лишь для того, чтобы вернуть Национальный театр, отобранный у него проходимцами и честолюбцами. А когда ему удается получить роли, пусть не центральные, он, подчиняясь некоей внутренней потребности, находит способ так произнести даже нелепые, ходульные слова какой-нибудь нелепой пьесы, со всех сторон обсосанной и обгрызенной сверхбдительной цензурой, что люди в зрительном зале замирают, словно прикоснувшись вдруг к огромной правде, увидев себя нагими в ярких и беспощадных лучах этой правды. А когда совсем ничего нельзя сделать, он выходит на авансцену и – молчит (потом, во время расследования, он объясняет это тем, что якобы забыл слова роли). Молчит так, что публика, охваченная единым порывом, подхватывает его на руки и выносит из театра; в Варшаве возникают спонтанные, неорганизованные, но даже в таком виде страшные для власть имущих народные волнения.

Неудивительно, что правящая верхушка, всеми силами стремившаяся сохранить лояльность Александру I, подавлявшая любые проявления недовольства в польском народе, боялась и ненавидела Богуславского. Удоб-

ным органом для его уничтожения и стало «Общество Иксов», публиковавшее в газетах коллективно написанные или, во всяком случае, коллективно задуманные рецензии на театральные спектакли. Описывая деятельность общества, давая портреты и характеристики его членов, Шпиро не жалеет сатирических, почти щедринских красок. Рецензии часто писались людьми, которые вообще не видели данного спектакля; «Иксы» сами же сочиняли ответы на свои рецензии, чтобы организовать видимость дискуссии и устроить западню для жертвы — в данном случае В. Богуславского; в конце концов «Иксы», в арсенале которых были не только печатные выступления, но и подкупы, клевета и т. п. вплоть до организации избиения актеров, добились своего: изолировали Богуславского, отрезали ему все пути в театр, обрекли на одиночество и нищету — и, словно подтвердив свое «целевое назначение», после этого — по намеку свыше — самоликвидировались.

«Для меня „Общество Иксов" означает нечто большее, чем действительно существовавший тайный союз», — говорит автор в сопроводительном тексте к роману. «Нечто большее», т. е. выходящее за пределы описанной в романе эпохи. Это «нечто большее» можно было бы определить и совсем широко — как художественный эквивалент тех сил, которые в развитии человеческого общества неизменно встают на пути прогресса. Но подобное расширение невольно снимало бы остроту и — все еще, видимо, существующую — актуальность противоречия, лежащего в основе художественного конфликта романа. Противоречия, которое становится жизненным всякий раз, когда искусство пытается раскачать устоявшийся, быстро коснеющий порядок вещей, внушить читателю сознание необходимости перемен, перелома.

Отход от традиций и поэтики реализма, тем не менее характерный для творчества младшего поколения в целом, привел к появлению в венгерской литературе феномена, получившего в критике название «новой прозы». На рубеже 70–80-х гг. в венгерской литературной критике велось немало тревожных дискуссий о творчестве молодых, о пришествии поколения, ставящего под угрозу традиции национальной литературы и кардинально меняющего, по мнению многих критиков, вектор «литературного развития». Представителям «новой прозы» вменялись в «вину» уход от реальности, герметизм, склонность к лингвистическому эксперименту и еще многие прегрешения.

О критичности переживаемого литературой этапа говорил в 1981 г. и проницательный литературовед М. Белади в своих «Набросках о ситуации в современной венгерской прозе». «Ключевой вопрос современной венгерской литературы состоит в том, — писал он, — удастся ли ей сохранить преемственность или она должна приготовиться к тому, что все, до сих пор считавшееся основной линией ее развития, — традиционные нацио-

нальные особенности, служение общественным интересам, окажется под вопросом, что преемственность эта ослабнет, а то и вовсе будет насильственно прервана... Все больше признаков указывает на то, что венгерская литература подошла к концу одной эпохи, готовясь вступить в другую, с совершенно иным представлением о литературе»[28].

К линии «новой прозы» венгерские критики относили далеко не всех талантливо дебютировавших в 70-е гг. или чуть позже прозаиков. Многие неординарные авторы (Д. Шпиро, А. Шимонфи, С. Эрдег) не включаются в этот круг, поскольку при всей новизне проблематики своего творчества они вполне умещаются в традиционную парадигму венгерской прозы. Чаще всего, говоря о «новой прозе», критики имели в виду тех авторов, которые, как, например, П. Надаш или П. Эстерхази, в борьбе молодого поколения писателей за эмансипацию литературы произвели радикальный поворот в поэтике.

Петер Надаш (р. 1942) уже в первых своих книгах – сборниках повестей и новелл «Библия» (1967) и «Поиски ключей» (1969) – предпринял попытку выйти за пределы существовавших литературных канонов. Вызов Надаша состоял не в теме как таковой – в основном это 50-е годы, показанные через восприятие ребенка, – а в стремлении уловить иррациональную природу отношений личности и истории, беззащитного человека и власти в тоталитарном обществе. Однако по-настоящему заметным событием, сделавшим автора одной из ключевых фигур «новой прозы», стала книга «Конец семейного романа». Написанный в 1973 г., этот сравнительно небольшой роман из-за неуступчивости автора к требованиям редакторской цензуры вышел только в 1977 г. Действие его относится к концу 40-х годов и происходит в замкнутом пространстве окруженного заброшенным садом загородного дома, где обитают юный Петер Шимон с дедом и бабкой и время от времени появляется, чтобы переодеться и отдохнуть, отец мальчишки – человек из разряда интеллигентов, связавших в годы фашизма свою жизнь с компартией, а после войны, по поручению партии, с органами безопасности. Но это лишь внешняя канва романа – повествование Надаша насыщено библейскими образами и мифами (рассказами деда о двухтысячелетней истории и судьбе их еврейского рода), оттеняющими глубину жизненной драмы, происходящей с семьей. В центре драмы стоит подросток, с непосредственностью детской души и одинаковой открытостью наблюдающий за интеллектуальным поединком деда, мыслящего абсолютными, складывавшимися веками представлениями о судьбе и Божественном провидении, и отца – рационального практика, исходящего в понимании происходящего из реальной, оправдывающей все целесообразности. Именно это толкает отца к тому, чтобы во имя благого дела выступить лжесвидетелем на суде, в котором угадываются достоверные обстоятель-

ства знаменитого процесса Райка, и это же губит его, потому что следующей жертвой иррациональной вакханалии ракошистских чисток становится он сам. Сломленный вероломством сына, погибает дед, вскоре следом за ним уходит из жизни бабка, а Петер, последний из рода Шимонов, оказывается в интернате для детей репрессированных, где царят порядки, очень напоминающие своим изощренным садизмом обстановку «Училища на границе» Г. Оттлика. Ставя точку в истории семьи, Надаш как бы подводит итог и жанру семейного романа: для венгерской литературы он окончательно отошел в прошлое, для него не оставила места история XX века, разрушившая нравственную традицию и естественную преемственность поколений.

Следующий роман Надаша – что вообще характерно для «новой прозы» – также имеет в названии жанровое обозначение. «Книга воспоминаний» (1986), над которой писатель работал в течение десяти лет, поразила читателя уже своим грандиозным объемом (в этом романе около 50 листов), под стать которому был и художественный замысел. «Opus magnum» новой венгерской романистики (Я. Саваи), «уникальное событие», «чрезвычайно существенный документ о нашей эпохе, о Средне-Восточной Европе, о нашей человеческой сущности, о состоянии нашей культуры» (П. Балашша) – такие отзывы венгерских критиков, как показало время, не были завышенными. Со времени публикации в Венгрии роман Надаша, несмотря на чрезвычайную сложность текста (например, на его бесконечные фразы-периоды, достигающие 3-4 машинописных страниц), был переведен на многие языки, в том числе на немецкий, английский и французский. В 1997 г. выход романа в США, наряду с литературными изданиями, отметили едва ли не все ведущие американские газеты. «В годы холодной войны, – написал, например, рецензент литературного приложения «Нью-Йорк Таймс», – романистам, живущим в коммунистических странах Восточной Европы, больше всего тем Система давала для горьких сатир и мрачных аллегорий. Петер Надаш, избрав другой путь..., взялся за необычную задачу – трансплантировать в социалистическую Вселенную роман сознания, ликвидировав пропасть между современной Восточной Европой и довоенным модернизмом... Складывается впечатление, будто в микроанализе всех нюансов человеческих жестов и движений души автор поставил себе задачу превзойти Пруста, дойдя до самых последних, далее неделимых частиц ощущений и чувств» [29]. Наряду с Прустом, среди традиций, к которым обратился Надаш, чаще всего упоминают Музиля и Томаса Манна. Вместе с тем отмечается и особое, специфически восточноевропейское качество этой прозы: изощренный анализ человеческого «я» неразрывно связан здесь с попыткой доискаться до смысла событий истории, сложных связей между общественным и индивидуальным, биологическим и историческим.

В романе, как точно заметил П. Балашша, Надашу – в частности – удалось то, чего до него не успела сделать венгерская литература: «написать роман о 1956 годе... без того, чтобы это стало центральной темой или «идеей» произведения»[30]. Центральная тема «Книги воспоминаний», если ее вообще возможно определить, – состояние несвободы в самом общем, не связанном с политической конкретикой смысле, различного рода деформации личности в XX веке.

Книга Надаша включает в себя несколько фиктивных воспоминаний; повествование ведется от лица, по меньшей мере, четырех героев. Один – основной – пласт повествования связан с пребыванием автора в начале 70-х годов в Восточном Берлине, другой уводит читателя в годы детства писателя, в Будапешт 50-х годов (кульминацией здесь являются события 23 октября 1956 г. – революционной демонстрации, случайным участником которой становится герой); третий связан с Германией начала века, где над своими воспоминаниями работает вымышленный писатель Томас Теннисен. В разветвленной структуре романа разные пласты повествования, соединенные подчас малозначительными мотивами, сходными ситуациями, в которых обнаруживаются нравственные симптомы кризиса личности, угадывается пропасть, которая отделяет гармонию, полноту человеческого бытия в некоем призрачном золотом веке от его нынешнего состояния.

Если Надаша по справедливости относят к продолжателям традиций модернизма, связанным с эстетикой постмодернизма скорее на уровне мироощущения, то Петера Эстерхази (р. 1950) – наиболее яркого, вызывающе нестандартного представителя венгерской «новой прозы» – причисляют к этому направлению с гораздо большими основаниями.

Абсолютная непохожесть, невписываемость его прозы ни в русло социального критицизма, в венгерской литературе данного периода представленного многими замечательными произведениями, ни в рамки психологического письма или модного после Эркеня гротеска, поначалу вызывали даже в среде профессиональных читателей двойственную реакцию. «Собственно, что я такое прочел? – поразился, к примеру, талантливый прозаик и сочувственный опекун молодой писательской поросли И. Галл, ознакомившись с первой повестью Эстерхази. – Могу ли я сформулировать, что я прочел? Не могу. Но я очарован. А также смущен и разгневан. Не все мне понятно. Экзамен по этой книге сдавать я бы не решился»[31].

П. Эстерхази, дебютировавший в 1976 г. небольшой повестью «Фанчико и Пинта», а чуть позже, в 1979 г., привлекший всеобщее внимание своей книгой, иронично озаглавленной «Производственный роман», достиг вершины в серии книг («Малая Венгерская Порнография», «Возчики», «Вспомогательные глаголы сердца» и др.), которые в 1986 г., одновременно с «Книгой воспоминаний» Надаша, вышли под одной обложкой в уве-

систом томе «Введение в художественную литературу», само название которого говорило о заявке на собственную эстетику.

В своей прозе, рожденной под знаком языковых экспериментов, Эстерхази как бы предупреждает нас, что речь в ней идет о вещах, может быть, и животрепещущих, важных, но без намека на пафос, в привычном для автора ироническом тоне, пожалуй, единственно приемлемом для большей части писателей (и читателей) его поколения.

«Несерьезность» эта с самого начала, с середины 70-х годов, отличала творчество Эстерхази, но она никогда не была ни клоунской маской, ни приемом письма; скорее это позиция, творческий принцип. Пытаясь определить истоки такой позиции, можно было бы с полным правом вспомнить о постмодернистском комплексе исчерпанности литературы, в которой «все уже было» и писателю не остается ничего другого, как иронически переосмысливать «это все». Можно также не менее справедливо связать ее с ощущением «невыносимой легкости бытия» (эта формула Милана Кундеры не случайно встречается в текстах Эстерхази), с ощущением невозможности воспринимать жизнь как драму в современном, утратившем привычные измерения, ориентиры и ценности мире, где до полной неразличимости смешиваются добро и зло, возвышенное и низменное, счастье и несчастье.

«Положение безнадежное, но отнюдь не серьезное», — перефразировав слова булгаковского кота Бегемота, определил Эстерхази во «Введении в художественную литературу» свое отношение к кадаровской эпохе, пытавшейся, временами небезуспешно, придавать себе либеральный имидж. «Пропорция прав и цепей», по его выражению, действительно была здесь немного иной, чем в некоторых других социалистических странах, но все же «кругом была ложь».

Серьезная критика была тогда невозможна, да и не писательский это хлеб, по убеждению Эстерхази, радеть об общественном благе, занимаясь усовершенствованием той или иной «системы». Если это настоящий писатель, то все, что есть неприемлемого в жизни, а стало быть, и в «системе», хочет он того или нет, найдет отражение в его книгах. «Искусство, — писал он, — по-моему, не аристократический клуб (но и не демократическая корчма), скорее, если уж никак нам не обойтись без плохого сравнения, искусство есть поединок, непрерывающаяся дуэль с существующим. Настоящий противник в ней никогда не бывает внешним, им не может быть, например, «система», он ближе, гораздо ближе... Потому-то и ставка так велика в этой так называемой схватке. Бунт, свобода, многообразие — требовать от себя меньшего мы не в праве» [32].

Отвечая на выдвинутый в свое время венгерским прозаиком П. Верешем тезис о том, что писатель должен «мыслить категориями народа и нации», Эстерхази иронично заметил (точнее, напомнил забытые слова

другого венгерского прозаика, Ш. Мараи), что лучше, вообще-то, писателю мыслить категориями подлежащего и сказуемого. Понимая сочинительскую работу как прежде всего работу с языковой реальностью, как постоянную инвентаризацию и ревизию существующего языка, игру со словами и смыслами, Эстерхази достаточно далеко отошел от традиции искусства социально чувствительного, проблемного, представлявшегося авторам «новой прозы» безнадежно устаревшим. Но все же нельзя сказать, что Эстерхази отошел от «народа и нации», от действительности, от жизни. Сдвигая смыслы и применяя иные приемы эвристического письма, он раскрывает не просто языковые отношения времени, но и закрепленную в них реальность. С точки зрения языка, замечает Эстерхази, эпоха Кадара была прямо-таки золотым дном, постоянно бросая писателю лингвистический вызов. «То и дело мы упирались в знаменитое изречение Витгенштейна, согласно которому слова не имели значения, имелось только словоупотребление». Отбирая у власти ее язык, пародируя бюрократическое словоупотребление (особенно очевидно это в его «Производственном романе» и «Малой Венгерской Порнографии»), Эстерхази и некоторые другие писатели его поколения как бы в шутку разоружали власть, расшатывали систему идеологических стереотипов, стремившуюся сковать жизнь общества, задать ей жесткие рамки.

* * *

Отдельно следует сказать о тех писателях, которых можно считать диссидентами. В Венгрии таковых — в силу особенностей «мягкой» кадаровской диктатуры — было относительно немного; да и диссидентами они были, так сказать, «неполными»: отдельные книги их публиковались, хотя и с купюрами, другие — запрещались или выходили с большим опозданием.

Самым крупным из венгерских диссидентов является, вне всякого сомнения, Дёрдь Конрад (р. 1933). Участие в восстании 1956 г. сказалось на его судьбе (несколько лет он был безработным, потом занимал столоначальнические должности в разного рода административных учреждениях). Д. Конрад — писатель ярко выраженного автобиографического склада, и почти все его произведения строятся на личном опыте, на пережитом, на увиденном. Эта особенность удачно сочетается с неторопливой, рефлексивной повествовательной манерой, в какой-то мере несущей на себе отпечаток влияния «нового романа». Примером и того, и другого стала первая книга Конрада, «Посетитель» (1969; на русском языке носит название «Тяжелый день»), опубликованная не без осложнений. Конрад описывает в ней то, что он наблюдал, служа инспектором по делам неблагополучной молодежи. Перед читателем открывается такое бескрайнее море несчастий, страданий, несправедливости, жестокости, убожества, которое

даже в глазах весьма либеральной культурной политики должно было выглядеть очернительством. Но роман брал за живое, может быть, не столько своим откровенным, безыллюзорно-трезвым взглядом на жизнь, сколько позицией рассказчика, его интонацией, сдержанной, лишенной надрыва, но исполненной безграничной любви к страдающим и несчастным «малым мира сего» и безоговорочной готовности облегчить их участь, поделившись с ними временем, добрым словом, толикой заботы, теплом руки. Если бы Конрад был христианином, его роман можно было бы определить как художественное воплощение христианской заповеди «возлюби ближнего своего как самого себя». Но человеколюбие писателя уходит куда-то глубже: может быть, к тем истокам, которые питают и само христианство. «...пусть приидут ко мне обойденные, обиженные судьбой, кто никогда ничего не получает бесплатно, кто всегда замыкает строй, кто даже во сне не продвигается дальше предпоследнего места, кто ищет и не находит куда прислониться, кто заранее загораживает руками лицо от удара (...) пусть приходит кто хочет: один из нас будет говорить, другой – молчать; по крайней мере мы не будем одиноки», – так завершается роман «Тяжелый день». Конечно, подобный гуманизм не только противостоял дежурному партийному гуманизму, но и показывал пустоту, формальность, лживость последнего.

Следующий роман Конрада, «Градоосновательь», написанный в 1973 г., удалось издать с купюрами (при несуществующей в Венгрии цензуре!) в 1977 г.; хотя пронизывающая книгу идея в общем как бы и вполне безобидна: это идея ответственности интеллигенции перед народом и положением дел в стране. Вероятно, эта идея представилась властям опасной потому, что в то же время Конрад вместе с социологом И. Селени написали эссе «Путь интеллигенции к классовому господству», в котором проводилась мысль о том, что гегемоном в обществе является вовсе не рабочий класс, а интеллигенция. Работа была запрещена, а против авторов возбудили уголовное дело. Селени, не выдержав преследований, эмигрировал на Запад; Конрад же предпочел внутреннюю эмиграцию, но все его новые произведения, и художественные, и публицистические, издавались в Европе. К тому же в 80-х годах в Венгрии появился «самиздат», хотя и не такой массовый, как в Польше или Чехословакии. Роман Конрада «Соучастник», главный герой которого от активной революционной позиции, от пламенной веры в идеалы коммунизма приходит, наблюдая за реальным претворением этих идеалов, к полному разочарованию, полной опустошенности, – появился в «самиздате» в 1983 г. (в ФРГ на немецком языке издан уже в 1980 г.); «официально» же опубликован в Венгрии в 1989 г.

В «самиздате» же вышел первый вариант романа «Забавы в саду» (1985; полное издание, под названием «Agenda, 1. Забавы в саду», увидело свет в 1989 г.). Книга эта имеет подзаголовок: «Роман и рабочий дневник». Дей-

ствительно, сюжет романа растворен в потоке авторского сознания; персонажи романа, живущие самостоятельной жизнью, одновременно представляют собой своего рода проекции главного героя — автора. Даже фамилии их как бы варьируют фамилию «Конрад»: Кобра — писатель, трудяга, раб письменного стола; Драгоман — гражданин мира, непоседа, жуир, веселый, легкий, в чем-то поверхностный, одним махом решающий все проблемы человек; Мелинда Драгон — соединяющая в себе и домовитость, и умение получать радость от жизни, сочетающая духовность и чувственность... Романы Конрада мало чем отличаются от его эссе; собственно говоря, они — тоже эссе, эссе о свободе и несвободе, об осмысленной и бессмысленной жизни, о понимании ближнего, без чего человеческое сообщество превращается в дикую стаю, где самое главное — зубы и кулаки.

Еще одна важная черта художественного мира Конрада — его сосредоточенность на восточноевропейской проблематике: истории, политике, менталитете. Его герои — это люди с восточноевропейской психологией; вопросы, которым он пытается найти решение, могут быть так решены только в Восточной Европе. Выросший и проживший здесь всю жизнь, он старается понять, где же он живет и что собой представляет. «Это — встреча западной и восточной культур, — писал он в эссе „Искушение автономией" (1980). — По восточной философии, нет смысла даже браться за дело. По западной — успех венчает начинание. По восточноевропейской — пытаться надо, но следует помнить, что все равно проиграешь» [33]. Активность при заведомой обреченности — и все же активность: эта своеобразная стоическая позиция пропитывает все работы Конрада, художественные и публицистические, сообщая им своеобразную печать грустной рефлексии.

Кроме Д. Конрада, других диссидентов в Венгрии назвать трудно, хотя у очень многих писателей возникали, что называется, проблемы с теми или иными произведениями, и произведения эти издавались в самиздате, за рубежом или на родине, но с большим опозданием. Характерный пример — документальный роман Жолта Чалога (1935-1997) «Лайош М., 42-х лет». Книга представляет собой бесхитростный рассказ простого венгерского крестьянина, который едва ли не мальчишкой был брошен на Восточный фронт, попал в плен, на «пристрастных» допросах в НКВД сознался в несовершенных преступлениях и прошел ГУЛАГ, побывав в таких страшных местах, как острова Новая Земля. Неизгладимое впечатление производит рассказ о восстании в мае 1953 года, когда Новая Земля в течение трех месяцев была в руках зэков, а затем последовало такое возмездие, что из шестнадцати тысяч обитателей одного лишь лагеря, где находился Лайош М., в живых осталось триста человек. Писатель старается правдиво, без натяжек передать простодушно-грустноватую интонацию своего героя, который даже самые жуткие вещи сообщает таким же тоном, каким сообщал бы о капризах погоды. «Я тоже человечину ел», — признается, например,

чуть смущенно Лайош М., повествуя о том, как зэки сварили в котле повара, воровавшего у них хлеб... Книга была издана в начале 80-х годов в самиздате, и лишь в 1989 г. — в «нормальном» издательстве.

В диссидентах побывал даже Ш. Чоори, в 80-х годах на некоторое время потерявший право печататься за свои идущие вразрез с официальным курсом, отличающиеся почвенническим, а то и националистическим духом высказывания.

Таким образом, диссидентство в Венгрии — явление скорее спорадическое, чем массовое. Культурная политика, проводимая ВСРП, с помощью уступок и лавирования не дала ему перерасти в движение.

Некоторые венгерские писатели такими событиями венгерской истории XX века, как Вторая мировая война, поворот к социализму с советским лицом, 1956-й год, были вытолкнуты на Запад. Одни, как, скажем, Тамаш Ацел (1921-1994),— с большим или меньшим трудом переходили на язык принявшей их страны. Другие упорно держались за язык покинутой родины, что неизбежно обрекало их на одиночество, лишая читательской аудитории. Произведения этих писателей, выдержавшие испытание чуждой средой и непониманием, стали вновь обретать известность в 80-х годах, когда кадаровский режим начал сквозь пальцы, а затем и благожелательно смотреть на контакты венгерской интеллигенции с зарубежной диаспорой.

Одно из самых крупных имен среди венгерских писателей-эмигрантов — Шандор Мараи (1900-1989), продолжатель традиций венгерской литературы 30-х годов. Его субъективно окрашенные, несколько старомодно звучащие прозаические произведения стали издаваться на родине лишь после краха социалистической системы: до этого он не давал согласия на публикацию в Венгрии ни одной своей строчки. Однако его вещи, даже написанные в последние десятилетия, звучат отголоском 30-х годов; более интересны для современников дневники, которые Мараи с редким постоянством вел до последних дней, отражая в них свои размышления и реакции на события личного и глобального масштаба.

Почти современник Мараи — Ласло Ч. Сабо (1905-1984), прозаик и литературовед, в своей прозе также продолжавший традиции 30-х годов, но развивавший их в сторону эссеизма. В своих романах и сборниках рассказов — «Гунны на Западе» (1968), «Между двумя зеркалами» (1977), «Вблизи и вдали» (1983) и др. — он отразил жизнь венгерских эмигрантов.

Колоритная фигура венгерской эмиграции — поэт, прозаик и философ Дёзё Хатар (р. 1914), который, развивая до логического завершения интенции авангарда, пытается создать литературу над видами и жанрами, извлекая из венгерского языка все скрытые в нем возможности, превращая его в податливый, послушный материал. Некое всеохватывающее художественно-философское осмысление жизни, например, дается в его дра-

матической мистерии «Гольгелоги» (1976), в историко-философской параболе «Юность Юлиана» (1985) и т. д.

Из наиболее значительных поэтов, сохранивших и в эмиграции верность родной речи, хотя и раскрывавших ее богатства подчас с экспериментаторской одержимостью, могут быть упомянуты Тамаш Тюз (1916-1992), Йожеф Бакуц (1929-1990), Элемер Хорват (1933).

Впрочем, авангардистское отношение к языку как к сырому, требующему обработки материалу часто, особенно с возрастом, вытесняется у них острой ностальгией, которая проявляется и в преклонении перед родной речью, заставляя создавать непритязательные, простые, но чистые и глубокие стихи:

Вижу завтрак несешь
ножик блестит на фаянсе
нагнувшись разглаживаешь пиджак
на плече у меня нежно целуешь
в щеку но это о это мне уже не поможет

(Э. Хорват. «Кофе с молоком»)

* * *

70-е годы, а точнее, первая половина 70-х годов — время заката левой, продолжавшей традиции революционного авангарда политической драматургии в Венгрии, связанной в первую очередь с деятельностью Ласло Дюрко, возглавлявшего в 1970-1978 годах экспериментальный студийный «25-й театр». Своеобразным реквиемом герою-борцу за общее благо, за попираемую справедливость стала пьеса Дюрко «Рыцарь Печального Образа, или Ужасная жизнь и прекрасная смерть Дон Кихота Ламанчского» (1973). Актуализировав сюжет Сервантеса — восставший из гроба при виде царящей в мире несправедливости Дон Кихот представлен в пьесе как современник автора, — автор не только с симпатией смотрит на его обреченные на неудачу попытки вступиться за правду и защитить несчастных и обездоленных, но показывает его собственную слабость и незащищенность в трагикомическом преломлении: Дон Кихот скачет по сцене на деревянной лошадке-палочке.

С конца 60-х годов — со времени постановки в будапештском театре «Талия» пьесы И. Эркеня «Семья Тотов» (1967) — в венгерской драматургии по крайней мере на десятилетие наиболее заметным и продуктивным становится направление, называемое в критике 70-80-х годов драматургией гротеска. Сегодня это явление чаще — и более точно — определяют как «восточноевропейский абсурд», зачисляя в него также творчество С. Мрожека и В. Гомбровича, В. Гавела и Б. Грабала.

Пытаясь отграничить свое творчество от французского театра абсурда, подвергавшегося в это время в Венгрии идеологическому остракизму, к драматургии гротеска обычно относил свои пьесы и сам Эркень. Однако признался в одном из интервью, характеризуя истоки своего художественного мироощущения: «Быть восточным европейцем уже само по себе — абсурдная ситуация».

На контрасте восточноевропейского и западного менталитета и образа жизни построена обошедшая многие сцены мира пьеса Эркеня «Игра в кошки» (1971, одноименная повесть — 1966) — не лишенная психологического реализма гротескная трагикомедия о старческой любви, о привязанности к родине и взаимоотношениях двух сестер, одна из которых доживает свой век в Венгрии, другая — на Западе.

Однако венгерский вариант восточноевропейского абсурда более наглядно воплотился не в этой, а в менее известной за пределами Венгрии пьесе Эркеня, которая и на родине писателя беспрецедентно долго пробивалась к зрителю. Премьера ее, подготовленная в 1969 г., состоялась ровно через десять лет, в течение которых на пьесе лежало клеймо «идейно порочной». Это — «Пишти в кровавой буре», пьеса, в которой Эркеню удалось в концентрированном виде выразить собственное видение трагических ситуаций венгерской истории последнего полувека и вместе с тем наиболее радикально пересмотреть традиционные средства и художественные приемы венгерской драматургии. В пьесе нет ни конкретного героя, ни сюжета в общепринятом значении этого слова, ни единого времени и пространства. Действие, по авторскому определению, «происходит в Венгрии, то есть везде». Главный персонаж пьесы, «рядовой», «средний», «маленький» человек Пишти (уменьшительное от наиболее распространенного у венгров имени Иштван, которое носит, кстати, и автор) представлен одновременно в четырех лицах: Пишти-Пишти-Пишти-Пишти, Застенчивый Пишти, Активный Пишти, Рассудительный Пишти. Иными словами, Пишти — абстрактные воплощения разных сторон человека, и шире — народа, проявляющиеся в разных, по большей части навязанных ему непредсказуемой восточноевропейской историей ситуациях. Пишти одновременно убийца и жертва, обвинитель и обвиняемый, персонаж, обладающий феноменальной способностью к выживанию, волей автора неоднократно погибающий и вновь возрождающийся по ходу пьесы. В мозаичной драматургической композиции Эркеня так или иначе представлены все пограничные ситуации новейшей истории, когда венгры оказывались перед экзистенциальным выбором, нередко — между злом и еще большим злом, между бытием и небытием. В наиболее острой форме такая ситуация представлена в конце 2-го действия, когда Пишти в 1944 году по приказу нилашистов расстреливает на берегу Дуная группу евреев и, отдав команду, в последний момент сам встает в ряды расстреливаемых. В другой ситуации, также в конце войны, дезертир Пишти «раздваива-

ется», играя одновременно роль фашиста и участника сопротивления. Если в годы войны разумный выбор мог быть сделан хотя бы ценою смерти (если можно назвать добровольную смерть разумной), то в годы послевоенного «культа личности», когда Пишти выступает и в роли всесильного начальника – директора завода по производству колченогих (!) небесных лестниц, и в роли жертвы политического процесса, любой выбор представляется Эркеню иррациональным. Точно так же, по Эркеню, не имела осмысленной альтернативы и безвыходная, не зависевшая от воли ее участников и потому абсурдная ситуация 1956 года...

Эркень так же далек от морализаторства, как и от нравственного релятивизма. В драме «Пишти в кровавой буре», как и в других, менее ярких или менее цельных пьесах 70-х годов – «Кровные родственники» (1974), «Искатели ключей» (1975), «Сценарий» (1979), – средствами гротеска и абсурда драматург исследовал национальный характер венгров и обусловленный историческими катаклизмами острый кризис социальной и национальной идентичности, занимавший и других драматургов – современников Эркеня.

Гротескное видение мира и элементы театра абсурда отличали также комедии Иштвана Чурки (р. 1934), пьесы Габора Гёргеи (р. 1929), Кароя Сакони (р. 1931). И. Чурка в течение 70-80-х гг. оставался одним из наиболее популярных венгерских драматургов, комедии которого не сходили со сцены, хотя постановки их зачастую сопровождались немалыми трудностями. Лейтмотив драматургии Чурки этого времени – деградация и опустошенность интеллигенции в современной Венгрии, а одна из типичных ситуаций – ситуация игры, имитации жизни, как, например, ритуальная игра в покер в комедии «Кто будет проигравшим?» (1969) или жизнь завсегдатаев ипподрома в пьесе «День состязаний» (1977).

У К. Сакони в комедии «Телевизионные помехи» (1970), которая в 70-е годы, наряду с пьесами Эркеня, получила наибольшую известность за пределами Венгрии, в центре внимания также оказывается препарированная в гротескном ключе проблема социальной апатии, дефицита осмысленного духовного существования в условиях кадаровской Венгрии. В пьесе использован эффектный драматургический ход, поднимающий ее над уровнем публицистических споров о «потребительстве и бездуховности», которых немало велось в венгерской литературной прессе 60-х годов. На протяжении всего действия персонажи пьесы, члены обычной венгерской семьи, обыватели, обитающие в типовой квартире где-то в пригороде Будапешта, смотрят в зрительный зал, комментируя происходящее перед ними, зевая, по ходу дела с неохотой отвлекаясь на обсуждение семейных дел. Они полностью поглощены созерцанием воображаемого телевизора, который стал единственным центром их бытия, приковавшим все их внимание настолько, что даже появление самого Иисуса Христа, под видом

хиппиобразного молодого человека поселяющегося у них в качестве квартиранта и целым рядом чудес демонстрирующего желание спасти обитателей квартиры, остается ими незамеченным.

В пьесе Сакони телевизор – не просто символ масс-медиа, оболванивающих человека, но более емкий символ состояния мира, в котором человек массового общества XX века, не только венгерского, обречен быть пассивным созерцателем происходящих вокруг событий. Поэтому не случайно, не ради большего комического эффекта телевизор, заменяющий героям реальную жизнь, отсутствует на сцене, а его экраном является для актеров зрительный зал.

В 70-е годы широкое распространение в венгерской литературе и на сцене получает историческая драма, что отчасти объясняется спецификой времени с его внешней бесконфликтностью, первыми признаками начинающегося «венгерского застоя» и кризиса. Другая причина заключалась в пробудившемся в Венгрии интересе к венгерской литературе Трансильвании, сама история которой с ее драматической вековой борьбой за выживание сформировала особое отношение к прошлому, к национальным традициям и культуре, породив галерею героев, вдохновлявших исторических романистов и драматургов. Заметными фигурами на венгерской театральной сцене 70-80-х годов становятся трансильванцы Андраш Шютё (р. 1927) и перебравшийся в 1974 г. в Венгрию Геза Пашканди (р. 1933).

А. Шютё в целой серии исторических пьес этого времени – «Вербное воскресенье конюха» (1973), «Звезда на костре» (1974), «Каин и Авель» (1977) – анализирует проблематику власти и нравственности, разных моделей поведения в исторически сложных ситуациях, когда человек оказывается перед выбором – как в последней из упомянутых пьес – между смирением, гарантирующим выживание, и сопротивлением гнету. Одна из наиболее сложных по драматургическому решению драм Шютё – «Свадьба в Сузах» (1981), пьеса из истории покорения Персии Александром Македонским, отражает изобилующий актуальными аллюзиями конфликт личности, вынужденной противостоять обожествляющей самое себя полубезумной власти. Все последующие свои книги Шютё, оказавшийся у себя на родине в проскрипционных списках, публиковал уже только в Венгрии, в том числе и пьесу «Зондеркоманда мечты» (1987), где автор, проведя недвусмысленную параллель между фашистским концлагерем и современной террористической диктатурой, высказался за сопротивление злу, даже если оно, это сопротивление, не имеет шансов на победу.

* * *

На протяжении 70-80-х годов венгерская литература в идейном плане все более заметно сдвигалась в сторону оппозиции режиму, становясь важ-

ным фактором в подготовке общества к решительному отказу от марксистской идеологии, в утверждении эстетического, мировоззренческого, а затем и политического плюрализма. Это прослеживается как в реалистической по своей основе, так и в экспериментаторской, неоавангардистской, гротескной литературе. Нередко отказ от реализма, как и поворот от коллективистских идеалов к проблемам индивида, становились своеобразной формой протеста против тоталитарной системы. Но вместе с тем борьба за эстетическую эмансипацию литературы в этот период имела и внутренние, не связанные напрямую с политическими реалиями причины, обусловленные мироощущением нового поколения писателей, их большей открытостью мировой культуре и потребностью переосмыслить национальные традиции в духе современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Pomogáts B.* Erdélyi tükör. Tanulmányok és emlékezések. Bp., 1995, 172. o.

2 *Kulcsár Szabó E.* A magyar irodalom története. 1945-1991. Argumentum Kiadó. Bp., 1994, 64. o.

3 A magyar irodalom története. 1945-1975. II/1. A költészet. Akadémiai Kiadó. Bp., 1986, 228. o.

4 Ibid. II/2, 772. o.

5 *Bodnár Gy.* Juhász Ferenc. «Kortársaink» sorozat. Balassi Kiadó. Bp., 1993, 92-93. o.

6 Цит. по: Kortárs magyar irodalom. 1945-1990. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1994, 191. o.

7 Ibid. 248. o.

8 A magyar irodalom története. 1945-1975. II/1. A költészet. Akadémiai Kiadó, 1986, 302-303. o.

9 Tűz-tánc. Harminc év multán. 1958-1988. Zrínyi Kiadó. Bp., 1988, 8. o.

10 A magyar irodalom története. 1945-1975. II/2. A költészet. Akadémiai Kiadó, 1986, 939. o.

11 Ibid. 952. o.

12 Fiatal magyar költők. 1969-1978. Kortársaink. Akadémiai Kiadó. Bp., 1980, 8. o.

13 Ibidem.

14 A magyar irodalom története. 1945-1975. II/2. A költészet. Akadémiai Kiadó. Bp., 1986, 988. o.

15 Költők egymás között. Szépirodalmi Könyvkiadó. Bp., 1969, 208. o.

16 Цит. по: Kortárs magyar irodalom. 1945-1990. Nemzeti Tankönyvkiadó. Bp., 1994, 445. o.

17 Elérhetetlen föld-II. Magvető Könyvkiadó. Bp., 1982.

[18] A magyar irodalom története. 1945-1975. III/1. A próza. Akadémiai Kiadó. Bp., 1990, 636. o.

[19] Ibid. 610. o.

[20] *Mesterházy L.* Visszaemlékezések. Bp., 1984, 154. o.

[21] A magyar irodalom története. 1945-1975. III/1. A próza. 821. o.

[22] Ibid. III/2, 1191. o.

[23] *Pilinszky J.* A mélypont ünnepélye. Próza. Bp., 1984. 1. köt., 268. o.

[24] Цит. по: A magyar irodalom története. 1945-1975. III/2. A próza. 702. o.

[25] Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom. Bp., Dunakanyar 2000 Könyvkiadó, 1997, 392. o.

[26] Так называется статья об И. Часаре, опубликованная критиком И. Киш Пинтером. *Kis Pintér I.* Korunk hőse // Élet és Irodalom, 1971, № 23.

[27] Fiatal magyar prózaírók. 1965-1978. Akadémiai Kiadó. Bp., 1980, 313. o.

[28] *Béládi M.* Válaszutak. Budapest, 1983. 509. o.

[29] Élet és Irodalom, 1997, augusztus 15.

[30] Újhold-évkönyv. 1988/1. Bp., Magvető Könyvkiadó. 1988. 386. o.

[31] *Gáll I.* Hullámlovas. Budapest, 1981. 305. o.

[32] *Esterházy P.* Egy kékharisnya följegyzéseiből. Magvető Könyvkiadó, 1994. 56. o.

[33] Цит. по: A magyar irodalom története. 1945-1975. III/2. A próza. Akadémiai Kiadó. Bp., 1990, 1234. o.

ЛИТЕРАТУРА ГДР

В рассматриваемый период (1968–1990) общество и культура ГДР развивались в противоречивых условиях. 18 сентября 1973 г. ГДР стала членом ООН, что заметно стабилизировало ее международное положение, расширило политические, экономические и культурные контакты со многими странами и способствовало постепенному выходу литературы из культурной изоляции. Цензурные запреты, правда, преодолевались очень медленно, в результате чего творчество некоторых крупнейших писателей XX века доходило до читателей ГДР с огромным опозданием: Франц Кафка был опубликован впервые в 1965 г., первое издание Готфрида Бенна (умер в 1956 г.) было осуществлено в ГДР только в 1986 г., знаменитый роман Гюнтера Грасса «Жестяной барабан» (1959) был издан в ГДР только в 1987 г., и т. д. Все это — наряду с постоянными запретами на публикации произведений собственных писателей — усиливало атмосферу недовольства и брожения среди интеллигенции, чувствовавшей себя несправедливо обделенной.

Основным противоречием в сфере общественного сознания, все острее обнаруживавшимся в течение рассматриваемого периода, было противоречие между официальной трактовкой общественно-политической, экономической и культурной ситуации, выражавшейся в документах съездов СЕПГ и Пленумах ее ЦК, и реальным восприятием этой же ситуации сначала элитарным, а затем и массовым общественным сознанием. Пропагандируемые официальной идеологией преимущества социалистического строя не находили убедительного подтверждения в конкретной исторической практике: как ни возрастало, к примеру, благосостояние граждан ГДР, оно все же оставалось в целом заметно ниже благосостояния граждан ФРГ. После того, как Эрих Хонеккер сменил в 1971 г. семидесятивосьмилетнего Вальтера Ульбрихта на посту Первого секретаря ЦК СЕПГ, основной задачей партии было объявлено достижение «неразрывного единства экономики и социальной политики» [1]. Но социализму в ГДР (как и в других странах Восточной Европы) не удалось создать собственный жизнестойкий тип цивилизации, который в длительном мирном соревновании смог бы доказать свою продуктивность при сравнении с западным обществом

массового потребления, приобретавшим в глазах «социалистических» потребителей тем большую притягательность, чем выше становился реальный стандарт их собственной жизни. Процесс утраты высоких общественных идеалов и постепенной подмены их идеалами общества массового потребления стал одной из важнейших тем литературы ГДР начиная уже с 1970-х гг., но особенно в 1980-е гг.

С точки зрения нарастания кризиса общественного сознания в ГДР в последние десятилетия ее существования отчетливо выделяются три этапа: первый – осмысление пражских событий 1968 г.; второй – «дело Бирмана» 1976 г., резко расколовшее интеллигенцию ГДР на «официозную» и «оппозиционную» половины; третий – «перестройка» в СССР, воспринятая руководством СЕПГ как «смена обоев у соседа», на которую можно вовсе не реагировать, если «наши собственные обои достаточно новые» [2]. Эти слова, сказанные членом Политбюро ЦК СЕПГ Куртом Хагером в интервью журналу «Штерн» 8 апреля 1987 г., должны были подчеркнуть, что руководство ГДР принципиально не одобряет начавшуюся в СССР «перестройку». Далее начались ограничения на подписку советских газет и журналов (например, молодежного журнала «Спутник», очень популярного в ГДР), запреты на издание в ГДР советских «перестроечных» книг и статей, и т. п. С точки зрения существования самого государства ГДР наиболее трагичным был кризис 1985 г., когда возраставшая политическая и идеологическая изоляция ГДР от соседей-«перестройщиков» (СССР, Польши, Венгрии и Чехословакии) будировала массовое общественное сознание, заставляя руководящую верхушку изощряться в идеологической демагогии и поисках «законных» форм полицейского преследования, что в конечном итоге привело к массовому бегству из ГДР значительных групп населения в 1989–1990 гг. и не могло не повлиять на конечный крах ГДР в 1990 г.

Большое число ярких и художественно убедительных произведений было создано в этот период писателями, не потерявшими еще веры в социализм, но стремившимися его усовершенствовать, устранить бросавшиеся в глаза деформации. Писатели старшего и среднего поколений, как правило, расставались с верой в коммунистические идеалы медленно и мучительно – и это независимо от репрессивных мер по отношению к ним (Ф. Фюман, Х. Мюллер, К. Вольф, Ф. Браун, В. Бирман, С. Кирш и др.). Выступавшие на берлинской демонстрации 4 ноября 1989 г. С. Гейм, К. Вольф и К. Хайн еще призывали «голосовать за свободу и демократию, за социализм, достойный своего названия» [3]. У большинства крупных писателей подобные идеологические установки отнюдь не носили конъюнктурного характера, а были связаны с пониманием проблем и противоречий современного западного постиндустриального общества, породившего

альтернативную культуру, постмодернизм и в значительной мере утратившего прежнее качество коммуникативности из-за прямой зависимости от средств массовой информации и рекламы.

Литературная жизнь в рассматриваемый период существовала и развивалась как бы в двух измерениях, которые необходимо различать, ибо лишь их постоянное сопоставление может дать представление о динамике и драматизме историко-литературного процесса. Было как бы две литературы ГДР: одна – условно говоря – официальная или легитимная, включавшая в себя произведения, опубликованные в издательствах ГДР и получавшие публичную оценку в газетной и журнальной критике; другая же литература ГДР, публиковавшаяся в основном в ФРГ, включала в себя произведения, не прошедшие в ГДР многоступенчатый цензурный «фильтр» и, следовательно, официально нелегитимные, обсуждение которых было невозможно ни в текущей прессе, ни в литературоведении. Поведение официальных властей по отношению к писателям, публиковавшим свои произведения в ФРГ, было дифференцированным: на одних смотрели «сквозь пальцы» и продолжали печатать в ГДР (Ф. Р. Фриз, Х. Мюллер), других мягко или решительно вынуждали покинуть родину (У. Йонзон, В. Бирман, Р. Кунце, Т. Браш, Г. Й. Шэдлих, Ю. Фукс, Шт. Шютц и др.), исключая и в дальнейшем возможность публикаций их произведений в ГДР; третьим разрешали годами жить в ФРГ с сохранением гражданства ГДР и продолжали печатать их старые и новые произведения, даже если эти писатели по истечении срока визы в ГДР не возвращались (Г. Кунерт, С. Кирш, К. Шлезингер и др.); четвертые же постоянно печатали одни из своих произведений в ГДР, другие – в ФРГ (С. Гейм, Р. Шнайдер, Й. Зейпель). Каждый из таких случаев имел под собой конкретную идеологическую и правовую подоплеку, но «гибкими» методами реагирования власти ГДР стали пользоваться после резонанса, вызванного в 1976 г. «делом Бирмана»: около 150 писателей и деятелей культуры ГДР выступили с публичными протестами против лишения его гражданства ГДР, что в значительной мере предопределило дальнейшее развитие событий в сфере культурной политики. Власти не могли сделать вида, что этих публичных протестов не было – подобная «дерзость» колебала самые основы авторитарного государства. Первый протест подписали Э. Арендт, Ю. Беккер, Ф. Браун, К. Вольф, Г. Вольф, С. Гейм, С. Кирш, Г. Кунерт, Х. Мюллер, Ф. Фюман, С. Хермлин, Р. Шнайдер; в защиту партийного решения в «Нойес Дойчланд» выступили А. Зегерс, Г. Кант, Э. Нойч, П. Винс, П. Хакс. Это первое публичное противостояние в культурной жизни было воспринято как вызов и как «проба сил» – уже через несколько дней зарубежная пресса могла опубликовать протесты в защиту Бирмана еще целого ряда известных или тогда еще не столь известных писателей: У. Пленцдорф, К. Шлезингер, Г. де Бройн, Ф. Р. Фриз, К. Барч, К. Г. Якобс, Э. Эрб, Г. Фукс, Т. Браш,

Х. Шюц, Р. Кунце, Б. Йенч и др. Новые репрессии неизбежно повлекли бы за собой и новые волны протеста. Власти разработали тщательно скалькулированную систему санкций, начиная от партийных взысканий, ареста и запрета на публикации до быстрого предоставления права на выезд с намеком на то, что возвращение назад нежелательно.

В 1979 г. берлинское отделение Союза писателей ГДР (председатель Г. Гёрлих) исключило из своих рядов К. Барча, А. Эндлера, С. Гейма, К. Г. Якобса, К. Похе, К. Шлезингера, Р. Шнайдера, Д. Шуберта и Й. Зейпеля. Эрих Лёст (р. в 1926 г.), уже сидевший в 1957-1965 гг. в тюрьме за «организацию контрреволюционной группы» и до 1975 г. печатавший свои произведения под псевдонимом Ганс Вальдорф, в 1978 г. получил визу в ФРГ на три года; в 1979 г. он выступил с протестом против наказания С. Гейма за публикацию в ФРГ романа «Коллин» (1979, он должен был уплатить 9 000 марок штрафа) и объявил о своем выходе из лейпцигского отделения Союза писателей ГДР. Раскол писательских рядов ГДР, начавшийся в 1976 г., не прекращался до самого присоединения ГДР к ФРГ 3 октября 1990 г. Это отчетливо проявилось и на VIII съезде писателей ГДР в мае 1978 г., в работе которого приняли участие лишь двое (С. Хермлин и Ф. Браун) из двенадцати крупных писателей, подписавших первое письмо в защиту В. Бирмана. Г. де Бройн и К. Г. Якобс отказались от своих мандатов, заявив, что считают «бессмысленным сидеть на конгрессе, который избегает дискуссий с помощью исключения тех, кто придерживается другого мнения»[4]. Резко оппозиционно к Союзу писателей ГДР и к съезду была настроена и К. Вольф, которая на период работы съезда демонстративно уехала в Швецию, используя и в дальнейшем любую возможность для критики Союза писателей ГДР, не только не выступавшего в защиту своих репрессированных коллег, но нередко и прямо участвовавшего в этих репрессиях. VIII съезд писателей ГДР — в отличие от VII съезда в 1973 г. — носил во многом официальный и формальный характер — несмотря на все усилия Германа Канта (р. 1926), избранного на пост президента Союза вместо семидесятивосьмилетней Анны Зегерс, сохранившей звание почетного президента. Единственная принципиальная дискуссия возникла здесь между Хельмутом Заковским (и поддержавшим его Юрием Брезаном), выдвинувшим тезис о том, что писатели ГДР должны действовать как отлаженная «футбольная команда», и Стефаном Хермлином, выступившим против этого тезиса.

Положение писателей ГДР, не желавших подчиняться требованиям идеологических «тренеров», продолжало оставаться сложным и в первой половине 1980-х гг. Циничная шутка по поводу исключенных в 1979 г. писателей о том, что здоровое тело народа ГДР еще больше оздоровилось после «безболезненной ампутации заболевших органов»[5], была рождена в верхних эшелонах власти, но была охотно подхвачена не только значи-

тельной частью населения, но и подавляющим большинством самих писателей. Власть еще сохраняла весьма значительную поддержку в массах, хотя, как показало дальнейшее развертывание событий, поддержка эта часто диктовалась страхом перед госбезопасностью и желанием писателей сохранить привилегии, которые давало членство в Союзе. На конференции Союза немецкой молодежи по вопросам культуры в октябре 1982 г. Х. Мюллер, К. Г. Якобс, Р. Шнайдер и К. Похе были заклеймены как «бесхарактерные перебежчики» (поскольку у них были многоразовые визы ФРГ), остальных же писателей предупредили, чтобы они «не использовали культуру и искусство в качестве «троянского коня» для идеологических диверсий против социализма»[6]. В результате идеологических кампаний из ГДР в ФРГ с 1983 г. переехали многие писатели: К. Г. Рёрихт, Б. Вагнер, З. Андерсон, К. Ланге-Мюллер, Г. Нолль (сын Д. Нолля), Ю. К. Хултенрайх, Ф. Пальма и др. С долгосрочными визами покинули ГДР В. Хильбих, У. Кольбе, И. Либман, М. Марон, Г. Эккарт. И все же партийные власти, разработавшие многоступенчатую систему репрессивного запугивания, продолжали на нее опираться и во второй половине 1980-х гг., когда она уже совершенно утрачивала свою эффективность: во-первых, по мере распространения идей «перестройки» с ее лозунгами гласности, плюрализма, свободы личного выбора и т. д. и, во-вторых, по мере распространения в ГДР альтернативных субкультур, которые в последнее пятилетие существования ГДР доставляли властям гораздо больше хлопот, чем в общем-то немногочисленная группа оппозиционных писателей, не устраивавшая ни митингов, ни демонстраций. Например, были «временно» арестованы около 100 участников демонстрации 4 ноября 1983 г. в Берлине, организованной альтернативными движениями за мир (среди арестованных были и молодые писатели), преследовались возникавшие религиозные организации молодежи, а также организации, аналогичные движению «зеленых» на Западе; еще 17 января 1988 г. была разогнана мирная (но не санкционированная властями) молодежная демонстрация, посвященная памяти К. Либкнехта и Р. Люксембург. В числе арестованных был и популярный молодежный поэт-песенник Стефан Кравчик (его называли «вторым Бирманом»), который – после нескольких публичных выступлений в его защиту – был отпущен на Запад. То, что происходило в ГДР после 1987 г., демонстрировало почти полную беспомощность властей перед выходившей из-под контроля ситуацией.

Отношения писателей с цензурой продолжали оставаться драматичными и в последнее десятилетие существования ГДР. Борьба за публикацию остроконфликтных произведений растягивалась на многие годы: писатели либо годами обсуждали в разных инстанциях все «спорные места» и «смягчали» свой текст (так годами обсуждались стихотворные сборники Ф. Брауна), либо с риском для себя публиковали свои произведения в ФРГ

(С. Гейм, Ю. Беккер, Х. Мюллер и т. д.), либо, желая, чтобы произведение скорее пришло к читателям, разрешали цензуре изымать «опасные» строки и страницы. Так, в гэдээровском издании «Лекций о Кассандре» (1983) К. Вольф были вычеркнуты 66 строк, которые тем самым привлекли всеобщее внимание, ибо тут же были опубликованы и прокомментированы в западной прессе. В сфере отношений с цензурой ничего не смог изменить IX съезд писателей ГДР (1983), который по-прежнему проигнорировали крупнейшие писатели (Ф. Фюман, Г. де Бройн, К. Вольф и др.). Г. Кант, вторично избранный президентом, пытался с присущим ему дипломатическим красноречием лавировать между властью и интересами писателей. Основным вопросом был вопрос о свободе печати, об ослаблении цензуры. Г. Кант выступил в сентябре 1984 г. с речью, призывавшей к большей свободе в сфере культуры. В издательствах ГДР в это время «застряли», к примеру, романы «Новое благоденствие» Г. де Бройна, «Смерть Хорна» К. Хайна и «Роман о Хинце-Кунце» Ф. Брауна. В декабре этого же года Г. Кант был «из-за болезни» заменен на посту президента Союза писателей ГДР вице-президентом Герхардом Хольц-Баумертом. Вернувшись на свой пост после «выздоровления» в 1986 г., Г. Кант продолжал ту же компромиссную политику лавирования между терявшей чувство реальности властью и писателями, становившимися все более радикальными в своих требованиях. Постепенное изменение внутренней ситуации и воздействие советской «перестройки» отчетливо проявились на X съезде писателей ГДР в ноябре 1987 г. Вопросы гласности, информационной открытости и так или иначе связанные с ними проблемы литературной критики (например, в речи Ф. Р. Фриза) упирались в конечном итоге в вопрос о цензуре. В обширном докладе Кристофа Хайна на секции «Литература и ее воздействие», специально посвященном анализу функций цензуры в общественной жизни ГДР, говорилось о непоправимом ущербе, который цензура наносит культуре и литературе, о том же шла речь в выступлении Гюнтера де Бройна на пленарном заседании. Г. де Бройн зачитал на пленарном заседании письмо Кристы Вольф (находившейся во время съезда в Швейцарии), в котором содержалось предложение о восстановлении членства в Союзе писателей, исключенных в 1979 году, – независимо от места их проживания. Г. Кант, и на этом съезде избранный президентом Союза писателей ГДР, с одной стороны, пытался дискредитировать наиболее критические выступления и, с другой стороны, стремился создать видимость творческой и конструктивной дискуссии. Безусловной заслугой Г. Канта является то, что материалы этого съезда были изданы полностью[7].

С 1987 г. общественная и культурная ситуация начала изменяться, хотя медленно и с рецидивами. Так, вопрос о цензуре был окончательно решен лишь после того, как Эрих Хонеккер (1912–1994) был в октябре 1989 г. снят со всех партийных и государственных постов и в декабре того же года

исключен из СЕПГ. В ноябре 1989 г. в членстве Союза писателей ГДР были восстановлены С. Гейм, К. Барч, А. Эндлер, К. Г. Якобс, К. Похе, К. Шлезингер, Р. Шнайдер, Д. Шуберт и Й. Зейпель, исключенные в 1979 г. Г. Кант был вынужден в декабре 1989 г. уйти с поста президента Союза писателей ГДР, на его место в марте 1990 г. был избран поэт, прозаик и переводчик Райнер Кирш (р. в 1934 г.). В начале 1990 г. триумфальное шествие по ГДР совершил Вольф Бирман, лишенный в 1976 г. гражданства ГДР и теперь собиравший тысячные толпы слушателей. В конце 1990 г. Союз писателей ГДР, в котором состояло около 1000 членов, вообще прекратил свое существование из-за отсутствия денежных средств и государственной поддержки. Новым президентом Академии искусств ГДР был избран в июле 1990 г. Хайнер Мюллер (1929-1995).

Литературный процесс в рассматриваемый период характеризуется несколькими взаимосвязанными тенденциями, которые, постепенно усиливаясь или ослабевая, не только в значительной мере влияли на изменения в тематике и проблематике произведений, но и заметно воздействовали на внутрижанровое развитие. Так, усиление субъективного начала в литературе было одной из самых очевидных тенденций от конца 1960-х и до конца 1980-х гг., которая воплощалась по-разному. К примеру, до середины 1970-х гг. в издательствах ГДР не было опубликовано произведений, где «реальный социализм» объективно изображался как антигуманный строй, калечащий судьбы людей и где вину за человеческие трагедии нельзя было бы списать на случайность, как в «Новых страданиях юного В.» У. Пленцдорфа, или на смертельную болезнь героини, как в «Размышлениях о Кристе Т.» К. Вольф. Проблема личности и общества, определявшая стержень литературы ГДР до семидесятых годов, стала размываться: с одной стороны, писатели пытаются выйти за пределы социальной и классовой детерминированности личности и найти более глубокие пласты ее бытия в мире; с другой стороны, проблема «личность и общество» в творчестве ряда писателей среднего и особенно молодого поколения постепенно вытесняется проблемой «личность и окружающая среда», где понятие социальной среды уходит на периферию, на первый план выдвигается широко понимаемая экологическая среда (Г. Цибулка, Ю. Кох, М. Штаде) или психологическая среда, где внешний мир сужается до минимального, почти исключительно интимного окружения (М. Штаде, Х. Герлах, А. Стахова, К. Вольтер, Х. Шуберт, К. Шлезингер, Х. Кёнигсдорф, Б. Вагнер).

Параллельно с процессом «автономизации» и психологизации героя, его отчуждения от социальной среды происходит размывание традиционной реалистической формы изображения; отход от реализма раньше проявился в поэзии (Э. Арендт, К. Микель) и в драме (Х. Мюллер), но с 1970-х гг. все отчетливее обнаруживал себя и в прозе. Вышеозначенную тенденцию

субъективизации литературы можно характеризовать также и как своеобразное самоупразднение социалистического реализма, почти безраздельно господствовавшего в литературе в предшествовавший период. Если в 1970-е гг. еще публикуется немало произведений, которые соответствуют формальным характеристикам этого метода (роман «Киппенберг» Дитера Нолля или «Даниэль Друскат» Хельмута Заковского), то в 1980-е гг. – и особенно к концу их – подобные произведения сходят почти на нет (даже творчество Германа Канта заметно трансформируется в содержательном и формальном планах). Социалистический реализм продолжает обсуждаться в теории и литературной критике, отчасти поддерживается мемуарной литературой и последними произведениями писателей старшего поколения (Рут Вернер, 1907-1989). Эволюция творчества большинства крупнейших писателей (Ф. Фюман, Э. Штритматтер, К. Вольф, Х. Мюллер, Ф. Браун, Э. Арендт, Ю. Кох, Г. Кант) идет по линии отказа от социальной и классово-социалистической детерминированности личности и ее связей с обществом к поиску иных – внеклассовых – координат.

Второй важнейшей тенденцией развития литературы ГДР в рассматриваемый период является кардинальная «смена вех» по отношению к культурному наследию. В предшествовавшие десятилетия была разработана четкая система координат, позволявшая разделять «прогрессивное» наследие от «реакционного», отделять «полезное» от «вредного». В наследии выделялись три основные контрастные «пары», которые оставались незыблемыми до начала семидесятых годов: 1) «полезная» классика (Гёте, Шиллер) и «вредный» романтизм (Новалис, Клейст) – тех же, кто в эту схему не укладывался, рассекали на «прогрессивную» и «реакционную» половины (Гофман); 2) «полезная» традиция критического реализма (Гейне, Шторм, Фонтане) и «вредная» традиция модернизма (экспрессионизм, сюрреализм и т. д.), недостаток немецких образцов критического реализма должен был возмещаться из мировой классики (Л. Толстой и др.); 3) революционно-демократическая и социалистическая традиция. При всей ее четкости у названной системы координат было то уязвимое место, что своим создателям она представлялась окончательной, не подлежащей пересмотру. С этого пункта в критике и литературоведении ГДР началась длительная дискуссия, в которой активное участие принимали многие писатели и которая уже к 1980-м гг. полностью изменила если не литературную теорию, то картину реального развития самой литературы. Огромное значение играло при этом осмысление творческого наследия и эстетических идей Б. Брехта.

Известный исследователь Б. Брехта Вернер Миттенцвай (р. 1927 г.) выдвинул в 1970 г. тезис: «Освоение литературного наследия не представляет собой некую постоянную величину, оно изменяется в соответствии с конкретными общественными условиями»[8]. Этот тезис при всей его очевиднос-

ти даже в рамках марксистской диалектики в течение нескольких лет был своеобразным «стержнем» литературной жизни, ибо в качестве «аргументов» в этом споре публиковались не только многочисленные статьи и дискуссии, но и литературные произведения: радиопьеса С. Хермлина «Скарданелли» (1970) и роман «Бедный Гёльдерлин» (1972) Г. Вольфа, сборники рассказов «Странные встречи» (1972) А. Зегерс и «Унтер-ден-Линден» (1974) К. Вольф, многочисленные эссе и рассказы Ф. Фюмана и т. д. После дискуссий начала 1970-х гг. немецкий романтизм (прежде всего Гёльдерлин, Гофман и Клейст) был признан равноправной частью национального культурного наследия [9]. Брехт, при жизни остававшийся «бельмом на глазу» у руководителей культурной политики ГДР, после смерти (1956) был канонизирован как классик литературы ГДР, созданный им театр «Берлинер ансамбль» под руководством Елены Вайгель (1900–1971) достиг на рубеже 1960–1970-х гг. пика своей популярности, приобретя и очень широкую международную известность, стал своеобразной рекламой ГДР, подтверждавшей продуктивность развития социалистической культуры. Миттенцвай доказывал, что Брехт был в равной степени противником как безоговорочного и бездумного почитания традиций, так и огульного их отрицания; был сторонником творческого, а, следовательно, критического отношения к традициям, которые не могут «сохраняться» в неизменном виде [10]. В. Миттенцвай, ставший в 1969 г. директором Центрального института истории литературы Академии наук ГДР, отражал в данном случае и широкое общественное мнение, да и идеологи ГДР, оглядываясь на события в Чехословакии (1968) и в Польше (1970), вынуждены были искать новые ориентиры и расставлять новые акценты в культурной политике.

В ходе дискуссий о классике и романтизме была выработана теоретическая и практическая позиция, с которой возможно было более продуктивное освоение и модернистских течений XX века. В 1972 г. Курт Хагер на VI Пленуме ЦК СЕПГ по вопросам культуры впервые на высшем партийном уровне подчеркнул, что в субъективных позициях многих модернистов «кроется протест против капиталистического мира» и что «в общей борьбе против империализма они – возможные партнеры» революционного рабочего движения [11]. В программу СЕПГ в 1976 г. вошла следующая формулировка: «СЕПГ будет заботиться о том, чтобы социалистическая культура еще глубже осваивала международное культурное наследие» [12]. На практике это привело к тому, что издательства ГДР только в 1970-е гг. выпустили свыше 600 произведений французских, английских и американских писателей (больше, чем за 20 предшествовавших лет), в том числе и таких представителей «буржуазного модерна», как Марсель Пруст, Андре Жид, Джеймс Джойс, Джон Дос Пассос и др. Все эти книги активно читались, они отвечали изменившимся культурным потребностям и формировали новые художественные вкусы.

Вакуум, накопившийся в литературе ГДР за двадцать лет догматического подхода к вопросам культурного наследия, был настолько велик, что с начала 1970-х гг. практически все крупные писатели сочли своим долгом в тех или иных формах включиться в животрепещущие дискуссии. Но это объяснялось не только желанием писателей, читателей и критиков расширить свой литературный кругозор. Цензура по-прежнему «отлавливала» острокритические произведения на современные темы, и обращение к литературному наследию стало способом косвенного выражения отношения к современности, литературной игрой с властью и с читателем, который быстро научился расшифровывать исторические пассажи и реминисценции. Например, роман Гюнтера де Бройна «Жизнь Жан Поля Фридриха Рихтера» (1975) был, собственно, даже и не романом, а жизнеописанием, но вызвал не меньший интерес публики, чем настоящие романы этого писателя. В книге о Жан Поле Г. де Бройн смог поместить целую главу «О цензуре», где подробно, с частностями и деталями, рассматривалось состояние цензуры в Германии в конце XVIII – начале XIX вв., и мало-мальски развитый читатель быстро понимал, что главной проблемой де Бройна в этой главе является вовсе не историческая справка, а разговор о цензуре в ГДР. Но в этой литературной игре с самого начала заключалась опасность релятивизма, ущемления сущностной стороны прошедших эпох в угоду их модернизации.

В 1970–1980 гг. в литературе ГДР появилось огромное количество произведений (по существу это была целая литература в литературе), включавших в себя литературные реминисценции как фактор формы и содержания; эти произведения, как правило, просто немыслимы без «первоисточника», который подвергается частичной или коренной переработке. Подобные произведения создавались во всех жанрах, захватили почти всех крупных писателей, привлекли массовую читательскую аудиторию. Хотя постмодернизм развернулся в литературе ГДР лишь в 1980-е гг., но одна из важнейших троп к нему пролегала через «литературу реминисценций», через «текст в тексте». Огромное место занял «текст в тексте» в творчестве Хайнера Мюллера, «по-видимому, единственного общенемецкого писателя нашего времени, пользующегося одинаково высоким авторитетом на культурных сценах обеих стран», – как отметил в 1989 г. западногерманский литературовед У. Витшток[13]. Драма «Маузер» (1964) является обработкой одного из эпизодов «Тихого Дона» М. Шолохова; драма «Цемент» (1972) – сценическое воплощение одноименного романа Ф. Гладкова, драма «Гамлетмашина» (1977) целиком выстроена на переосмыслении мотивов и образов «Гамлета» Шекспира; и так далее. Роман Ульриха Пленцдорфа (р. 1934) «Новые страдания юного В.» немыслим без «Страданий молодого Вертера» Гёте; пьеса У. Пленцдорфа «День длиннее, чем жизнь» (1988) трансформирует сюжет, мотивы и образы романа Ч. Айтматова

«И дольше века длится день». Фолькер Браун (р. 1939) использует прием «текста в тексте» в поэзии, драматургии и прозе: в «Романе о Хинце-Кунце» (1985) за основу взят Д. Дидро («Жак-фаталист и его Хозяин»), в пьесе «Дмитрий» (1982) Браун «завершает» неоконченную драму Ф. Шиллера «Деметриус»; драма «Зигфрид. Разговоры женщин. Немецкая ярость» (1986) переосмысляет сюжет и образы «Песни о Нибелунгах» и трилогии Ф. Хеббеля «Нибелунги»; в драме «Переходное общество» (1987) заново «переигрывается» А. П. Чехов («Три сестры»); в драме «Транзит Европа» (1988) в основу положен роман А. Зегерс «Транзит»; и так далее. Писатели ГДР с 1970-х гг. и до конца ГДР дописывают фрагменты (П. Хакс несколько раз «дописывал» вещи, начатые Гёте), переделывают и переписывают произведения своих предшественников и современников, освобождаясь с помощью литературной игры от жестких идеологических канонов, восстанавливая нарушенные традиции, дискутируют со своими коллегами (повесть Ф. Брауна «Неоконченная история» является прямым литературным ответом – и полемикой – на роман У. Пленцдорфа «Новые страдания юного В.»), – одним словом, с помощью «текста в тексте» литература ГДР выходила из-под диктата идеологии, переставала быть исполнителем партийных постановлений, указаний и инструкций, восстанавливала позиции нормально функционирующей художественной литературы. Переход от «текста в тексте» с означенными выше функциями к постмодернизму происходил постепенно, почти незаметно, и тексты отчетливо постмодернистские порой не так-то просто отличить от текстов, где сходство с постмодернизмом носит лишь внешний характер.

Историческая проза (роман, новелла, повесть) в русле общего развития литературы этого периода постепенно разрывала сложившийся в предшествовавший период социологически-иллюстративный подход к истории, который доминировал еще в творчестве писателей старшего поколения (например, в романе Отто Готше (1904–1985) «И был только гнев», 1975), находила невостребованные сюжеты и нетрадиционные ракурсы их освещения (например, Мартин Штаде (р. 1931) в романе «Король и его шут», 1974). Исторический роман «осовременивался» не столько в смысле нарушения исторического колорита или исторического реквизита, сколько в плане общей концепции истории и новой актуализации ее перекличек с современностью: в 1980-е годы утрата идеалов и общая неопределенность дальнейшего развития нередко порождала исторические романы с постмодернистским «зарядом», как например, яркий роман Эгона Гюнтера (р. 1927) «Пират» (1988), посвященный многократно использованному в литературе ГДР сюжету о борьбе средневекового пирата Клауса Штёртебекера со всемогущим Ганзейским союзом городов. Борьба «морских братьев» за социальную справедливость трансформируется в этом романе в экзистенциально-космическую мифологему о герое, наделенном особым

качеством харизматического лидера. Витальность героя потрясает читателя, остающегося, однако, в недоумении относительно направления «пассионарности» Клауса Штёртебекера, неистового и необходимого для жизни «будителя» человечества – но для каких целей, если витальность героя тонет в море крови вместе с его кораблями и людьми? Писатель ставит вопросы, но не дает ответов, а если и дает, то это ответы антирациональные: глубинные законы жизни, по мнению постмодерниста, лежат за пределами современного рационального мышления, поэтому современное сознание может лишь зафиксировать их проявления, но не в силах дать им единственно верное истолкование – разве что предложить несколько равнозначных вариантов.

Нивелирование общественных идеалов, критика «реального социализма» как общества потребления, создавшего своего, социалистического, обывателя (к примеру, бухгалтер Фарсман в цикле рассказов Г. Канта 1980-х гг.), изображение на этом новом общественном фоне изменений социально-психологических характеристик личности («Мои одинокие подруги» и многие другие рассказы психотерапевта по профессии Хельги Шуберт, р. 1940) – все это широко проникло в литературу ГДР уже в 1970-е гг., но в 1980-е гг. по существу захватило уже основной поток литературы – независимо от того, какие жанры и стилистические средства предпочитал тот или иной писатель. Фантастические элементы начинают с 1970-х гг. все шире использоваться в реалистической литературе: к примеру, в рассказах Г. Канта 1980-х гг. (сборники «Третий гвоздь», 1981; но особенно «Бронзовый век», 1986), некоторые популярные писатели выстраивают своеобразную поэтику постоянного смешения фантастики и реальности (Ирмтрауд Моргнер, 1933–1990; Эрих Кёлер, р. 1928 г.; Мартин Штаде, р. 1931 г.; и т. д.), используя фантастический элемент в том числе для создания «эффекта отчуждения» при изображении отношений личности и общества в ГДР.

Широко распространяется своеобразный жанр, который можно обозначить как бытовая психологическая проза, где вырванные из исторического контекста герои решают свои частные проблемы так, словно в мире существуют только они, и все окружение, в том числе и социальное (если оно вообще возникает в произведении) воспринимается и оценивается героями в зависимости от того, помогает или мешает оно решать эти сугубо личные, возникающие из психологического дискомфорта, проблемы (повести Клауса Шлезингера (р. 1937) «Старые фильмы», 1975; «Берлинская мечта», 1977; «Жизнь зимой», 1980). Те же тенденции проникают и в так называемый производственный роман, который зачастую перестает быть «производственным» в его воплощениях в предшествовавший период; уже в 1970-е гг. в «производственном романе», как правило, производство изображается как фон, как нечто периферийное: в романе Йоа-

хима Новотного (р. 1933) «Некто по имени Робель» (1976) описывается, как заглавный герой, водитель самосвала, берет отгульный день, чтобы сходить в поликлинику (у него возникли подозрения, что падает его мужская потенция); он целый день ходит по поселку, разговаривая со знакомыми, попивая с ними пиво и шнапс, и возвращается домой поздно вечером, весьма прилично «накачавшись», так и не попав на прием к врачу. На этом же принципе – показа производства извне – построено большинство рассказов и повестей этого писателя, ярко запечатлевшего будни Лужицкого края, где прошли его детство и юность. Производственная проза насыщается элементами эротики и фантастики (П. Гратцик). Даже расхваленный критикой и получивший Национальную премию ГДР роман о научно-технической революции «Киппенберг» (1979) Дитера Нолля (р. 1927) привлекал внимание читателей не в последнюю очередь потому, что в нем впервые в литературе ГДР была затронута «табуизированная» тема гомосексуализма (в русском переводе романа эту тему переводчики и редактор тщательно завуалировали).

Антифашистская тема, наиболее основательно разработанная в литературе ГДР, также переживает постепенную трансформацию. Если раньше главные герои, даже испытав влечение к национал-социализму и побывав в рядах фашистской армии, непременно бунтовали против фашизма («Приключения Вернера Хольта» Д. Нолля или «Однополчане» Ф. Фюмана) или «перековывались» (в этом смысле роман Г. Канта «Остановка в пути», 1977, и даже роман Кристы Вольф «Образы детства», 1976, еще вполне традиционны), то уже в 1970-е гг. появляются произведения, где писатели словно задаются вопросом: неужели-таки все до единого «перековались»? А как же сложилась жизнь у тех, кто не «перековывался», а просто приспособился к новым условиям? Этот вопрос всю жизнь не отпускал Ф. Фюмана. К. Вольф в «Образах детства» момент «перековки» просто не затрагивает: есть девочка Нелли Йордан, которая с удовольствием распевала нацистские песни, хотя кое в чем чувствовала себя неуютно в годы нацизма, и есть писательница, живущая в начале 1970-х гг. уже с «новым» сознанием; промежуточные звенья опущены. В «Остановке в пути» Г. Канта главный герой с самого начала потенциально обладает антифашистским сознанием, по ходу повествования оно крепнет и становится мировоззренческой позицией. Но уже у Вернера Гайдучека (р. 1926) в романе «Смерть у моря» (1977) главный герой меняет лишь внешнюю оболочку, а не миросозерцание по существу, и именно это помогает ему быстро сориентироваться и приспособиться к новым порядкам так, что он делает успешную карьеру в ГДР и даже становится лауреатом Национальной премии. В результате позднего самоанализа и самоосуждения герой кончает самоубийством, но это не меняет сути поднятой писателем проблемы (не случайно по настоятельной рекомендации с советской стороны этот роман был изъят из продажи). Отчетливые поиски

новых аспектов в освещении антифашистской проблематики заметны в повестях Макса Вальтера Шульца (1921-1990) «Солдат и женщина» (1979) и «Летчица, или Разоблачение немой легенды» (1981), в романе Ахима Мецкеса «Страна за Валгаллой» (1977), в произведениях Хельги Шюц (р. 1937), Гюнтера Рюккера (р. 1924) и др.

Большое место в литературе ГДР начиная с 1970-х гг. занимает тема (или жанр) утопии и антиутопии, причем развивается она в направлении «окаменения надежды», как это в 1977 г. точно сформулировал Х. Мюллер [14]. Утопические мотивы еще сильны, например, в драме Ф. Брауна «Че Гевара, или Город солнца» (1982), но не менее сильно и антиутопическое начало в его же драме «Великий мир» (1979); на некоторое оживление утопического начала в произведениях ряда авторов (Х. Мюллер, Ф. Браун) повлияла советская «перестройка», которая, как им некоторое время казалось, давала еще один шанс для социализма с «незаторможенной жизнью» (метафору «заторможенная жизнь» применительно к годам идеологического «застоя» на рубеже 1970-1980-х гг. придумал Ф. Браун). Криста Вольф в исторической антиутопии («Нет места. Нигде», 1978) придумала явно нацеленную на современность метафору «нежилая жизнь», то есть «жизнь, которой нельзя жить» («unlebbares Leben»), и развила эту мысль в мифологической антиутопии «Кассандра» (1983).

Альтернативная литература, вызванная к жизни альтернативными субкультурами, стала заявлять о себе в ГДР уже в семидесятые годы, и развитие ее шло по нарастающей. Западные исследователи склонны рассматривать этот процесс как естественное следствие образа жизни индустриального общества, потребительское сознание которого способствует развитию индивидуализма и отчуждения [15]. Но при рассмотрении альтернативных субкультур, складывавшихся в ГДР с конца 1970-х гг., необходимо помнить, что в отличие от западных субкультур, развивавшихся — пускай и в оппозиции к господствующей культуре, но, как правило, вполне легально, они возникали в полулегальных, а чаще в нелегальных условиях противостояния авторитарному государственному режиму, что автоматически придавало им политическую окраску и затрудняло их интеграцию в господствующую массовую культуру (на Западе эта интеграция, хотя и не без трений, происходила и происходит), приводило к непримиримой борьбе официального режима с модернизмом, андеграундом и другими формами альтернативной субкультуры.

Очень рано в литературе ГДР обнаружились явления, сопоставимые с постмодернизмом в странах Запада (прежде всего в творчестве Уве Йонзона, 1934-1984), но при всем родстве этих явлений, в самом широком смысле связанных с очередным витком кризиса рационалистической модели мира, нельзя забывать, что кризис этот (если сравнивать постмодернизм в ФРГ и в ГДР) увиден и запечатлен с противоположных сторон и

развивался в различной социальной и культурной среде. Если основным признаком постмодерна признать принципиальный плюрализм, многообразие языковых игр, типов мышления и социальных концепций, то очевидно, что проникнутые подобным духом произведения – если они были написаны в ГДР – могли пройти через цензурные рогатки лишь в 1980-е годы (например, роман Ф. Р. Фриза «Новые миры Александра», 1983). Ранний роман Ф. Р. Фриза «Дорога на Облиадох» (1966, издан в ФРГ), вполне укладывающийся в рамки философии и эстетики постмодернизма, пришел к читателю ГДР лишь в 1989 г.

Часть этой литературной продукции поступала в ФРГ и там публиковалась. Попытки легитимизировать хотя бы часть альтернативной литературы в рамках ГДР дали лишь один заметный результат: с 1987 г. по 1991 г. известный критик и писатель Герхард Вольф (р. 1928) сумел выпустить в издательстве «Ауфбау» серию книг запрещенных авторов, которая носила характерное название «Без очереди»; благодаря этой акции стало известно целое поколение молодых поэтов, среди них: Берт Папенфус-Горек, Райнер Шедлински, Ян Фактор, Габриэла Кахольд, Штефан Дёринг, Ульрих Пройс, Андреас Кациоль, Инес Эк, Йорг Нибельшюц, Томас Кунст. При всей индивидуальности дарований названных авторов их объединяет то, что их тексты действительно альтернативны в том смысле, что они стремятся полностью «изъять себя» из политической и культурной атмосферы ГДР, вообще выйти за рамки господствующего в современном мире рационального рассудка и смысла. Г. Вольф, постоянно писавший об этих поэтах, считал, что поиски, которые они вели, ближе всего к традициям немецких сюрреалистов (Курт Швиттерс, Ганс Арп) и Велимира Хлебникова [16].

* * *

«По-видимому, когда-нибудь все согласятся, что ни в одном из литературных родов литература ГДР не оставила столь же много значительных достижений как в лирике», – писал в 1989 г. В. Эммерих [17], автор наиболее популярной в ФРГ истории литературы ГДР и один из ее крупнейших современных исследователей. Утверждение это представляется справедливым; возможно, плодотворному развитию поэзии способствовал тот факт, что цензура и автоцензура, конечно, гораздо заметнее давали о себе знать в прозе и драматургии, авторам стихов легче было отстоять право на формальные эксперименты и даже на эзотеричность. Лирик в конечном итоге чувствовал себя менее скованным, чем прозаик и драматург.

В 1970-е годы поэзия ГДР входит, понеся значительные утраты. Йоханнес Бобровский (1917–1965) продолжает свое активное присутствие в литературе ГДР, поскольку посмертно публикуются его стихи и проза; венцом этих издательских усилий стало собрание сочинений в 4-х т. в 1987 г.

Заметную роль в пропаганде творчества Бобровского сыграли книги известного критика и литературоведа Г. Вольфа «Йоханнес Бобровский. Жизнь и творчество» (1967) и «Описание одной комнаты. 15 глав о Йоханнесе Бобровском» (1971), пережившие несколько изданий и дававшие возможность постепенного вхождения в своеобразный мир оригинального писателя, связавшего в тугой и нерасторжимый узел мифическое и историческое прошлое и современность. Й. Бобровский расширил и изменил своим творчеством представление о памяти и преемственности, которое до него в литературе ГДР, как правило, воспринималось лишь в классовом и социальном аспектах: углубляя психологизм и драматизм в изображении обыденной жизни, Бобровский одновременно укрупняет масштаб восприятия будничного бытия. При почти полном отсутствии произведений, непосредственно посвященных современным темам (о том, насколько остро Бобровский воспринимал современность, свидетельствуют его многочисленные эпиграммы, опубликованные посмертно), творчество Бобровского оказалось очень своевременным и современным именно на рубеже 1960–1970-х гг., когда поэзия и проза ГДР «субъективизировались», искали новые опоры и новые традиции. Из немецких поэтов прошлого Бобровскому ближе всего были Клопшток и Гёльдерлин, соединявшие общественный темперамент и глубокую религиозность, гимнический и патетический элементы с субъективно-лирическим взглядом на природу и человеческие отношения.

Летом 1971 г. ГДР покинул Петер Хухель (1903–1981), отстраненный в 1961 г. от руководства журналом «Зинн унд форм» и живший под надзором сотрудников госбезопасности в Вильгельмсхорсте под Берлином. Но его навещали друзья: В. Бирман, У. Грюнинг (р. 1942), Р. Кунце, В. Янка, Г. Кунерт, К. Райних (р. 1926), Р. Шнайдер. На этих встречах шли разговоры о литературе, Хухель читал и свои новые стихи, которые – после выхода в ФРГ сборника «Шоссе, шоссе» (1963) – в ГДР уже не печатались. В ФРГ были опубликованы стихотворные сборники Хухеля «Звездный бредень» (1967), «Сосчитанные дни» (1972), «Стихотворения» (1973), «Девятый час» (1979) и др. Важнейшая, может быть, заслуга П. Хухеля перед немецкой поэзией состоит в том, что он заметно обогатил традиции немецкой пейзажной лирики, синтезировав в своем творчестве религиозно-мистическое начало великих немецких лириков прошлого (А. Грифиус, М. Клаудиус), прозрачный герметизм поэтов «внутренней эмиграции» (В. Леман, О. Лёрке), в рядах которых он сам начинал как поэт, и бескомпромиссный аналитизм убежденного антифашиста, не дававший ему замкнуться на интимно-созерцательном восприятии пейзажа и заставлявший постоянно вводить в лирические образы и метафоры тревожный или трагический общественный фон. Мировоззренческая пейзажная лирика, плодотворно развивавшаяся в ГДР в рассматриваемый период, не-

мыслима без воздействия поэзии Хухеля, давшей импульсы в том числе Й. Бобровскому, Вульфу Кирстену (р. 1934), Хайнцу Чеховскому (р. 1935), У. Грюнингу и др.

В рассматриваемый период достигло высшего расцвета и завершения поэтическое творчество Эриха Арендта (1903–1984), ровесника, земляка и друга П. Хухеля, оставшегося, однако, до конца своей жизни в ГДР. Его стихотворные сборники и проникновенные описания Средиземноморья (ставшего духовным символом его пейзажей) без затруднений выходили в ГДР и ФРГ: «Эгейский архипелаг» (1967, ГДР), «Из пяти десятилетий» (1968, ГДР), «Огненный стебель» (1973, ГДР), «Память и образ» (1976, ГДР; 1977, ФРГ), «Пена времени» (1978, ГДР), «Двузначный смех» (1981, ФРГ), «Застыв от времени и света. Стихи Эгейского архипелага» (1981, ГДР), «Разъятие границ» (1981, ГДР, расширенное изд. в 1983). Это была эзотерическая «поэзия для поэтов», находившая, однако, своих читателей и приверженцев. В новых исторических условиях Арендт продолжил и преобразил традиции экспрессионизма и сюрреализма, гармонизировав их в рамках своего космического мироощущения. В то же время поэт превратил природу (земную и космическую) в активную участницу вселенской драмы, в которой человеческие деяния являются слабым отражением грандиозного развертывания вселенной во времени и пространстве, видимого лишь духовному взору и недоступного для рационального понимания. Особое место в поэтическом мире Арендта занимает концепция духовной личности, впитавшая его разнообразный жизненный опыт. Символом этой концепции стало название последнего прижизненного сборника. «Разъятие границ» — в прозаической интерпретации — это сознательное, совершаемое всю жизнь, до последнего часа, самовоспитание человека, включающее в себя самоанализ, самокритику и постоянное преодоление ограниченности собственного «я», связанного с личными или общественными, географическими или эпохальными обстоятельствами. Но «разъятие границ» не во имя чистого, «эстетического» самолюбования достигнутым совершенством, а во имя активной включенности в исторические и природно-космические процессы, которые личность может и должна осознать как неотъемлемую часть своего интимнейшего бытия. От сборника к сборнику Арендт «обустраивает» свою поэтику именно по принципу «разъятия границ» в бесконечно осваиваемой и расширяющейся духовной вселенной. В этом, видимо, состоит основная трудность понимания его поэзии. Арендт постоянно ведет диалог с самим собой, с близкими людьми, с поэтами, художниками и композиторами разных стран и культур, со своей эпохой, но, главное, все же с самим собой, каким он был когда-то, годы назад, еще вчера... Оттого у него так много повторяющихся мотивов и образов, но эти мотивы и образы — даже такие основополагающие, как «море», «шторм», «ночь», «небо», «луна», «камень», — в раз-

ных стихотворениях не идентичны друг другу, так же, как не идентичны постоянные в поэзии Арендта мифологические образы (странствующий Одиссей, например). И вечные и новые мотивы и образы ведут между собой перекличку, а поэт словно бы вслушивается в их голоса, позволяя им обмениваться жалобами и сомнениями.

Некоторые черты поэтики Арендта ярко выразились в стихотворениях о художниках (Арендт в юности учился и затем преподавал в школе живописи в рабочем пригороде Берлина). Здесь организующим моментом является тройная оптика: Арендт детально воспроизводит хорошо знакомый ему пейзаж (Арль на юге Франции, где созданы знаменитые полотна Ван Гога, или Экс в Провансе, где жил и рисовал Поль Сезанн), пропускает эти пейзажи сквозь судьбу и творчество художника и в то же время дает свой, современный взгляд на данный пейзаж с его людьми и на творчество художника, присовокупляя раздумья о собственной жизни.

«Сезаннова голубизна» – так называет Арендт в стихотворении «Экс в Провансе» духовный свет самоосуществившейся личности, раскрывшей свое дарование, – приобретает надличное значение, «светит» всем. Правда, не всегда самым близким, не всегда в своем городе. Но от художника всегда остается «неистовый свет», который продолжает жить не только как духовная сила, но даже как материальная субстанция. В этом объективном присутствии в жизни «света» многих художников и многих поколений заключается историческая преемственность искусства. Правда, это богатство раскрывается лишь тем, кто способен увидеть. Возникший однажды духовный «свет» не исчезает – пускай это и не ощущается каждым в будничном круговороте жизни («словно он никогда не рождался»). Но в мире навеки живет неистребимая «Сезаннова голубизна», его «неистовый свет», обращенный к людям. При всей эзотеричности и трудности для восприятия поздняя лирика Арендта сохраняет гуманистические ориентиры, и это делало ее особенно притягательной в 1970-е гг. для таких поэтов, как Х. Чеховский, Э. Эрб, А. Эндлер, Ф. Браун, но также и для Гюнтера Дайке и Уве Бергера, не стремившихся покидать пределы традиционной поэзии.

Активным читательским спросом в этот период пользовалось наследие Георга Маурера (1907-1971). Маурер был, безусловно, крупнейшим продолжателем поэтологических поисков Бехера, выразившихся в тетралогии «В защиту поэзии» (1952-1958). Изданный посмертно поэтический сборник Маурера «Опознанный мир» (1972) достаточно полно отражает диалектику его поисков в наиболее зрелый период творчества. Оптимистический взгляд на социализм, являвшийся стержнем поэзии Маурера до середины 1960-х гг., уступает место противоречивым и даже трагическим раздумьям. Теперь Маурер воспринимает социалистическую идею лишь как одну из попыток человечества найти выход из цивилизационного тупика, не лишенную внутренних противоречий и обре-

ченную историей стать всего лишь одной из «проб» на пути общей эволюции человека и социума. Например, в стихотворении «Побережье», социализм сравнивается с берегом, давшим недолгую надежду вечно странствующему кораблю человечества, но корабль, доставивший странников, сел на мель, да и берег, внушавший поначалу столько надежд, как оказалось, подобен молнии, которая после вспышки приносит «больше тьмы, чем сама темнота».

...Наша плоть – бездонное воспоминанье,
не пустотой рождено оно, но безграничным прошлым,
и вот теперь слышится зов его,
немыслимый и прекрасный: «Причаливать время настало
сегодня и навсегда!»
Но где то побережье, которое примет нас?
Не наша ли память говорит нам о том, что ничего долговечного
не существует, что покинуть должны мы будем
и эту пристань, обагренную кровью, как все другие,
приютившую нас сейчас, чтобы дать нам вздохнуть полной грудью
и вымолвить слово «надежда»...

(Перевод В. Вебера, 1970)

Из социалистических поэтов старшего поколения после смерти Г. Маурера (позднее творчество Э. Арендта и П. Хухеля к социалистической поэзии отнести невозможно) наибольшей известностью пользовались Стефан Хермлин (1915-1997), который, правда, в этот период уже не писал новых стихотворений, но активно участвовал в общественной жизни и книги его регулярно издавались, и пролетарский поэт 1920-1930-х гг. Вильгельм Ткачик (1907-1982). Даже по мнению западногерманских литературоведов, Ткачик «занимал выдающееся место среди вышедших из рабочего класса поэтов – членов Союза пролетарско-революционных писателей Германии; непосредственность переживания у него никогда не перекрывалась дидактикой, постоянная ироническая или сатирическая интонация совмещалась с самобытным дарованием, которое резко отделяло его от эпигонствующей рабочей поэзии» [18]. В первых послевоенных стихотворениях Ткачика господствовали мажорные тона, потом он замолчал, вглядываясь в новую действительность. И лишь в 1970-е гг. – после выхода сборников «Радужный балдахин» (1969) и «День велик» (1972) – состоялось «второе открытие Вильгельма Ткачика» (так называлась статья о Ткачике известного поэта и критика Вульфа Кирстена, р. 1934). Далее выходят сборники «Баржа со всякой всячиной» (1978), «Мои земные облака» (1981) и – уже посмертно – «Полеты на закате» (1983), в которых Ткачик, возвращаясь к традициям Э. Вайнерта, К. Тухольского, но также

К. Моргенштерна и Й. Рингельнаца, создает ироническую поэзию социалистической повседневности, где за добродушной усмешкой нередко скрывается глубокое разочарование.

Всем хочется
(Ярмарка тщеславия)

Всем хочется хоть чем-нибудь блеснуть,
явить свою особенную стать:
кому – увесить орденами грудь,
кому – при жизни памятником стать.

Шестерка корчит из себя туза.
А трусу снится доблестная драка –
при свете дня сей удалец-гроза
мгновенно отрезвляется однако.

Мы жизнь свою стремимся подсластить,
а делаем еще кислей и горше
и плачемся, когда сидим в галоше...

(Перевод В. Летучего, 1977)

Поэзия В. Ткачика своеобразно-иронически отражала действительность «реального социализма», давая ей отстраненную от утопических надежд общечеловеческую оценку; особенно симпатична постоянная самоирония поэта, не исключавшего и себя самого из числа объектов своей критики.

Между философским драматизмом поздней лирики Г. Маурера и не всегда избегавшей ухода в тривиальность самоиронией В. Ткачика располагается целая группа поэтов ГДР, широко публиковавшихся в этот период, получавших литературные премии, имевших порой достаточно широкий публичный резонанс. Среди них Хельмут Прайслер (р. 1925), Гюнтер Дайке (р. 1922), Уве Бергер (р. 1928). К этой же группе поэтов, хотя и с некоторыми оговорками, можно отнести Эву Штритматтер (р. 1930) и Хайнца Калау (р. 1931). Зрелое творчество обоих поэтов отличается искренностью, тягой к простоте и ясности выражения. У Э. Штритматтер, опубликовавшей в том числе сборники «Я сочиняю песню из тишины» (1973), «Я катаюсь на качалке» (1974), «Лунный снег лежит на лугах» (1975), «Достаточно одной лишь розы» (1977), «Разговор вдвоем» (1980), «Гелиотроп» (1983), «Дыхание» (1988), непритязательность выражения самых простых чувств привлекает именно тем, что эти чувства обращены к ежедневным житейским волнениям и переживаниям:

Мечталось мне: в утреннем свете
К морю вернуться опять.
Как солнце, как снег, как ветер,
Хочу я любовь испытать.
И, жадно глотая воздух
Соленых морей,
Чувствовать запах жизни
и не знать ничего о ней.

(«Мечта», 1973. Перевод И. Грицковой-Журбиной)

Сложнее и формально многообразнее поэзия Х. Калау, условно ее можно назвать поэзией искреннего интеллекта, который, по крайней мере, честно стремится избавиться от прошлых заблуждений и искать новые ходы мысли. К рассматриваемому периоду относятся поэтические сборники «Ты. Стихи о любви» (1970), «Баллады» (1971), «Леток для ангелов» (1974), «Похвала Сизифу» (1980), «Дуги» (1981) и др. Калау, успевший в молодости пройти некоторую выучку (в 1953 г.) у Б. Брехта, стремился выработать непредвзятый взгляд на обыденную действительность, добиваясь лаконизма выражения:

Волосы надо стричь.
Посуду надо мыть.
Улицы надо мести.
Глупых надо учить.
Землю надо беречь.

(«Похвала Сизифу». Перевод В. Куприянова)

Затверженное с детства выражение «сизифов труд» в новом, парадоксальном контексте вдруг приобретает иной смысл. Повседневность, будни, отнюдь не легкие и не простые, предстают как важная часть человеческого бытия.

Брехтовская ясность мысли во многом характерна и для творчества Гюнтера Кунерта (р. 1929), художника по образованию (порой он иллюстрирует собственные книги). В начале 1950-х гг. Кунерту покровительствовали Брехт и Бехер, заметившие его незаурядное дарование. Кунерт, в годы нацизма исключенный из школы из-за «расовой неполноценности», легко и естественно чувствовал себя в литературе ГДР в 1950-е гг., регулярно печатая сборники стихов и прозы; с 1963 г. его книги стали выходить и в ФРГ; по мере усложнений отношений с цензурой западных изданий становилось больше, но и в ГДР книги Кунерта издавались, хотя, выступив в 1976 г. в защиту В. Бирмана, сам Кунерт в 1979 г. получил долгосрочную

визу и выехал в ФРГ, не отказавшись, однако, от гражданства ГДР. По количеству западных литературных премий с Кунертом может сравниться разве что его ровесник Х. Мюллер. В рассматриваемый период в ГДР вышли следующие сборники стихотворений: «Открытый выход» (1972), «Маленькое но» (1975), «По пути в утопию» (1980), «Опороченное зачатие» (1988).

В поэзии Кунерта всегда проявлялось рациональное начало, на его основе формировалось и критическое отношение к действительности, когда в глаза стало бросаться несоответствие между лозунгами и обыденным ходом жизни. Но в отличие от В. Бирмана, у которого на первом месте было стремление выразить общественный характер противоречий, Кунерт чаще остается в сфере личного и субъективного, присущего человеку изначально, как своеобразному созданию природы, и проявляющемуся независимо от социальной структуры общества. Так, в сборнике «Открытый выход» речь идет о внешних и внутренних помехах для полноценного развития личности, причем автор тщательно избегает каких-либо рекомендаций и призывов, он деловито и без эмоциональности описывает ту или иную ситуацию, как правило, одновременно обыденную и парадоксальную, позволяющую, однако, понять, что препятствия «открытого» развития личности заключаются скорее в самой этой личности, чем во внешних обстоятельствах:

...Тебе не дойти до меня
мне не дойти до тебя
сне́га все больше
он засыпает двери и окна
и закрывает их
Ни я к тебе
ни ты ко мне
запоры ржавеют
замки промерзают
ни я ни ты
ко мне к тебе...

(«Зимнее стихотворение II»)

Специфическая черта — а может быть, и секрет популярности поэзии Кунерта у немецкоязычного читателя — в том, что, будучи интеллектуалом по натуре, он всегда стремится к простоте выражения; обладая редким чувством формы и умением «играть» словом, он крайне редко этим злоупотребляет: «я — реалист и настаиваю на этой дефиниции», подчеркивает писатель [19]. Поэзия Кунерта, с годами усложняясь, насыщаясь реминисценциями, ассоциациями, продолжает притягивать и широкого читателя.

Если Г. Кунерт очень рано сменил «диалог с ГДР» на «диалог с человечеством» и его влияние на литературный климат в стране было скорее опосредованным, то на центральной арене литературной жизни в течение всего рассматриваемого периода находилась большая группа поэтов «лирической волны» начала 1960-х гг. Эту группу нередко называют также «саксонской школой» (большинство этих поэтов – выходцы из Саксонии) или «поколением Фолькера Брауна», хотя Браун был одним из самых молодых в этой группе. Подобного «коллективного авангарда», как считает западногерманский литературовед В. Эммрих, «в литературе ФРГ не возникло» [20]. Общее у поэтов этого поколения то, что, вступив в литературу активными сторонниками социализма и патриотами ГДР, все они болезненно пережили утрату социалистических идеалов в обществе «реального социализма» и крах этого общества, отразив в своем творчестве как социальные, так и психологические процессы этого «самоуничтожения». К этой группе относятся Адольф Эндлер (р. 1930), Карл Микель (р. 1935), Фолькер Браун (р. 1939), Хайнц Чеховский (р. 1935), Райнер Кирш (р. 1934), Райнер Кунце (р. 1933), Вульф Кирстен (р. 1934), Сара Кирш (р. 1935), Уве Гресман (1933-1969), Вольф Бирман (р. 1936), Эльке Эрб (р. 1938); по поколенческому мироощущению и сходству творческого пути сюда же относится и крупнейший серболужицкий поэт этого периода Кито Лоренц. Всех их объединяют совместно изданные антологии, многочисленные посвящения друг другу произведений, а также прямые или скрытые обращения друг к другу в текстах. Центральная линия развития этой группы ярче всего отразилась в творчестве Ф. Брауна, разнонаправленные тенденции развития в дальнейшем творчестве отчетливее всего, пожалуй, проявились у К. Микеля и Э. Эрб.

Карла Микеля называют «самым умным, теоретически наиболее основательным и поэтически самым искусным в этой группе» [21], «поэтом бесконечно отдаленного будущего», «живым классиком», или еще по-другому: «Для некоторых, очевидно, невыносима сама мысль, что крупные поэты могут жить среди нас и пить с нами пиво, но к этой мысли придется привыкнуть» [22]. Микель – профессиональный историк и экономист по образованию, около десяти лет проработавший в этой области, с 1971 г. был сотрудником театра «Берлинер ансамбль», затем преподавал риторику и дикцию в Высшем театральном училище. Но в то же время он – интеллектуал и циник, гедонист и трагик, человек, живущий в гуще событий и одновременно в дистанцировании от них, погруженный в жизнь разных эпох и континентов, но никогда не теряющий живой пульс современности, болезненно восприимчивый к мельчайшим изменениям быта, погоды и состояния собственного здоровья и иронически высмеивающий человеческие привязанности к «бренностям» жизни. Все это в нем совмещается, но поэтика и стилистика его настолько разнообразны,

что трудно подобрать к ним некий общий индекс. Есть у него и сугубо «бытовые» стихи:

Мне друг рассказывал: «Ворчит моя жена.
Какого черта я тебе нужна?
В проклятой кухне целый день торчу.
Так дальше не пойдет. Так больше не хочу!»...

...Украсил кухню он и побелил.
Ну а жена его пытает вновь:
«В хоромах этих сам теперь готовь!»
Он в кухне заперся от горя и тоски.
И изрубил всю утварь на куски.

(«Выход», 1963. Перевод И. Грицковой)

В короткое стихотворение Микель сумел уместить и отчетливо ироническую характеристику своего «друга»: человека прямолинейно-однозначного, нетерпеливого, вспыльчивого, ждущего от своих дел и решений однозначных результатов, а когда эти результаты оказываются иными – прибегающего к волевым и быстрым решениям. Таким образом, поэт, живущий в эпоху постоянного администрирования и быстрых партийных решений без признания допущенных ошибок и их анализа, переводит разговор о характерных чертах переживаемого этапа «реального социализма» из серьезного плана в план иронически-бытовой.

Произведения Микеля очень часто включают в себя целую цепочку смыслов и уровней, построенных по диалектическому принципу «отрицания отрицания»; особенно ярко иллюстрируют это его многочисленные стихотворения-«подражания» известным авторам (Горацию, Сапфо, Анакреону, Клопштоку, Уланду, В. Мюллеру, Г. Мауреру и др.) или отдельным жанрам (ода, элегия, сонет). Точно соблюдая особенности поэтики и стиля определенного автора или жанра, Микель «переводит» избранный для себя образец на современные реалии, как бы спонтанно выхваченные из жизни; возникает уровень пародии, которая, однако, у Микеля никогда не является самоцелью, а всего лишь звеном в цепи «отрицания отрицания»; из совмещения «старого» (формы) и «нового» (содержания) возникает поэтический синтез, в котором и «старое» и «новое» дополнительно освещают друг друга, давая пищу как эмоциональному, так и интеллектуальному восприятию. Стихотворения Микеля рассматриваемого периода изданы в сборниках «Железная эра» (1975, в ГДР и ФРГ), «Одиссей на Итаке» (1976, ГДР), «Альбом поэзии» (1981, ГДР), «Моттек рассказывает» (1990, ФРГ) и в первых двух томах собрания сочинений (1990). Критики в ГДР и ФРГ (даже такие именитые, как Г. Майер) нередко «терялись» перед очередными произведе-

ниями Микеля, что, однако не мешало им признавать его «классиком» и «поэтом для поэтов». По сути же, он стремится выразить сложнейшие диалектические взаимосвязи истории и современности, традиции и новаторства (как в поэзии, так и в жизни) или, говоря словами его лирического героя иронического диалектика профессора Моттека: «Если традиция слишком сильна, она мешает всему новому, если же она, напротив, слишком слаба, то тогда вообще пропадает всякая связь с предшествующим опытом; и то и другое губительно»[23]. В осмыслении и художественном изображении диспропорций в человеческой истории (и в литературе, как части духовной истории), связанных в том числе и с диалектикой «отрицания отрицания», — огромная притягательность и актуальность творчества Микеля.

Если Микеля условно можно назвать крупнейшим представителем «чистого искусства» «саксонской школы поэтов» (насколько «чистое искусство» вообще может возникать без отказа от социалистической идеи), то Ф. Браун был крупнейшим политическим писателем в этой группе. Философ по образованию, он штудировал не только марксистскую классику, но внимательно вчитывался и в модификации марксизма и материализма в XX веке (Эрнст Блох, Вальтер Беньямин и др.). Браун был убежден, что социализм возможен, для его осуществления, казалось, не хватало лишь немногого: динамичного саморазвития общества, достигаемого с помощью продуктивной самокритики, важнейшими средствами которой являются гласность и демократизм. «Зритель — причем не только в зале — должен приобщиться к постоянному открытому «прогону» общественных решений», — рассуждает Ганс Каст в повести «Сцена» (1968), рассуждает в то самое время, когда всякая творческая открытость резко пошла на убыль. Уже названия поэтических сборников Брауна этого периода дают представление о характере его творческой эволюции: «Мы, а не они» (1970), «Против симметричного мира» (1974), «Тренировка прямой походки» (1979), «Медленный скрипучий рассвет» (1987).

Если в сборнике «Мы, а не они» Браун призывал «не почивать на лаврах» и не поддаваться «упоительному дурману речей» («Прометей 8»), то книга «Против симметричного мира» с самого первого стихотворения провозглашает отказ от догматического, предписанного «свыше» подхода к жизни:

Со стен моих я стираю лозунги,
Как вор выползаю из груды слов,
Окунаясь внимательным оком в улицы.

(«Добровольное показание». Перевод Т. Фрадкиной)

Оптимистическая и гедонистическая окраска раннего творчества вытесняется теперь горечью и сатирой, доходящими порой до сарказма.

Борьба против «симметричного мира», против догматизма и застоя во всех сферах жизни, включая сферу культуры и искусства, становится с начала 1970-х гг. одной из важнейших тем творчества Брауна, одной из неизменных составляющих его движения по «спиралям» духовного и творческого возмужания. Из политической лирики исчезает всякий пафос и метафорика, стихи становятся внешне спокойными, почти протокольными, но всегда исполненными внутреннего кипения и страстного негодования:

1. Почти виртуозно заворачивая за угол,
Мы спокойно объясняем,
Что придерживаемся заданного курса.
2. Стремительно двигаясь вперед,
Мы прочно стоим на прежних позициях.
...
7. Так как, делая вид, что мы неизменны,
Мы изменяем мир...

(«Наша последовательность»)

В 1980-е гг. по мере того, как «реальный социализм» превращается в «окаменевшую надежду», в поэтику Брауна начинают все больше проникать модернистские элементы, размывающие четкую картину мира, к которой он всегда стремился. В сборнике «Тренировка прямой походки» Браун избирает позицию стоика, пытающегося удержаться под натиском враждебных обстоятельств и не допускающего мысли, что он остается в полной изоляции. После «дела Бирмана» Браун пишет стихотворение «Ошибка, в которой я не раскаиваюсь», в котором фиксирует свое состояние в период, когда он «не решился / Стать до конца ни черным, ни белым / в урочный, ожиданный час»:

...Как погибла она, моя радость,
Исколотая холодной сталью слов,
И как же выжила она, точно кошка,
Помня зубы собак и снова
Царапаясь в сердце моем...

(Перевод Е. Колесова)

В сборнике «Медленный скрипучий рассвет» поэт, по сути, уже прощается с ГДР, с «заторможенной жизнью» (название одного из стихотворений, ставшее своеобразным символом «агонии» ГДР в последние годы ее существования): «Замыслы прежние / Где вы теперь? / А неизбежное / Ломится в дверь». Здесь же, в великолепных «Берлинских эпиграммах», к Брауну возвращаются сарказм и ирония, и он избирает уже заявленную

ранее позицию одинокого стоика, просветителя и пророка, которому уже не суждено быть понятым в своем отечестве:

Сплю я у самой Стены, вижу во сне оба мира:
То ль я меж ними чужой, то ль они оба мои?

(Перевод Е. Колесова)

В 1967 г. вышел первый стихотворный сборник Сары Кирш «Пребывание на земле», сразу же привлекший внимание (через два года вышло расширенное издание в ФРГ). При очевидной мировоззренческой близости к Брауну, Р. Киршу, а также к группе «пейзажных лириков» (Вульф Кирстен, Хайнц Чеховский, Адольф Эндлер, Кито Лоренц, Вальтер Вернер) стихотворения С. Кирш отличались большей интимностью, непосредственностью, лиризмом, вниманием к конкретным деталям – при сохранении глубины философского подхода. Ее последующие сборники «Заклинания» (1973), «Ветер в спину» (1976), «Земное царство» (1982), «Кошачья жизнь» (1984), «Снежное тепло» (1989), «Наводнение» (1990), «Дочь лесного царя» (1992) и др. в основном сохраняют уже найденные формы и мотивы, углубляя и совершенствуя их. С. Кирш, соединившая в стихотворении общественную ангажированность и глубокий лиризм, романтическое начало и классическую завершенность формы, удивительную «надреальную» фантазию и столь же удивительный по откровенности психологизм «саморазоблачения», стала самой популярной немецкоязычной поэтессой, обладательницей более двадцати литературных премий разных стран. ГДР она покинула в 1977 г.

Прежде чем перейти к характеристике модернистских и постмодернистских тенденций в поэзии ГДР, необходимо упомянуть некоторых поэтов, которые, занимая определенное место в литературном ландшафте ГДР, не выдвигались на первый план, не формировали литературные группы. Сюда можно отнести Йенса Герлаха (р. 1926), Пауля Винса (1922–1982), Манфреда Штройбеля (р. 1932), Фридемана Бергера (р. 1940), Райнхарда Бернхофа (р. 1940), Петера Госсе (р. 1938), Юргена Реннерта (р. 1943), Андреаса Раймана (р. 1946) и Рихарда Питраса (р. 1946). При том, что они представляли разные поколения и разные поэтики, их – хотя и весьма условно – объединяет то, что они не делали заметных открытий, но поддерживали и разрабатывали уже открытое.

Новые тенденции достаточно отчетливо обнаружились в сборнике «Нити терпения» (1978) Эльке Эрб, которая стала в творческом плане «отдаляться» от «саксонской поэтической школы», постепенно выработав свое собственное, «герметическое», направление так, что выступившие в 1980-е гг. молодые поэты порой готовы были считать ее своей предшественницей. К. Вольф осторожно охарактеризовала эту тенденцию как «отход

от дружелюбной коммуникации»[24], этот «отход» еще более отчетливо заметен в последующих книгах Э. Эрб: «Утешение» (1982), «Картинка-загадка» (1983), «Каштановая аллея» (1987) и «Увертки, или Непредполагаемые, сногсшибательные отношения» (1990), но эти книги – особенно последняя – обнаруживают и промежуточную, двойственную позицию поэтессы. Настойчиво ведя линию на «конструктивно-экспериментальное обхождение со словесным материалом»[25], Эрб терпеливо пытается объяснить и наглядно показать, чего же она хочет. С одной стороны, она хочет того же, что уже неоднократно формулировалось в модернистских течениях XX в.: унаследованный традиционный язык никуда не годится, ибо вместо обнаружения сути он затушевывает ее, вместо точных и конкретных поименований реальности он предпочитает эвфемизмы. Значит, надо начинать с языка, с внимательного прислушивания к каждому слову, к каждому звуку. С другой стороны, Эрб не пытается упразднить ни знаки препинания, ни синтаксис, то есть не достигает даже радикализма футуристов. Но здесь и начинается различие, та дорога, которая ведет к постмодернизму. Эрб готова вглядываться в любую фразу, рассматривать любое словосочетание до тех пор, пока количество возможных значений и истолкований не переходит в качество, то есть пока читатель не понимает, что он по существу одурачен и оставлен один на один с неведомым смыслом фразы, которая до истолкований Эрб казалась совершенно прозрачной и понятной. Во всеоружии современной лингвистики, социолингвистики, психологии, социопсихологии, возрастной психологии и т. д., вводя свой субъективный опыт, рассказывая, как она воспринимала исследуемую фразу десять или двадцать лет назад, и т. п., Эрб искусно и художественно убедительно доказывает невозможность адекватной коммуникации, ибо у слов и у фраз нет «чистого» смысла, все ситуативно обусловлено, и читатель ее сам волен выбирать одну из тех десятков или сотен дорог, которые она ему предлагает по мере развертывания своей аргументации. Это, по сути, дорога к плюрализму и многовариантности постмодернизма, хотя сама Эрб вовсе не провозглашала постмодернизм как эстетическую позицию, ее личный путь в «многовариантность» шел через отталкивание от ложной «одновариантности» «реального социализма», который она в юности воспринимала как реальную альтернативу капитализму (Эрб переселилась в ГДР в 1949 г., то есть в 21 год). Она стремится найти возможности коммуникации вне господствующих общественных структур и обслуживающего эти структуры языка.

Между поколениями и «школами» оказался один из крупнейших поэтов (и прозаиков) ГДР 1980-х гг. Вольфганг Хильбиг (р. 1941), выросший в рабочей семье, сменивший несколько профессий (например, с 1970 г. по 1979 г. он работал кочегаром), иногда посещавший «кружки рабочих поэтов», но в основном державшийся в стороне от литературной жизни. Его

стихи и проза, в которых он пытался передать свое трагическое мироощущение на материале окружавшего его быта, представлялись чем-то невероятным в контексте успехов «реального социализма»; понадобились длительные усилия Ф. Фюмана и других влиятельных писателей и критиков, чтобы первый сборник его стихов и прозы «Голос голос» (1983) был опубликован в ГДР (в ФРГ книга его стихотворений «Отсутствие» вышла в 1979 г.). Следующий стихотворный сборник «Рассеивание» вышел в ФРГ, там же в 1991 г. было издано и собрание сочинений Хильбига в семи томах, что лишь подтвердило однозначно высокие оценки этого писателя критикой и читателями.

В творчестве Хильбига (а писал он с 1960-х гг.) выразилось абсолютное отчуждение личности от общества, «радикальное я», как это сформулировал крупный поэт следующего поколения Уве Кольбе (р. 1957), которое, демонстративно отказываясь от наследия «саксонской поэтической школы» (воплощением которой для них нередко выступает Ф. Браун), готово признать Хильбига своим предшественником [26]. Лирика и проза Хильбига весьма трудно интегрируются в литературную традицию, у него находят переклички с Гёльдерлином, Новалисом, Рембо, Бодлером, Э. По [27] и немецкими экспрессионистами [28], но все это дает лишь весьма отдаленное представление о специфике его стиля. «Экзистенциальному Я» Хильбига во многом близок Ф. Кафка, его мироощущение перекликается с «магическими реалистами», но Хильбиг настолько конкретен и точен в передаче реалий своего жизненного опыта и среды, что в ряду названных предшественников (даже при сравнении с Кафкой) он кажется натуралистом. Однако натурализм его обманчив, он касается лишь деталей.

Личность в произведениях Хильбига предстает в двойном «очуждении»: во-первых, она полностью отчуждена от какой бы то ни было социальной среды, во-вторых, она отчуждена и от природно-космической среды (на которой еще покоилось романтическое двоемирие), одинаково враждебной как личности, так и социальной среде. Такого, двойного, «отчуждения» ни в прозе, ни в поэзии ГДР еще не было, да и для литературы ФРГ это тоже было в новинку – отсюда и особое внимание к Хильбигу большинства крупнейших критиков. В числе предшественников Хильбига по экзистенциальной позиции двойного «очуждения» в ГДР можно назвать, пожалуй, только поэтессу Инге Мюллер (1925–1966), соавтора некоторых ранних драм Хайнера Мюллера, покончившую жизнь самоубийством и оставившую небольшое по объему поэтическое наследие, изданное уже посмертно в 1976 и – полнее – в 1985 гг. Хильбига можно считать одним из предшественников постмодернизма, но не более того. Его поэзия и проза еще очень далеки от какой бы то ни было «игры в возможности», она слишком серьезна, в его поэтическом мире – какой-то «новый катастрофизм», «великая богема теней» (как сам Хильбиг определил свою поэти-

ку), достигшая такого совершенства в своем художественном воплощении, «равного которому трудно отыскать в современной литературе»[29].

После вышесказанного в более очерченном контексте предстает и последнее поколение поэтов ГДР, которое в духовном плане к самой ГДР имело уже весьма отдаленное отношение, практически сразу же выходя на западный литературный рынок (или успев попасть в вышеназванную серию Г. Вольфа «Без очереди». Здесь мы можем лишь перечислить известнейших из этих поэтов, ограничившись краткой общей характеристикой. Это — поколение родившихся в 1950-х гг.: Саша Андерсон (1953), Габриэле Эккарт (1954) (оба успели переехать в ФРГ, остальные жили в ГДР), Штефан Дёринг (1954), Ганс-Эккарт Венцель (1955), Томас Бёме (1955), Берт Папенфус-Горек (1956), Райнер Шедлински (1956), Уве Кольбе (1957), Штеффен Меншинг (1958) и др. Больше всего из этих авторов повезло в ГДР, пожалуй, Уве Кольбе: за него успел вступиться Ф. Фюман, восторгавшийся его стихами; в ГДР было опубликовано три сборника стихотворений: «Рожденные не по желанию» (1980, в ФРГ в 1981 г.), «Прощания и другие любовные стихотворения» (1981, в ФРГ в 1983 г.) и «Борнхольм II» (1986). При том, что Кольбе не стремился ломать традиции в плане поэтической формы, в мировоззренческом плане он выразил позиции своего поколения:

Знамена ослепили, значки
истерлись, лозунг
каждый день один и тот же.
И я должен петь о конце всего этого?
.....
Я прекращаю хвалить топтание на месте,
Я буду хвалить чудеса, места без названий, знаки
без смысла, хвалю зародыш, возвышение вымышленных
богатств — эту ярость.

(«Разговор без конца»)

В плане экспериментаторства дальше всего продвинулся в своих стихотворениях Берт Папенфус-Горек, по профессии рабочий электронной промышленности, который пытался освободиться от действительности ГДР с помощью изобретения нового языка, который мог бы выразить «психологическую действительность» его творческого бытия. «Я не рассматриваю себя как экспериментатора в сфере языка, это — реальности моей жизни», — подчеркивает поэт[30]. Он изменяет орфографию, сокращает и «монтирует» слова, придумывает новые и сочиняет собственную грамматику для передачи ассоциативных скачков своей мысли и многоярусности смыслов. По мнению поддерживающих Папенфуса-Горека (и других эксперимен-

таторов) видных поэтов и критиков (К. Микель, И. Хэнель и др.), он стремится найти для своей поэзии «третий путь», поскольку его не устраивает ни функция литературы как подражания и отражения действительности, ни ее способность уходить в мир «чистого искусства».

В 1981-1984 гг. в Дрездене выходил альтернативный журнал «И», дававший трибуну экспериментальным текстам. После его закрытия часть поэтов (и художников) перебралась в Берлин, где У. Кольбе и Б. Вагнер издавали (тиражом в 100 экземпляров) журнал «Король – голый» (в 1983-1987 гг. выходил под названием «Микадо»). Здесь печатались многие из вышеназванных молодых поэтов. В Дрездене в 1984-1987 гг. выходил журнал «Вред», с 1988 г. его заменил журнал «Использование». Кроме того выходил журнал Райнера Шедлински «Фабрика Ариадны», в котором заметно влияние французского постструктурализма. Это были лишь некоторые формы выражения развивавшейся субкультуры, становившейся для части молодых писателей образом жизни. Самой большой «колонией» субкультуры был старый район Восточного Берлина «Пренцлауэр берг», где по подсчетам писательницы Даниэлы Дан (р. 1949) в 1986 г. проживало 300 художников и 35 писателей («Прогулка по Пренцлауэрберг», 1987), в основном живших в старых квартирах и в домах, подлежавших сносу. Единственное, что их действительно объединяет, по наблюдению Д. Дан, это «чихали мы на все официальное!». «Пренцлауэрберг» продолжил свою жизнь и в объединенной Германии.

* * *

1968-й год ознаменован в прозе ГДР выходом в свет сразу нескольких крупных произведений, в которых отчетливо выразилась тенденция к «субъективизации» повествования: романы «Размышления о Кристе Т.» Кристы Вольф (р. 1929), «Буриданов осел» Гюнтера де Бройна (р. 1926), «Пауза для Ванцки, или Путешествие в Десканзар» Альфреда Вельма (р. 1927). Но и опубликованный в том же году роман Анны Зегерс (1900-1983) «Доверие», построенный по принципу широкомасштабной эпопеи, по существу был обращен в сферу, которая сама по себе требовала большей субъективности. В романе изображаются события вокруг «контрреволюционного путча» (или «народного восстания», как его называли историки ФРГ) 17 июня 1953 г., но роман не случайно назван «Доверие», и не случайно А. Зегерс торопилась дописать его, предполагая подавление подобного же «контрреволюционного путча» в Чехословакии в 1968 г.: она надеялась пробудить в партийных верхах доверие к своим народам и к своей интеллигенции и отказаться, наконец, от репрессивных методов внедрения социалистической истины, в незыблемость которой сама писательница верила до самой своей смерти, отстаивая ее в прозе и публицистике.

Если в центре романа А. Зегерс — проблема политического доверия (она исходит из предпосылки, что высоконравственные люди при любых условиях сделают выбор в пользу социализма, но государство и партия не должны создавать искусственных трудностей, способных подорвать доверие к безупречной идее), то Г. де Бройн поворачивает свои размышления в иную плоскость. В романе изображен, на первый взгляд, весьма тривиальный любовный «треугольник»: руководящий работник Карл Эрп, его жена Элизабет и его любовница фрейлейн Бродель. Мужчина как будто бы на высоте: прочное положение на службе, терпеливая и умная жена и преданная молодая и красивая любовница. Но в конце романа именно этот преуспевающий герой терпит крах, остается по существу в духовной изоляции, без любовницы, без жены и без друзей. Де Бройн в удачно найденной им в этом романе иронической манере исследует определенный социальный тип (Карл Эрп), порожденный определенными общественными условиями. В процессе художественного «исследования» выясняется, что его основная черта — приспособленчество и «этический формализм» [31], который, однако, не может помочь герою найти выход из неформальной ситуации, и тогда он пытается вернуться на удобный путь приспособленчества, который до сих пор выручал его безотказно. Новаторство де Бройна в этом романе состояло в том, что, высмеивая данный социальный тип, он раскрывал общественные механизмы, способствующие выходу подобных «типов» в руководители, — явление, характерное, может быть, не только для социализма, но распустившееся особенно пышным цветом в годы «реального социализма». Де Бройн, показывая своего героя как некоторое исключение, обращает общественное внимание на опасные симптомы «застоя», которые, способствуя разложению склонных к «этическому формализму» личностей, тем самым толкают само общество к деградации. В своих последующих романах де Бройн совершенствует иронический метод художественного исследования, фиксируя дальнейшие этапы разложения интересующего его социального типа в нравственно деградирующем обществе: роман «Присуждение премии» (1972), повесть «Бранденбургские исследования» (1978), роман «Новое благоденствие» (1985). Последний роман запечатлел общество ГДР уже на стадии нравственного распада (и цензура его пропустила, хотя и с задержкой на год). Нравственная инфантильность, еще только намеченная в образе Карла Эрпа, дала в «Новом благоденствии» пышные всходы в образе Виктора Кёслинга, сына знаменитого в Республике ветерана партии.

Совершенно иной ракурс (в рамках большой проблемы «личность и общество») избирает в своих «размышлениях» К. Вольф. Она избирает как бы другую крайность: ее героиня, Криста Т., еще кое-как или на время может приспособиться к дискомфортным внешним условиям, но она непременно хочет быть в ладу сама с собой, со своей совестью, со своими духов-

ными принципами. В эпиграфе к роману, взятом из «Дневника» И. Р. Бехера, курсивом выделена фраза «О попытке быть самим собой». К. Вольф, по сути, и исследует в романе, насколько удачной может быть «попытка быть самим собой» личности с богатым творческим и нравственным потенциалом в ГДР конца 1960-х гг. Обстоятельства постепенно «оттирают» ее героиню на обочину общественной жизни, но и семейной идиллии у нее тоже не получается: слишком велик неизрасходованный творческий потенциал, так и оставшийся невостребованным. Может быть, для того, чтобы смягчить возможные упреки, автор заставляет свою героиню в 35 лет умереть от рака, уже тем самым делая ее судьбу исключительной, нетипичной. Но критика в тот момент была сурова, как официальная, так и читательская: «Мое существование в этой стране в качестве общественного существа было поставлено под вопрос, и понадобилось довольно значительно время, пока я опять смогла взять в руки перо» (К. Вольф) [32]. Издательство «Миттельдойчер ферлаг», опубликовавшее книгу, публично покаялось в своей ошибке. К. Вольф обвиняли в том, что «пессимизм является основной эстетической тональностью книги», ответы, которые она дает, «остаются в общегуманистической плоскости» [33], иными словами, она проповедует «абстрактный гуманизм», что в ту пору означало в высшей степени негативную оценку. Ее обвиняли в «двусмысленности» и в отсутствии «однозначно партийной манеры письма» [34]. В издательском письме ей советовали никогда больше не браться за перо. Все это подтолкнуло К. Вольф к более четкому осознанию своих мировоззренческих и эстетических позиций, что нашло отражение в книге эссе «Читать и писать» (1971) и в сборнике рассказов «Унтер-ден-Линден» (1974). Нравственное мужество К. Вольф в эти годы проявилось в том, что она не отказалась от своих эстетических позиций, но четко сформулировала их, определив тем самым и ведущую тенденцию прозы ГДР в последующие годы — тенденцию к субъективизации повествования. Опираясь на свой анализ новеллы Георга Бюхнера «Ленц», она разработала поэтику «внутренней аутентичности» повествования (в критике употреблялись понятия «авторская аутентичность», «субъективная аутентичность»): «У повествовательного пространства есть четыре измерения: три фиктивные пространственные координаты вымышленных персонажей и четвертая, „подлинная“, координата рассказчика. Это координата глубины, чувства времени, неизбежной сопричастности, определяющая выбор не только сюжета, но и его окраски. Ее осознанное использование — основной метод современной прозы. Отсюда сложные повествовательные структуры, не имеющие ничего общего с произволом, со случайностью, как не случайно и то, что от „он“ в одном предложении Бюхнер может вдруг перейти к „я“ в другом — метод, и поныне еще вызывающий удивление» [35]. Начиная с романа «Размышления о Кристе Т.» К. Вольф все больше укрепляется во мнении, что современный писа-

тель не имеет права строить из себя всезнающего и бесстрастного наблюдателя, он должен раскрывать свое отношение к событиям, делиться с читателем своими сомнениями и оценками, вовлекать его в сам процесс поисков истины. Предшественниками К. Вольф в поисках «субъективной аутентичности» в современной немецкой литературе были Уве Йонзон, еще в ГДР написавший роман «Предположения о Якобе» (1959) и развивший ту же технику «предположений» в «Третьей книге об Ахиме» (1961), и Йоханнес Бобровский. Но У. Йонзон после провала публикации романа в ГДР переселился в ФРГ, Бобровский избегал современных сюжетов. К. Вольф и дальше продолжала разрабатывать свою поэтику «субъективной аутентичности» в романе «Образы детства» (1976) и в повестях «Авария» (1987) и «Летний этюд» (1989), дав ей теоретическое обоснование в «Лекциях о Кассандре» (1983).

Гораздо более осторожно обходятся с проблемой притязаний личности в социалистическом обществе Вернер Гайдучек (р. 1926) в романе «Прощание с ангелами» (1968) и Альфред Вельм в романе «Пауза для Ванцки, или Путешествие в Десканзар» (1968). На фоне «Размышлений о Кристе-Т.» К. Вольф их проблематика выглядела безобидно, хотя и здесь критика находила избыточную субъективность, особенно у А. Вельма. В. Гайдучек по-своему продолжает проблематику «Расколотого неба» К. Вольф, подробно изображая судьбу семейства Марула, представители которого после войны живут в ГДР и ФРГ; при всех нюансах и психологических тонкостях повествования симпатии автора все же совершенно очевидно на стороне ГДР.

Мировоззренческая четкость характерна и для романа А. Вельма, в центре которого — 65-летний учитель математики Густав Ванцка, который перед уходом на пенсию собирается осуществить свою давнюю мечту: посетить Десканзар, далекий полумифический город на море. Но в Десканзар он так и не едет, решив сначала разобраться со своей жизнью. Таким образом, в романе ретроспективно возникает панорама XX столетия (Ванцка — ровесник века), пропущенная через субъективное восприятие незаурядной личности. Здесь и годы нацизма (когда Ванцка был уволен из школы за отказ вступить в нацистский союз учителей), и послевоенная карьера, и — главное — последние пять лет работы в школе, куда Ванцка пошел по собственному желанию, чтобы вернуться к истокам, ибо чувствовал себя педагогом по призванию. Эти пять лет в образцовой школе описаны наиболее подробно: коллектив учителей, ученики, конфликты, проблемы воспитания. Социалистическая система воспитания не идеализируется, но и не очерняется; учителя, ученики и сам Ванцка предстают как живые люди, со слабостями и противоречиями, Ванцка, к примеру, максималист, которому важнее воспитать одного «гения», чем терпеливо заниматься ежедневной рутиной, и автор дале-

ко не всегда на стороне учителя-романтика. Роман, естественно, вызвал большие дискуссии в учительской среде. Через 10 лет такие же дискуссии вызвал роман Гюнтера Гёрлиха (р. 1928) «Извещение в газете» (1978), где конфликты социалистической школы и методов воспитания развертываются уже в условиях «застойного» социализма.

Отказ от широкомасштабных эпических полотен, от классового подхода к изображению жизни общества происходил, разумеется, не сразу. Классовый, социальный и панорамный подход остается характерной чертой талантливого пролетарского писателя Отто Готше (1904-1985), еще подростком в 1918 г. вступившего на путь революционной борьбы. К рассматриваемому периоду относится второй том романа «Мартовские бури» (1971), изображающий борьбу немецкого пролетариата в 1921-1923 гг., краеведческое социально-художественное исследование «Моя деревня. История и истории» (1974), посвященное родной деревне Вальфероде на Гарце, исторический роман «И был только гнев» (1975), в основу которого положен полуисторический-полулегендарный эпизод из времен Тридцатилетней войны о немецком Робин Гуде на Гарце — крестьянском парне Вальтере Веддингене, стоявшем многие годы во главе «стрелков Гарца», как называли себя крестьяне и рабочие горнорудных промыслов, защищавшие свою родину от иноземных и местных грабителей.

Из писателей среднего поколения к панорамному охвату действительности стремится Эрик Нойч (р. 1931), который после романа «В поисках Гатта» (1973), написанного в полемике с «Размышлениями о Кристе Т.», взялся за широкомасштабную эпопею «Мир на Востоке» (т. 1, 1974; т. 2, 1978; т. 3, 1985), где задался целью проследить судьбу целого поколения немцев с конца Второй мировой войны и до наших дней. Роман «В поисках Гатта» насыщен личными и общественными конфликтами (в этой связи и у Нойча были серьезные трудности с цензурой), конфликтов, может быть, даже многовато для честного рабочего паренька, волей судьбы и народной власти выведенного из шахтерского забоя на стезю партийной и журналистской карьеры. Конфликты, возникающие затем у Гатта, обрисованы достаточно убедительно и показательно: недостаток образования, знаний, догматизм, обусловленный слишком однозначно воспринимаемой классовой позицией, прямолинейность, далеко не всегда идущая на пользу делу, и, наконец, некоторое зазнайство и самодовольство. В результате всего этого Гатт терпит полный крах и на работе и в личной жизни, даже проводит три года в специальной лечебнице. То есть — если учитывать дискуссионный характер романа — сложностей у Гатта отнюдь не меньше, чем у Кристы Т., но — и в этом основной центр тяжести полемического замысла — настоящий человек, до конца преданный социалистической идее, должен и может преодолеть все трудности. Рассказчик, от лица которого ведутся «поиски Гатта», встречается с его бывшей женой Рут и узнает, что

Гатт нашел в себе силы вернуться на шахту рабочим, стать передовиком производства, и руководство шахты направляет его на учебу. Финал романа остается открытым, но попытка писателя противопоставить слишком много «размышляющей» Кристе Т. героя активного, витального, не сдающегося ни перед какими обстоятельствами (есть даже намеки, что и Рут, оставившая Гатта и вышедшая замуж за инженера, не забыла его и не исключает их новой встречи), совершенно очевидна. В этом романе Нойч тоже использует субъективную повествовательную технику: сам главный герой перед читателем фактически не появляется после того, как рассказывает почти случайному человеку историю своей жизни; все дальнейшее мы узнаем от анонимного «рассказчика».

Проблемы личности, ее возможностей, исторической глубины ее памяти и характера ее отношений с обществом, где она формируется, — все это с начала 1970-х гг. так или иначе захватило всю литературу ГДР, отразилось в творчестве писателей всех поколений. Известный литературовед и критик Ганс Кауфман (р. 1926) характеризовал семидесятые годы как «годы поисков ценности и смысла индивидуального бытия внутри сложившихся детерминант общественного бытия» [36].

Писатель-антифашист старшего поколения Стефан Хермлин все свое позднее творчество посвящает проблеме исторической памяти и преемственности, которую он не мыслит без субъективной, личной окраски. Уже в рассказе «Корнелиусбрюкке» (1968) Хермлин, обращаясь к памяти детства (к эпизоду убийства К. Либкнехта и Р. Люксембург, превращенному реакционными силами в фарс и торжество), показывает, что историческая память не может быть слишком оптимистической; она «должна заключать в себе боль и печаль невосполнимых утрат» [37], и чем сильнее эта боль, тем продуктивнее эта память будет работать для настоящего. Именно такую концепцию памяти Хермлин воплотил затем в своей автобиографической повести «Вечерний свет» (1978), где он уже демонстративно выпячивает свою субъективность. «Вечерний свет» — очень герметичная, построенная на наплывах ассоциативных воспоминаний, книга — не встретила в прессе ГДР почти никаких нареканий. И в этом тоже сказался десятилетний путь субъективизации прозы: в 1968 г. публикация этой повести наверняка встретила бы осложнения.

Тенденция к ретроспективной форме повествования, традицию которой весьма удачно поддержал Герман Кант (р. 1926) в романе «Актовый зал» (1965), нашла свое дальнейшее развитие во многих произведениях 1970-х гг., не в последнюю очередь и в романе самого Канта «Выходные данные» (1972), герой которого практически полностью укладывается в схему «положительного руководителя». Давид Грот, главный редактор популярной иллюстрированной газеты, получает предложение стать министром и, обдумывая его, вспоминает свою жизнь и карьеру: от подрост-

ка-курьера до главного редактора. При том, что Гроту вначале не хочется брать на себя новые и более обременительные обязанности, он понимает, что партия в данном случае не ошиблась: выбор верен, и он должен с ним согласиться.

Но все же во многих произведениях конфликты выстраивались более основательно, к ним можно отнести повесть Вернера Гайдучека «Марк Аврелий, или Один семестр нежности» (1971), роман Карла-Гейнца Якобса (р. 1929) «Пирамида для меня» (1971) и цикл повестей Фолькера Брауна «Беззаботная жизнь Каста» (1972). В повести Гайдучека – наиболее лиричной и поэтической – речь идет о студенческой любви, яркой и нежной, но, видимо, безвозвратно утраченной героем по собственной вине: из-за эгоизма, тщеславия, ложного самолюбия, сконцентрированности прежде всего на собственных проблемах и успехах. Наиболее масштабно выстроены повести Брауна, каждая из которых означает ступеньку на пути духовного роста главного героя: «Грязь» (1959), «Аудитория» (1964), «Сцена» (1972) и дописанная позднее «Трибуна» (1974, опубликована в 1979 г.). В завершенном виде тетралогия носит отчетливо трагический характер, чего еще нельзя было заключить по первым трем повестям, хотя герой везде попадал в конфликтные обстоятельства; но вопрос о вине остается открытым в последней повести, где герой погибает, превысив скорость во время езды ночью (скорой ездой он пытался прогнать раздиравшие его сомнения и противоречия). Заглавный герой, в первой повести еще действительно достаточно «беззаботный» (за допущенное в школе неосторожное высказывание он вместо вуза попадает на стройку), склонный к романтическим переживаниям – трудовым и эротическим, – по ходу развертывания тетралогии становится все серьезнее, пытаясь соответствовать требованиям, предъявляемым к «новому» человеку в условиях сначала развивающегося, а затем уже и развитого социализма. Но Браун отнюдь не любуется своим героем (как, скажем, Кант своим Давидом Гротом), он зорко подмечает важное для него в этих повестях общественное противоречие между абстрактным характером лозунгов и призывов и ежедневной конкретикой жизни: может ли, к примеру, личная проблема оказаться для человека столь же или даже более важной, чем его общественная функция? Органического соединения общественного и личного у Каста не получается ни в одной из повестей, напротив, конфликт все время нарастает по мере продвижения героя по ступеням образования и – соответственно – политической карьеры: в последней повести он уже парторг крупного предприятия, успешно или не совсем успешно решающий важные проблемы, но, по сути, лишенный нормальной личной жизни (жена тоже активно стремится найти свое место в обществе). К концу семидесятых годов, когда была опубликована последняя повесть, в литературе ГДР уже появилось столько новых проблем, что случайная смерть «социалистического

Фауста» уже не казалась чем-то уголовно наказуемым (достаточно было несколько лет подержать книгу в цензурно-издательском портфеле).

Один из важных путей субъективизации прозы лежал в области творческого освоения культурного наследия. И не случайно внимание приковали в первую очередь личности трагические, неординарные, непонятые: Гёльдерлин, Клейст, Каролина фон Гюндероде и т. д. Возникла проблема неординарной личности и ее неизбежных конфликтов с окружающей средой: в прошлом они были неизбежны, но какой характер подобные конфликты могут носить при социализме? Первой большой удачей на пути подобного переосмысления классики в интересах современности стал роман Ульриха Пленцдорфа (р. 1934) «Новые страдания юного В.» (1972), в котором судьба своенравного семнадцатилетнего юноши из ГДР причудливым образом переплетается с судьбой гётевского Вертера (Эдгар Вибо читает в добровольном одиночестве случайно попавшую ему в руки книжку без обложки и с поврежденными страницами). Пленцдорф не обостряет конфликт: если бы родители были чуть повнимательнее, если бы школа не ограничивалась формальной заботой о своих учениках, если бы, наконец, сам Вибо был осмотрительнее и осторожнее в трансформаторной будке, которую он выбрал своим пристанищем, – все бы обошлось, ибо парень уже практически созрел для интеграции в общество; юноша хотел сделать что-то особенное (для общества же!), он изобрел нечто, что должно было облегчить труд и повысить его производительность в бригаде, которая приютила его, сбежавшего от родителей. Естественно, что такая вещь не могла в то время не вызывать живого отклика: в начале 1970-х гг. пьеса (а сценическая версия появилась еще до публикации романа) была самой кассовой в театрах ГДР, позднее был создан столь же популярный кинофильм (1976). «Новые страдания юного В.» пробуждали чувствительность, провоцировали на дискуссии, – яркий пример того, когда актуальная книга выходит вовремя и удовлетворяет широкой общественной потребности.

В 1974 г. Ф. Браун завершил повесть «Неоконченная история», через год она была опубликована в журнале «Зинн унд форм», подвергнута резкой критике и надолго исчезла из поля зрения читателей ГДР. В ФРГ она вышла отдельной книгой в 1977 г., в ГДР же только в 1988 г. «Неоконченная история» – многослойное художественное произведение, при всей незамысловатой простоте любовного сюжета. Литературоведы разных стран, много писавшие об этой повести, находят в ней многочисленные переклички со «Страданиями молодого Вертера» Гёте, с философскими идеями Гёльдерлина, с «Ленцем» и «Войцеком» Георга Бюхнера. Но не менее важна и прямая полемическая соотнесенность с «Новыми страданиями юного В.» У. Пленцдорфа. Брауна, высоко оценившего достоинства романа Пленцдорфа, решительно не устраивало лишь одно – случайная смерть героя. Поэтому у него в «Неоконченной истории» трагедия, которую пере-

живают Франк, Карин и ее отец, закономерна, почти неизбежна; подобные трагедии могут стать типичными для зашоренного, догматизированного общества, если оно не одумается и, взглянув на себя в зеркало, предлагаемое писателем, не сделает соответствующие выводы. Браун пытался показать, как надо жить и поступать, чтобы меньше было трагедий и изломанных человеческих судеб. Для этого людям надо быть просто гуманнее, открытее, терпимее друг к другу, особенно к своим близким. Но все ли это могут? Для многих догмы, установившиеся стереотипы поведения, идеологические клише (Карин, дочь ответственного партийного работника, полюбившая рабочего парня со сложным характером и сложной судьбой, с огромным трудом выходит из-под власти внушенных ей правил), сложившиеся привычки, наконец, заслоняют вечно подвижные лики живой жизни — так, что доподлинная жизнь представляется подобным людям болезненным изломом, капризом, извращением, и они норовят затиснуть ее в выдуманный ими самими убогий шаблон. Отец и мать Карин, поначалу союзники в воспитании дочери, постепенно расходятся, становясь едва ли не врагами. Повесть, может быть, даже перенасыщена проблемами: взаимоотношения поколений, неувязки в социальной структуре социалистического общества, равенство на словах и неравенство на самом деле людей, относящихся к различным социальным прослойкам (вначале отец и мать даже в мыслях не могут допустить, что их «перспективная» дочь может полюбить какого-то «рабочего», да еще, как оказывается, сидевшего в тюрьме), вопросы гласности и цензуры, «законных» и «незаконных» вмешательств представителей государственной власти и органов госбезопасности в личную жизнь своих сограждан... Чувствительный и тонкий юноша Франк оказывается не в состоянии вынести сгустившихся над его судьбой случайно-неслучайных обстоятельств, и когда даже Карин, поверившая наговорам «знающих людей» и собственным предрассудкам, бросает его, он открывает газ. Совершенно случайно он остается в живых, но тяжело больным и без надежды на окончательное выздоровление. Но зато у Карин и у ее отца, много переживших и во многом прозревших во время болезни Франка, появляется шанс изменить дальнейший ход своей жизни. Эта повесть была слишком радикальна, чтобы в момент ее появления в печати руководящие инстанции могли допустить какую-либо публичную дискуссию: «Неоконченная история» читалась и обсуждалась только в частном порядке.

В 1973 г. был опубликован второй том романа «Чудодей» Эрвина Штритматтера (1912–1994), удачно вписавшийся в вышеозначенный контекст субъективизации прозы, хотя и завоевавший широкое признание «Оле Бинкоп» (1963), да и первый том «Чудодея» (1957) тоже носили отчетливо выраженную субъективно-лирическую окраску. События второго тома разворачиваются с весны 1946 г., когда дезертировавший в конце войны

из вермахта Станислаус Бюднер (уже немолодой, 37-летний, но так еще и не нашедший себя человек, все еще живущий своими фантазиями и пробудившейся мечтой о писательстве) тайком возвращается в Германию – сначала в семейство своего друга Йоханниса Вайсблатта, отец которого владеет небольшим цементным заводом. Действие романа развивается в западной, а затем и в восточной зонах; в основном Штритматтер соблюдает удачно найденный в первом томе принцип сочетания плутовского романа и романа воспитания, только во втором томе жанр романа воспитания постепенно начинает преобладать: герой созревает даже до вступления в СЕПГ и до понимания законов классовой борьбы. Но как прирожденный чудак и поэт божьей милостью он все равно продолжает видеть мир по-своему: через призму любви к своей – снова недосягаемой – возлюбленной Розе (которая тем временем даже ждет от него ребенка, но все еще держится вдали от него, видя, что он еще не «перебродил»), через совершенно конкретные детали изменяющегося быта, которые не во всем его устраивают, ибо он не терпит демагогии и формализма, а зачатки того и другого уже начинают отчетливо проявляться и в деревне, где он работает, и в партийной школе, куда его посылают учиться. Второй том еще как будто бы давал надежду на возможность преодоления негативных тенденций, но этой надежды практически полностью лишен третий том «Чудодея» (1980), который со скрипом проходил цензуру и в котором критическое отношение писателя к эпохе Вальтера Ульбрихта легко соотносится по своей сути с теми же проблемами партийной демагогии и волюнтаристскими методами администрирования в эпоху «реального социализма» Э. Хонеккера. Опубликованные в 1990 г. дневники Штритматтера 1973-1980 гг., описывающие идеологическую и культурную ситуацию в ГДР в период работы над третьим томом «Чудодея», являются ценнейшим документом этой эпохи: «Печально, но приходится констатировать, как много людей в нашей стране утратили гражданское мужество. Его отняла у них жизнь при двух диктатурах. Они дошли уже до того, что ждут указания партийного функционера, можно ли им похвалить художественное произведение так, чтобы это услышали соседи». (Это запись от 2 августа 1980 г., когда после появления в «Нойес Дойчланд» снисходительно-благожелательной рецензии влиятельного эссеиста Г. Кэлера, наконец стали публиковать рецензии, задержанные в других изданиях и заметно увеличилось количество читательских писем.) Или сходные размышления о себе от 13 сентября 1980 г.: «Моя взрослая и писательская жизнь падает на время двух диктатур, которые сменили друг друга. Вторую из этих диктатур я – после некоторых сомнений – одобрял в течение нескольких лет, пока не понял, что она не является диктатурой класса, но, как и предшествовавшая ей диктатура, была диктатурой клики. Она вынуждала меня писать по принципу: один пишешь – два в уме, и это «два в уме» я не мог с полной

откровенностью записать даже в свой личный дневник. Я должен был постоянно помнить о домашних обысках и тайных сыщиках. Даже и сейчас, когда я это пишу»[38].

Огромное место в творческом наследии Штритматтера занимают различные жанры «малой прозы» — от афористической зарисовки до повести: «Вторник в сентябре. 16 романов в стенограмме» (1969), «Без четверти сто маленьких историй» (1970), «Правдивые истории разного рода» (1982); среди них — большой цикл так называемых «соловьиных историй»: «Синий соловей, или Так это начинается» (1972), «Моя приятельница Тина Бабе. Три соловьиные истории» (1977), «Зеленый июнь. Соловьиная история» (1985) и др.; сюда же относится своеобразный жанр автобиографических набросков, фрагментов, зарисовок, собранных в том числе в книгах: «Самоободрения» (1982), «Срок жизни» (1987), «Ситуация в атмосфере. Из дневников» (1990) и зафиксировавшая последний год жизни, собственно, прощание с ней книга «Перед превращением» (1995). Нельзя не упомянуть и большую автобиографическую эпопею «Лавка» (т. 1, 1983; т. 2, 1987; т. 3, 1992), которая вместе с сопутствовавшими ей книгами (повесть «Когда я был конокрадом», 1982, и др.) составила грандиозную панораму деревенского мелкобуржуазного быта довоенной Германии.

Специфической особенностью таланта Штритматтера является то, что он может многократно обращаться к одним и тем же эпизодам, освещая их то от лица вымышленных героев, то в художественной прозе автобиографического характера, то пытаясь воспроизвести их, как жизненные воспоминания. И поскольку на эти три манеры письма накладывается собственная эволюция автора за долгие годы творчества, то в целом возникает очень подвижная, убедительная и богатая картина эпохи, охватывающая жизнь Германии с 1910-х гг. и до современности. Штритматтер склонен к жанру своеобразного лирического субъективного эпоса, в котором широкая картина эпохи и важнейшие исторические события подаются через преломление в жизненных поисках центрального героя и его ближайшего окружения. Например, три книги «соловьиных историй» — это поэтическая исповедь о вызревании писательского дарования в сложных перипетиях личной жизни на фоне бурных и трагических событий в Германии 1920–1940-х гг. В каждой из повестей за основу берется конкретный эпизод прошлого, который излагается, однако, умудренным жизнью человеком, способным отнестись с юмором и иронией к своим юношеским заблуждениям и опоэтизировать сохранившиеся в памяти сюжеты. Форма изложения здесь, как правило, свободная, повествование нередко перемежается авторскими отступлениями и событиями более раннего или более позднего времени.

Повесть «Зеленый июнь» является одновременно продолжением как «соловьиных историй», так и романа «Лавка» (по линии биографии глав-

ного героя, которого, как и в романе, зовут Эзау Матт). Исходный пласт действительности, описываемый в повести, – июнь 1945 года, но реально писатель охватывает более сорока лет жизни своего героя, эпизодически обращаясь к его довоенному и военному прошлому, заглядывая также и в будущее – вплоть до начала 1980-х гг. Эзау Матт дезертирует с фронта и с поддельными документами скрывается в последние месяцы войны в глухой деревне. Американские оккупационные власти не арестовывают его, потому что местные антифашисты подтверждают его невиновность. После окончания войны герой возвращается в свои родные места, где надеется снова найти жену и сыновей. Но жена вышла замуж за американского сержанта, оформив развод с помощью американских властей. Герой таким образом оказывается перед необходимостью не только заново переосмыслить свои общественные позиции, но и искать выход из духовной и семейной катастрофы. Дальнейшая и основная часть действия повести происходит в восточной зоне, где герой находит работу, пристанище и где выходит в свет его первый рассказ.

Своеобразной чертой позднего творчества Штритматтера является переплетение в одном произведении нескольких мировоззренческих позиций и точек зрения. Штритматтер словно накладывает один на другой два (а иногда и больше) подхода к жизни: свое мироощущение 1945 г. и свое мироощущение 1980-х гг. В этой художественной перекличке двух временных пластов, которые «сосуществуют», но отнюдь не сливаются и не растворяются один в другом, состоит большая поэтическая притягательность поздней прозы этого писателя, пользовавшегося завидной популярностью у читателей ГДР и ФРГ. Особое качество прозе Штритматтера придает и сочетание отчетливо барочного мироощущения (постоянно – в том числе и в «Зеленом июне» – варьируемые черты плутовского романа, лейтмотивы кружения жизни по принципу карусели, постоянного возвращения к некой исходной ситуации; заброшенность героя во враждебный и непонятный мир, где без счастливого случая и «плутовства» не обойдешься) со столь же ярко выраженной позицией социальной справедливости, необходимости более гуманного мироустройства. В отошедшей в историю прозе ГДР Штритматтер, безусловно, останется как один из самых талантливых рассказчиков-реалистов.

В целом реалистическая тенденция оставалась доминирующей в литературе ГДР 1970-х гг., хотя и «размывание» ее происходило сразу по нескольким направлениям. Во-первых, фантастические сюжеты становятся не только важнейшей составной частью отдельных серьезных по замыслу произведений («Странные встречи» А. Зегерс, «Унтер-ден-Линден» К. Вольф, «Крабат» Ю. Брезана и т. д.), но и почти целиком захватывают творчество некоторых значительных писателей (И. Моргнер, Э. Кёлер и др.). Во-вторых, постепенно начинает «размываться» и сама реалистичес-

кая проза, насыщаясь с точки зрения реализма невозможными, неправдоподобными, сюрреалистическими элементами (М. Штаде, Ф. Фюман, позднее Ф. Браун, Г. Кант и др.). В-третьих, проза начинает разнообразно «мифологизироваться»: от прямого использования мифологических сюжетов (Ф. Фюман, «Кассандра» К. Вольф и др.) до попыток сделать повествование в прямом смысле «мифическим», овладев методом «мифописания» изнутри, как методом художественного повествования (Ф. Фюман, Ф. Р. Фриз, П. Гратцик, У. Пленцдорф в повести «Легенда о счастье без конца», 1979, и др.).

Реалистическая манера, усложняясь, продолжала определять прозу о Второй мировой войне и связанную с ней антифашистскую тему. Среди крупных произведений 1970-х гг., связанных с данной тематикой, необходимо назвать повесть Курта Давида (р. 1924) «Пережившая» (1972), романы «Образы детства» К. Вольф и «Остановка в пути» (1977) Г. Канта, повести А. Зегерс «Каменный век» (1975), «И снова встреча» (1977). Все эти произведения написаны с отчетливо реалистических и социалистических позиций. Повесть К. Давида (участника Второй мировой войны, два года пробывшего в советском плену; из-за фронтового ранения он вынужден был оставить мечту – стать профессиональным музыкантом, но зато написал прекрасную книгу о Бетховене «Встреча с бессмертием», 1970) композиционно строится на пересечении двух временных планов (1945 и 1972 гг.): гражданка ПНР Данута Гадомская (настоящее имя Тереза, Данута – партизанская кличка) рассказывает немецкому писателю (бывшему солдату вермахта) о действиях партизанской группы в 1945 г.; в этой группе было трое поляков (в том числе сама Данута) и один немец, Бернхард, ради которого, собственно, и был затеян документальный роман. Давиду удалось не только художественно убедительно воспроизвести драматические события последнего года войны, создав яркие психологические портреты всех участников партизанской группы, но и вывести события и размышления героев в современную плоскость взаимоотношений поляков и немцев, несущих на себе тяжелый груз исторического прошлого, но и надежду на взаимопонимание в настоящем и будущем.

Роман К. Вольф «Образы детства» многопланов по своей композиции и развивает принципы поэтики «субъективной аутентичности». Три ведущих временных плана пересекаются в каждой из 18 глав и в целом охватывают исторический период от Первой мировой войны до 2 мая 1975 г. – кануна 30-летия победы над фашистской Германией. Первый временной пласт представляет собой хронику одного из мелкобуржуазных немецких семейств, в котором росла и воспитывалась девочка Нелли Йордан, родившаяся в 1929 г. Основное действие в рамках названного временного пласта происходит в 1933–1947 гг., сначала в силезском городе Л. со смешанным польским и немецким населением, затем, с 1944 г., – в других

местах (уже в Германии), куда судьба забрасывает беженцев из Л. (например, поселок Бердиков в Мекленбурге). В художественном плане – это основной повествовательный слой книги. К. Вольф создает художественную панораму «провинциального фашизма». Пласт этот подается так, чтобы читатель мог не только вжиться в атмосферу «третьего рейха», но почувствовать еще и пограничный, силезско-польский оттенок этой атмосферы. Но так или иначе и здесь уже присутствуют второй и третий планы, потому что К. Вольф вводит (иногда в скобках) ту или иную информацию, которая ее героине, Нелли Йордан, была недоступна. Второй временной пласт охватывает всего 46 часов (10–11 июля 1971 г.), в течение которых взрослая героиня вместе со своей семьей совершает поездку на машине в польский город Г. (бывший Л.), где прошло ее детство. Вместе с ней находятся ее муж Г., младший брат Лутц и пятнадцатилетняя дочь Ленка. Характер каждого из четырех участников поездки раскрывается не только по отношению к событиям прошлого, но и в связи с оценкой текущих политических событий и бытовых происшествий. Все участники поездки живут в ГДР и – при различии отдельных суждений – являются людьми с социалистическим мировоззрением, что, естественно, сказывается и на их оценках событий прошлого. Третий временной пласт, датированный на первой (3 ноября 1972 г.) и на последней (2 мая 1975 г.) страницах книги, связан с раздумьями писательницы о политических, философских, нравственных и эстетических проблемах современности, которые К. Вольф стремится осмыслить в процессе работы над текстом романа. В этом слое и происходит основная «спайка» двух других временных пластов романа, именно здесь наивные детские впечатления получают разностороннюю нравственную и идеологическую оценку. Писательница вводит сюда весь дополнительно изученный материал: газеты и документы 1930-х гг., свой послевоенный опыт. Одной из самых важных проблем романа является проблема исторической памяти: К. Вольф перепроверяет весь арсенал инструментов, имеющихся в ее распоряжении для выполнения своей задачи: воспоминания личные и близких, друзей, знакомых, очевидцев; всевозможные документы эпохи; художественные средства литературы; эстетические и нравственные позиции писателя. И сразу же встают вопросы: в какой мере, например, можно доверять воспоминаниям, памяти? Какого рода память является определяющей для оценки событий столь сложного прошлого? «Различают следующие виды памяти: механическую, образную, логическую, словесную, материальную, моторную. Как же недостает здесь еще одного вида – памяти нравственной...». Именно нравственную память о прошлом стремится восстановить и определить К. Вольф в своем романе. Такую память невозможно вычленить в некоем «чистом» виде, поскольку человек – и его мировоззрение – могут изменяться в течение жизни. Значит, наша память – таков вывод К. Вольф – «не есть некий твердо ско-

лоченный блок — скорее уж, если позволить себе большие слова — постоянно повторяющийся нравственный акт». Проблема соответствия нравственной памяти человека и его морального облика поставлена в романе К. Вольф жестко, но отнюдь не механистически; человек в романе выступает как существо сложное, многоаспектное, способное к изменению своего прежнего мировоззрения. «Верите ли вы в то, что человек способен в корне измениться?» — спрашивает в романе пятнадцатилетняя дочь своего отца, бывшего солдата вермахта, и свою мать, бывшего члена гитлерюгенда. Этот вопрос является одним из стержневых в романе, он проходит лейтмотивом. Но в художественном плане процесс «перековки» сознания Нелли Йордан в романе не развернут, о чем К. Вольф сама сказала впоследствии достаточно ясно: «Мне кажется, что у многих представителей моего поколения — по-разному сформировавшихся в зависимости от различных свобод и принуждений на Востоке и на Западе — от их прежних стереотипов осталась тяга к растворению в массе и к подчинению, привычка к четкому исполнению своей функции, вера в авторитет, стремление к согласию с большинством, но прежде всего — страх перед выражением своего несогласия и сопротивлением, перед конфликтами с большинством и перед возможностью исключения из группы. Нам было очень трудно стать взрослыми, обрести самостоятельность и независимость, а также социальную позицию в самом хорошем смысле. Все это известно мне изнутри и до сих пор никем не описано — еще один невозмещенный писательский долг»[39]. Эти слова К. Вольф сказала в ноябре 1987 г. (в публичной речи в связи с присуждением ей премии сестры и брата Шолль города Мюнхена), подчеркнув тем самым, что процесс «обретения самостоятельности и независимости» в момент завершения романа «Образы детства» в ее собственном сознании еще не завершился.

Эссеистические и публицистические элементы почти полностью «укрыты» в романе Г. Канта «Остановка в пути», высшем художественном достижении этого писателя. К. Симонов в свое время назвал этот роман «книгой безбоязненной очистительной силы», написанной с «бесстрашной правдой»[40]. Юмор и ирония, столь характерные для первых романов Канта, здесь практически исчезают — они остались разве что в эпизодах юношеских лет главного героя, Марка Нибура. Серьезность предмета изображения и проблематики, которая включает в себя и анализ причин постигнувшей Германию национальной катастрофы, исключила возможность широкого использования приемов юмора и иронии, их место заступает сатира, применяемая писателем на разных уровнях, индивидуальном и социально-политическом. Причем социально-политический уровень все больше доминирует по мере того, как Марк Нибур начинает понимать классовую и политическую сущность фашистской военной авантюры. Людей, непричастных к истории, нет, какими бы «маленькими» они себе ни казались.

Дело лишь в том, понимают или не понимают эти люди свою причастность к истории и как они сами ее истолковывают. Марк Нибур – «маленький» человек из провинциального городка на северо-западе Германии. В 18 лет призванный в армию вермахта, Нибур абсолютно уверен в своей непричастности к злодеяниям фашизма. И только пройдя «круги ада», он начинает понимать, что невольно стал частью гитлеровской военной машины и, значит, не имеет морального права уходить от расплаты за тяжкие преступления нацистов. Побывав в лагере военнопленных и тюрьмах, Марк Нибур оказывается в одной камере с нацистскими военными преступниками, которые считают его своим единомышленником и от которых он во что бы то ни стало хочет отмежеваться. Социально-политическая сатира Канта достигает в этом эпизоде своего апогея. Этот эпизод становится кульминационным и в перевоспитании героя, уяснении им своей сопричастности фашистской военной машине и, следовательно, своей виновности. Проблемы «индивидуальной» и «коллективной» вины в общенациональном масштабе поставлены Кантом в этом романе с такой наглядностью и с такой неопровержимой убедительностью, что это произведение останется в золотом фонде немецкой литературы, связанной с темой сущности фашизма и его преодоления.

В связи с антифашистской темой необходимо упомянуть и еще нескольких писателей: Рут Вернер (1907–1990), работавшую с 1930-х годов в советской разведке вместе с Рихардом Зорге и Шандором Радо и описавшую затем свою жизнь в мемуарах («Соня рапортует», 1978) и в художественной прозе («Гонг торговца фарфором», 1976), мемуары Людвига Ренна («В Мексике», 1979), роман Гюнтера Гёрлиха (р. 1928), «Возвращение на родину, в страну незнакомую» (1974), повести Макса Вальтера Шульца «Солдат и женщина» (1978) и «Летчица, или Развенчание немой легенды» (1981), роман Ахима Мецкеса (р. 1926) «Страна за Валгаллой» (1977). Этот перечень не исчерпывает всех имен (особенно в области мемуаристики), но все же дает представление о дальнейшей эволюции этой темы в литературе ГДР.

М. В. Шульц поднимает антифашистскую тему на общефилософский уровень: человек и война; «попутно» его начинают интересовать проблемы противоречий при социализме (в частности судьба поволжских немцев в повести «Солдат и женщина»). Более показателен роман А. Мецкеса, бывшего солдата вермахта, работавшего в советском плену до 1949 г. на сибирских шахтах. «Попытка освободиться от прошлого равносильна самоубийству»[41], – утверждает этот писатель, расставляя новые акценты в изображении, казалось бы, уже исчерпавшей себя темы. Главный герой романа, 18-летний Герхард Лаутерс, в конце концов погибает в сибирском лагере в результате столкновения со своими же, немцами, которые вовсе не торопятся «перековываться», как это уже часто и упрощенно изобража-

лось во многих романах ГДР (у того же Г. Гёрлиха). Несколько неожиданный сюжетный поворот – смерть главного героя в конце романа – может быть воспринят читателем, как шок: к чему тогда было так подробно описывать все злоключения молодого парня, все невероятные трудности высвобождения от непосредственной зависимости от окружения, от лагерной среды? Роман как бы заново заставляет задуматься над тем, как медленно и с какими жертвами на самом деле прорастают в жизни ростки человечности; в этом его явная обращенность к своим современникам, хотя никаких прямых аллюзий текст не содержит.

К теме войны постепенно начинают обращаться и писатели более молодых поколений, изображающие годы фашизма и войну сквозь призму просыпающегося сознания: эти книги, как правило, лиричны, внимательны к деталям и психологическим подробностям, авторы ищут новые ракурсы восприятия прошлого, которое порой начинает приобретать романтическую или ностальгическую окраску или даже мифологизируется. В художественном плане особым своеобразием отличаются повести Хельги Шюц (р. 1937) «Предыстории, или Прекрасное местечко Пробштайн» (1970), «Праздничная иллюминация» (1974), «Йетта в Дрездене» (1977), в которых писательница, освоив манеру Й. Бобровского, развивает ее на новом историческом материале. Показывая мир Силезии и Германии 1930–1940-х гг. глазами ребенка, Шюц добивается естественного сочетания фрагментарности и эпичности повествования. Особенность прозы Х. Шюц еще и в том, что вся она имеет отчетливо выраженную антимещанскую направленность (Шюц считает мещанство питательной средой фашизма и национализма и исследует проявления мещанства в послевоенной немецкой действительности), но важные нравственные и идеологические выводы она обосновывает на нарочито бытовом уровне, на самом достоверном ежедневном житейском материале.

Бенито Вогацкий (р. 1932) в романтической повести «Дуэт с Амелией» (1977) изображает конец войны и послевоенные месяцы так, что они превращаются в некий нравственный пик, которого герой в дальнейшей своей жизни уже больше не достиг, несмотря на внешне благополучную карьеру. Гаральд Герлах (р. 1940) в повести «Перловый дом» (1976) воссоздает атмосферу осени 1945 г. в Южной Тюрингии: в колонии для осиротевших и беспризорных подростков идет сложная и психологически напряженная жизнь, где соседствуют, мирно уживаясь или противоборствуя, разные модели и принципы поведения, своеобразно отражая весь спектр противоборствующих идеологических и нравственных позиций в современном мире. Но даже и совсем не помнящие войну по личному опыту молодые писатели, как Манфред Ендришик (р. 1943), пытаются разобраться в ее последствиях для нравственного климата 1970-х гг. В лирической повести «Лето с Вандой» (1976) остро и нетривиально ставится воп-

рос об опасности «преемственности» нравственной глухоты, имеющей одни и те же корни в прошлом и в настоящем: склонность к мещанскому благополучию и себялюбие. В центре проблематики – отношения между немцами и поляками в прошлом и настоящем. Но и писатель более старшего поколения А. Вельм дал в романе «Пуговица, или Серебряные часы с ключиком» (1975) ретроспективно-ностальгическую картину дружбы немецкого мальчишки с советскими солдатами в 1945 г. Роман широко пропагандировался в годовщину тридцатилетия Победы над немецким фашизмом (еще до выхода книги полный текст романа публиковался в двух газетах, позднее (1981) роман был экранизирован).

При том, что критическая струя в творчестве крупных писателей в 1970-е гг. заметно нарастала, в это десятилетие появилось немало талантливых произведений, где социализм еще изображался как общество развивающееся, где личность может искать и находить свое место в жизни. Была целая группа писателей, не составлявших единого течения, но отличавшихся чертами романтического мировосприятия, хотя и не избегавших показа серьезных жизненных конфликтов. К этой группе, несомненно, относится Бригитта Райман (1933-1973), чей ранний роман «Прибытие в будни» (1961) стал обозначением целого направления в литературе ГДР предшествовавшего периода. Ее посмертно опубликованный роман «Франциска Линкерханд» (1974) – это настоящий реализм без сглаживания острых углов и упрощения жизненных ситуаций, проникнутый оптимистической верой в возможность построения достойного человеческого общежития на социалистической общественно-экономической основе. Героиня – молодой архитектор Франциска Линкерханд – отличается романтическим максимализмом и непосредственностью, но главное – неиссякаемым жизнелюбием, удивительной верой в жизнь, которая помогает ей преодолевать трагические ситуации. Читатель видит героиню сразу на двух уровнях: на уровне реальной жизни и работы в новом социалистическом городе Нейштадте, где она переживает тривиальные для «реального социализма» конфликты и проблемы, и на уровне ее духовного самосознания, которое у нее постоянно в «работе» и которое постоянно «отчуждает» героиню от текущих обстоятельств и от самой себя. То есть саморефлексия героини, ее письма своим вымышленным возлюбленным и разговоры с ними – все это образует самостоятельный и важный слой романа, придает ему масштабность и новое художественное измерение. Именно отчетливая субъективность романа и романтический характер главной героини, задуманный как реалистически-идеальный (то есть как тип положительного героя, но не схемы) принесли этому роману широкую популярность среди читателей.

Завидной известностью у массового читателя пользовались романы и повести Эберхарда Паница (р. 1932), прославившегося после романа «Под

деревьями дождь идет дважды» (1969) и особенно после его удачной экранизации в 1972 г. (название фильма «Третий»). В этом романе он нашел и свою основную тему: судьба неординарных, романтических личностей. В большинстве его произведений эти незаурядные личности женщины: «Семь похождений доньи Хуаниты» (1972), «Софья-грешница» (1974), «Мораль наяды» (1978). «У моих героинь есть общая черта: они уверенно завоевывают свою независимость в политической жизни, в труде, в личной сфере», — характеризовал сюжеты своих романов сам писатель[42]. Героини Паница настолько спонтанны в своем неистовом желании немедленно достичь идеала, что они легко ошибаются (Анита, получившая за свою витальность добродушно-ироничное прозвище «донья Хуанита» рассказывает ни более и ни менее, как о «семи похождениях»), но автор умеет рассказывать так, что симпатия всегда остается на стороне его романтических героинь. Романы Паница по ряду признаков можно отнести к тривиальной литературе, автор умело использует многие приемы современной прозы, в частности введение в повествование элементов фантастики или даже целого фантастического сюжета («Мораль наяды»). Романтическими чертами окрашен и роман Хельмута Заковского (р. 1924) «Даниэль Друскат» (1976), где жизнелюбивому руководителю-партийцу все удается: и наладить колхозное хозяйство, и добиться любви юной красавицы... Это — уже следующая ступень тривиализации литературы, хотя сам Х. Заковский, безусловно, владеет талантом рассказчика, умением выстроить сюжет и композицию: не случайно его телевизионные сериалы были одними из самых популярных в 1960-1970-х гг. Эта романтическая или полуромантическая линия показа витальных, не пасующих перед жизнью героев, верящих в свое счастье и удачу именно в данном, социалистическом, обществе, продолжалась до 1980-х гг., например, в повести Бригитты Мартин (р. 1939) «Этот трудный поиск счастья» (1981), но образ героя постепенно снижается, обрастает бытовизмом, все больше концентрируется на личном. Это заметно уже и в талантливом, сразу привлекшем широкое внимание романе Герти Тецнер (р. 1936) «Карен В.» (1975), где неудовлетворенная жизнью и отношениями с мужем тридцатилетняя героиня, Карен Вальдау, вместе с дочерью едет на свою родину, в деревню, и начинает работать в сельскохозяйственном кооперативе. В данном случае симптоматичен уже сам замысел романа, который Тецнер сформулировала в письме К. Вольф в 1965 г.: «Уже несколько лет я наблюдаю, что многие молодые люди (студенты) в течение нескольких лет теряют способность восторгаться жизнью и затем волокутся сквозь жизнь, но уже без прежних идеалов. Я пытаюсь об этом написать»[43]. Нетривиальность сюжета, вызвавшая дискуссию среди читателей, заключается в том, что, пожив и поработав в деревне, героиня в конце концов принимает решение вернуться к мужу, от которого она в свое время уехала. Тенденция, отчетливо обозначившаяся в романе

Тецнер: снижение романтического максимализма на уровень будничной жизни, внимание к ежедневным деталям быта, «приспособление» к жизни без утраты нравственного достоинства — все это ярко обнаружилось в творчестве целой группы писателей, продолжавших развивать традиции литературы «вступления в будни» 1960-х гг., но переводивших свои сюжеты в плоскость, которую можно обозначить как «жизнь в буднях». Эту обновленную тенденцию хорошо передает название сборника рассказов Вернера Бройнига (1934-1976) «Обыкновенные люди» (1969, расширенное изд. 1971). Ссылаясь на авторитет Г. Бюхнера, Л. Толстого и Т. Фонтане, Бройниг призывает отказаться в прозе от исключительных героев, а изображать общество, «в котором каждый интересен и значителен по-своему» [44].

В 1970-е гг. эта тенденция, пожалуй, с наибольшей полнотой и художественной убедительностью выразилась в творчестве Йоахима Новотного (р. 1933), который в своих многочисленных рассказах, повестях и романе «Некто по имени Робель» создал целую галерею вымышленных героев и целую географическую местность («социалистическую Йокнопатофу», если условно противопоставить ее «капиталистической Йокнопатофе» У. Фолкнера), которая легко локализуется на юго-востоке ГДР, в Верхней Лужице, откуда сам писатель был родом: среди его предков — лужичане, поляки и немцы. К рассматриваемому периоду можно отнести следующие книги писателя: сборники рассказов «Лабиринт без страха» (1967), «Воскресенье среди людей» (1971), «Редкий случай любви» (1978), «Час пастуха» (1985), повести «Последний выход статистов» (1981), «Прощальная дискотека» (1981) и роман «Некто по имени Робель» (1976). Поскольку герои перекочевывают из произведения в произведение, главные герои уходят на второй план, а на первый план — напротив — выходят второстепенные персонажи, то можно рассматривать все книги Новотного как своеобразную эпопею, эпопею обыденной жизни, которая по-своему драматична и противоречива, но в то же время прекрасна своим постоянством и преемственностью. «Я поставил перед собой задачу выяснить, что в душах простых людей за тридцать лет существования и развития ГДР, так сказать, «опустилось» в сферу привычного, не осознаваемого большинством как нечто особенное. Можно выразить это и более простой формулой: только тот социализм истинен, который проникает в самые глубины, в самый фундамент жизни, становится повседневностью, чем-то само собой разумеющимся, а не только выдвигается как моральное требование, как желаемая цель», — сформулировал писатель свое кредо в 1978 г. [45]. При всем глубоком лиризме прозы Новотного и при всей его любви к своим героям и к Верхней Лужице он оставался все же писателем-реалистом. С начала 1980-х гг. в его творчестве заметно усиливаются трагические и экзистенциально-элегические ноты, особое внимание привлекает экологическая проблематика: срывание с лица земли целых деревень и поселков и опусто-

шение любимых им местностей в интересах добычи бурого угля открытым способом. В повести «Прощальная дискотека» полуразрушенная деревня увидена глазами школьника, приехавшего уговорить своего дедушку (решившего умереть, но не покидать родное место, где веками жили предки) переселиться в город.

В повести «Последний выход статистов» подобная же деревня увидена глазами молодого драматурга, посредственного писателя и посредственного человека. Герой терпит поражение при постановке задуманной им пьесы и в самой жизни. Его самодовольство не позволяет ему быть искренним, он ведет себя в деревне так, словно разыгрывает какую-то роль; нащупывая больные вопросы, он оказывается не в состоянии найти для них приемлемое решение. Оттого его вмешательство приносит скорее вред, чем пользу. В результате центральный герой, драматург, причисливший, по сути, всех оставшихся жителей деревни к «статистам», недееспособным с точки зрения исторической перспективы (эти люди отказываются покидать родные места), сам оказывается «статистом» истории.

В еще более масштабном философском и экзистенциальном измерениях поднимает экологическую тему верхнелужицкий писатель Юрий Кох (р. 1936) в вышедших на немецком языке сборнике рассказов «Одинокий Непомук» (1980) и повести «Вишневое дерево» (1984), где в полный рост встает вопрос об «экологии» всего серболужицкого народа, для остатков которого расселение по городам и разрушение традиционного уклада жизни равносильно этническому истреблению. Экологической проблематике (с уклоном в критику современной цивилизации) во многом посвящено творчество Ганса Цибулки (р. 1920 в Чехословакии, тоже имеет в роду славянские корни), опубликовавшего в том числе книги: «Пора облепихи» (1971), «Дорнбургские листки» (1972), «Любовное объяснение в К.» (1974), «Книга Рут» (1978), «Свантов» (1983). Высшего уровня художественного и философского воплощения экологическая тема достигла в творчестве Вольфганга Хильбига.

Реализм (для 1970-х гг. еще вполне допустимо и употребление бытовавшего тогда термина «социалистический реализм»), оставаясь ведущим направлением литературы ГДР 1970-х гг., в течение всего десятилетия стремился расширить свои границы, перерасти в «реализм без берегов». Помимо обозначенных выше тенденций к его «расширению» в 1970-е гг. получили отчетливое развитие еще две тенденции, во многом определившие ситуацию в литературе ГДР в последнее десятилетие ее существования. Первую из них можно обозначить как тенденцию к документализации прозы, вторую — противоположную — можно определить как тенденцию к ее мифологизации, точнее, к мифизации, к возвращению ей «мифического элемента» или «мифического измерения», если воспользоваться определением Ф. Фюмана, хотя эти тенденции захватили прозу позднее, чем поэзию и драму.

Типологически «литература с магнитофонных пленок» имеет общие корни с литературой «биттерфельдского пути», с литературой «прибытия в будни» и с литературой «жизни в буднях», в этом ряду она является следующей ступенью, стремлением понять до конца, какова же эта «жизнь в буднях». Первым заметным явлением этой литературы стала книга Сары Кирш «Женщина-пантера. Пять непричесанных рассказов с магнитофона» (1973). В авторском послесловии писательница достаточно четко сформулировала задачи этой разновидности литературы: «Писатель должен быть хронистом своего времени. И через 50 и через 200 лет его работы должны давать информацию, как жили и что чувствовали определенные люди в определенное время... Важность представляют биография и взгляды каждого отдельного человека... Я могла бы со знанием дела и с чистой совестью написать на основе этих магнитофонных записей традиционные литературные портреты. Но мой метод я считаю в данном случае более интенсивным и реалистическим... Диалект есть выражение определенного образа мыслей и чувствований, часто это – язык сердца...» [46]. В 1975 г. вышла сенсационная книга Макси Вандер (1933-1977) «Доброе утро, красотка – Женщина в ГДР. Протоколы», которую официальная критика предпочла встретить сдержанно, но для читателей книга стала бестселлером: разнообразные, в том числе и самые интимные, проблемы женщин разных возрастов предстали со страниц этой книги с удивительной наглядностью и конкретностью, в живых, индивидуализированных, не похожих друг на друга портретах (не случайно, что книга вызвала почти столь же широкий отклик в ФРГ и Австрии).

В книге М. Вандер преобладают биографии сравнительно молодых женщин, в основном выросших в ГДР. От лица ветеранов выступила старейшая пролетарская писательница Эльфрида Брюнинг (р. 1910) со сборником документальных рассказов «Партнерши» (1978), в котором попыталась с возможной откровенностью рассказать о взаимоотношениях трех поколений немецких женщин – от участниц революционных боев и антифашисток (она сама в 1930 г. вступила в КПГ и в 1935 г. была арестована нацистами) до «внучек». Но особого размаха достигла эта литература в 1980-е гг., когда были опубликованы десятки подобных книг, в том числе: протоколы Габриэли Эккарт (р. 1954) из плодоовощного кооператива севернее Берлина «Так я вижу это дело» (1984, на берлинском диалекте – полностью книга вышла в ФРГ), репортажи Ирины Либман (р. 1943) «Берлинский доходный дом» (1982), затем последовали репортажи о мужчинах, как, например, книга Кристины Ламбрехт (р. 1949) «Знакомства с мужчинами. Добровольные протоколы» (1986), «Мужские протоколы» (1986) Кристины Мюллер (р. 1936); столь же пристально были «запротоколированы» прежде табуизированные темы: «Мое чужое лицо» (1984) Ирены Обертюр (о работе в клинике физически и умственно неполноцен-

ных); несколько книг о жизни алкоголиков в ГДР; Ульрих Беркес (р. 1936) издал книгу «Плохая любовь» (1987) о жизни и переживаниях гомосексуалиста; сюда же относятся и репортажи Даниэлы Дан (р. 1949) о представителях берлинской субкультуры «Экскурсия по Пренцлауэр Берг» (1987) и т. д. В основной массе – этот поток «протоколов» был создан авторами-женщинами (которых вообще было очень много в литературе ГДР) и связан в том числе с процессами эмансипации, включающими в себя некоторые оттенки феминизма, который задел и литературу ГДР. Другая сторона этой «протокольной» литературы – попытки прорвать цензурные запреты и идеологические «табу» во всех возможных направлениях (некоторые из «протокольного» потока текстов печатались в ГДР лишь частично, отдельные же выходили только в ФРГ).

Одним из самых продуктивных направлений развития литературы ГДР в течение всего рассматриваемого периода было, условно говоря, «мифическое направление», суть которого – не столько в многочисленных переработках и пересказах мифов разных народов (в эту беспримерную работу включились практически все крупнейшие писатели, разве что за исключением Э. Штритматтера и Г. Канта) и не столько, может быть, даже в столь же многочисленных книгах на мифологические сюжеты, сколько в интенсивных усилиях многих писателей внести в свои произведения некое новое измерение, основанное на более глубоком понимании сущности мифа, его места и роли в человеческой истории, в том числе и на современном этапе. Эта тенденция так или иначе сказалась в творчестве Ф. Фюмана, К. Вольф, Х. Мюллера, Ф. Брауна, В. Хильбига, К. Хайна, Ю. Брезана, Ю. Коха и многих других писателей. Практически целиком проблеме «мифизации» прозы (и в целом литературы) посвящено позднее, наиболее зрелое творчество Франца Фюмана (1922–1984).

Творческий путь Фюмана особенно важен и показателен потому, что вмещает в себя практически все основные разновидности общественного опыта XX века: религию (происходя из католической семьи, он воспитывался в иезуитском колледже), национал-социализм (сбежав из колледжа, он по собственному убеждению стал на определенное время приверженцем нацистской идеологии «арийского расового превосходства»), долгие годы войны, постепенное прозрение, советский плен, активное изучение марксизма-ленинизма и активное участие в строительстве ГДР, руководящие посты, премии, уже в 1950-е гг. заслуженное место современного классика социалистического реализма, и наконец, с середины 1960-х гг. все углубляющийся духовный кризис, переоценка всей своей жизни и творчества, попытка нащупать новую мировоззренческую базу и новую художественную платформу. «Я долго жил иллюзией, что вхождение в новое общество равносильно вступлению в царство абсолютной справедливости, человечности, демократии; это отношение к жизни, как к сказке,

продолжало и дальше бытовать в моей прозе»[47], – так оценил сам писатель свои произведения раннего периода. В 1966 г. Фюман демонстративно выходит из состава правления Союза писателей ГДР – в знак протеста против зависимости творческой организации от партийно-идеологических и цензурных инстанций. Апогей кризиса наступил в 1968 г., Фюман и физически был тогда на краю смерти. События в Чехословакии были для писателя своеобразным шоком, который вернул ему желание жить, отвоевывая для себя и для других новые человеческие (нравственные) и эстетические пространства. «Перейти от двухмерного к трехмерному – значит изменить направление», – записал Фюман в книге «Двадцать два дня, или Половина жизни» (1973), в которой писатель с помощью беспощадного самоопроса и самоуглубления буквально шаг за шагом отвоевывает себе новое эстетическое и идейное измерение: «Вообще, что это означает: человек изменяется, преобразуется, превращается в нечто иное? В каком отношении он изменяется (преобразуется, превращается)? В каком смысле он меняется? Биологически или духовно, с точки зрения здоровья, характера, этически, религиозно, идеологически, морально, политически, с точки зрения партийной или государственной принадлежности, социального положения, профессии, национальности, вероисповедания. Меняется он во времени, в пространстве, фенотипе или генотипе и т. д.? И что изменяется, а что остается неизменным? И как изменяется, существуют ли типы изменения, родства, подобия?»[48]. Это размышления 1971 г., но эти вопросы, изменяясь по масштабу или направлению, уже не отпускали писателя до последних дней жизни.

Характер духовной эволюции Фюмана можно проследить по трем автобиографическим книгам «Еврейский автомобиль» (1961), «Двадцать два дня, или Половина жизни» (1973) и «Над огненной пучиной» (1982). Если в первой книге писатель раскрывает растлевающий характер нацистской идеологии, те идеологические мифы, с помощью которых фашисты вербовали своих сторонников в Германии и за ее пределами (детство писателя прошло в Судетских горах в Богемии, в Чехословакии), если во второй книге он пытается понять и фрагментарно выразить саму сущность мифа как формы человеческого сознания и ищет возможности художественного овладения этой формой, то книга «Над огненной пучиной» являет собой уже синтез всех прежних поисков: «До сих пор я воспринимал становление человека как последовательную смену свойств и качеств, хотя бы и в развитии, теперь же... я понял, что это становление есть также и одновременность: ты ничего не утрачиваешь от того, кем ты когда-то был, и ты уже был тем, чем ты когда-то станешь. Мое детство было удалено от меня на пятьдесят лет и было мне, столь непостижимо иное, теперь вдруг ближе, чем мое сегодня, из которого я вступил в прошлое: мое католическое детство, мое блаженное детство, мое детство с ангелом-хранителем и девой

Марией, мое австрийское детство, мое богемское детство, мое немецкое детство, мое европейское детство, мое детство в горах, мое детство в лесах, мое детство в саду, мое детство в снегу, мое детство в кристалле неба, мое детство перед живым огнем, мое детство в невинности рядом с сестрой, мое детство в преисподней, над которой владычествовали отец и мать, неустанно терзавшие друг друга, неустанно причинявшие друг другу боль, неустанно оборонявшиеся друг от друга детьми как щитами; мое детство в деревне, мое детство в харчевне, мое детство в монастыре, мое детство среди фашистов...»

Осмысление и освоение «мифического элемента» принимало в творчестве Фюмана самые разнообразные формы. Во-первых, это творческие пересказы-переработки мифологических сюжетов (с элементами ненавязчивой модернизации): «Рейнеке-Лис» (1964), «Деревянный конь. Сказание о гибели Трои и о странствиях Одиссея» (1968), «Песнь о Нибелунгах» (1971). Во-вторых, философские и художественные эссе, посвященные самым различным проблемам языка, литературы и культуры: «Опыты и противоречия» (1975), «Дымящиеся крупы лошадей в Вавилонской башне» (1978), «Фрейлейн Вероника Паульман из предместья Пирны, или Кое-что о страшном у Э. Т. А. Гофмана» (1979), эссе о Тракле 1981-1982 гг., «Моя Библия» (1983) и др. В-третьих, это самостоятельные художественные произведения с использованием мифологических сюжетов: «Прометей. Битва титанов» (1974), «Возлюбленный утренней зари» (1978, сборник рассказов), «Тени» (1984), «Цирцея и Одиссей» (1984), «Ухо Дионисия» (1985, мифологические рассказы из рукописного наследия). В четвертых, многочисленные попытки воплощения «мифического элемента» в поздней прозе: в последних рассказах цикла «Жоглер в кино, или Остров Грёз» (1971), «История с зеркалом» (1975), «Трое голых мужчин» (1977), «Колокольчики» (1984), а также все новеллы и фрагменты, связанные с самым грандиозным, но так и не завершенным замыслом «Горного романа» (1973-1984). Но к этому же — центральному — направлению поисков относятся столь же многочисленные произведения, построенные по принципу отграничения от мифа, с разработкой дополнительных, частных художественных задач, занимающих, однако, свое определенное место в общем замысле; работа с жанром сказки: «Сказки Шекспира» (1968), «Сказки по заказу» (1981); произведения в жанре научной фантастики: «Сайенс-фикшн» (1981); разнообразные произведения в жанре «сновидений» (1970-е и 1980-е гг., полностью опубликованы в 1988 г.).

В самосознании литературы ГДР в целом очень важное значение имел доклад писателя перед студентами Берлинского университета имени Гумбольдта «Мифический элемент в литературе» (1974). На основе анализа нескольких текстов разных столетий Фюман выявляет духовную сущность искусства, которую называет «мифическим элементом». «Мифический

элемент» — это то, что делает искусство незаменимым в сущностном плане, который отнюдь не идентичен с эстетическим планом. «Мифический элемент» в литературе есть не что иное, считает Фюман, как объективированный и обобщенный в художественных образах индивидуальный опыт миллионов отдельных людей, многих поколений. Человек двойствен по своей природе, поскольку он существо биологическое, и в то же время он немыслим вне общества. Двойственная — природно-биологическая и общественно-социальная — природа человека находится в постоянном, большем или меньшем, внутреннем противоречии, которое самим человеком далеко не всегда отчетливо ощущается. Отображение в художественных образах этого противоречия и вытекающих отсюда конфликтов — вот постоянный источник «мифического элемента» в искусстве... Основной практической задачей этого публичного доклада было, конечно, разрушение вульгарно-социологических схем, все еще господствовавших в официальном литературоведении и критике.

Если поздний Фюман все больше склонялся к вневременной трактовке мифа, то К. Вольф в повести «Кассандра» (1983), идя во многом по стопам Томаса Манна, стремится психологизировать и актуализировать миф, ввести читателя в социально-исторический контекст определенной эпохи: Троянского похода греков, датируемого историками 1240-1230 гг. до н. э. Повесть построена как воспоминания и размышления дочери троянского царя Приама Кассандры, наделенной даром ясновидения. Кассандра появляется перед читателем за несколько часов до своей смерти в Микенах, куда ее привезли как пленницу царя Агамемнона, предводителя ахейских греков в походе на Трою. В основу повести К. Вольф взяла малоизвестную версию мифа о Троянской войне и Елене Спартанской, разработанную сицилийским поэтом Стесихором (VI век до н. э.). Согласно этой версии, боги подменили подлинную Елену ее призраком, и, по сути дела, Троянская война шла за Елену, которой на самом деле в Трое не было (она дожидалась окончания войны в Египте). Эта версия позволила К. Вольф значительно обострить конфликт. За что ведется Троянская война? За призрак, за несуществующий фантом, за то, чем Троя не обладает, за нарушение Парисом этических норм? К. Вольф раскрывает социально-экономические предпосылки «мифологической» Троянской войны как путь постепенного прозрения Кассандры. Вначале Кассандра просто предвидит факты, но не может осознать их причин и следствий, и значит, не может предложить никакой реальной альтернативы неотвратимо надвигающимся грозным событиям. «Можно узнать, когда начнется война, но как осознать ее зарождение? Если и здесь есть свои правила, то нужно было бы рассказать о них будущим поколениям. Высечь на камне, передать в звуках...» — размышляет Кассандра. В начале книги Кассандра слепа и беспомощна при всем своем ясновидении. Путь подлинного ее про-

зрения, высвобождения от предрассудков своего окружения (ведь она любимая дочь царя!) и своего времени, познание подлинных чаяний и нужд народных – таков путь духовного развития Кассандры. Нельзя не отметить великолепный язык повести, обилие ярко написанных сцен, словно магической силой оживляющих далекую от нас историю. Повесть и сопутствовавшая ей книга «Лекции о Кассандре» (1983) относятся к числу лучших художественных достижений К. Вольф.

В рассматриваемый период было издано огромное количество произведений в жанре исторической прозы, но серьезных художественных достижений было немного. Среди них необходимо назвать талантливые романы Мартина Штаде (р. 1931) на темы прусской истории XVIII века: «Король и его шут» (1974), «Дурацкая война» (1981). Этот писатель, проявивший себя как один из лучших новеллистов в сборниках рассказов «Голубой цеппелин» (1970), «17 прекрасных рыб» (1976), «Прекрасные фуры кузена» (1973) и др., объединяет острую наблюдательность к деталям бытового и психологического уровня с удивительным умением органично вводить в самую заурядную ситуацию неожиданные элементы абсурда (большей частью как неожиданное «помрачение» сознания героев, уводящее их из конкретной реалистически изображаемой ситуации в сюрреалистическую «действительность»), что, пожалуй, еще ярче выразилось в его исторической прозе. Незаурядным мастерством отмечена и небольшая пока по объему историческая проза Кристофа Хайна (р. 1944) – сборник рассказов и повестей «Приглашение на утренний прием» (1980). Заметное место в этот период заняли многочисленные исторические романы Стефана Гейма (р. 1913), выпускавшего их, как правило, сразу в английской и немецкой версиях: «Сообщение короля Давида» (1972, в библейскую тематику «вкраплена» критика сталинизма, что цензура уяснила лишь после публикации романа, пародирующего «Краткий курс истории ВКП(б)»), «Агасфер» (1981) и др. К числу удач следует отнести и повесть К. Вольф «Нет места. Нигде» (1979), посвященную психологическому обоснованию духовного диалога Генриха фон Клейста и Каролины фон Гюндероде. Немало творческих удач было в жанре беллетризованных биографий, упомянем лишь некоторые шедевры: «Жизнь Жан Поля Фридриха Рихтера» (1975) Г. де Бройна и целый цикл эссе в издававшейся им (вместе с Г. Вольфом) серии «Прусская поэтическая галерея», большие эссе К. Вольф о Беттине фон Арним и Каролине фон Гюндероде, два романа-биографии Зигрид Дамм (р. 1940) «Птицы, предвещающие землю. Жизнь Якоба Михаэля Райнхольда Ленца» (1985) и «Корнелия Гёте» (1987).

Весьма широко распространилось в рассматриваемый период течение фантастически-мифологизирующей прозы, которая пользовалась широкой популярностью среди читателей, но по художественным качествам редко выходила за пределы тривиальной беллетристики, эксплуатирующей

интерес читателя к совмещению фантастики и реальности. Среди наиболее ярких писателей этого течения необходимо отметить Ирмтрауд Моргнер (1933–1990). Ее романы: «Свадьба в Константинополе» (1968), «Удивительные путешествия Густава-землепроходца» (1972), «Жизнь и приключения трубадура Беатрисы» (1974), «Аманда» (1983) и др. Особый резонанс в ГДР и на Западе вызвали два последних романа, где удачно стилизованные исторические и мифические персонажи из далекого прошлого переселяются в современность и включаются в борьбу за эмансипацию женщины (Беатриса) или пытаются внести свой вклад в борьбу за мир (та же Беатриса, но уже оказавшаяся в облике ведьмы в современном Берлине 1980-х гг.). Моргнер была самой талантливой представительницей литературы с отчетливо феминистским уклоном в ГДР. Дальнейшее развитие, но на гораздо более высоком художественном уровне, названное течение, совмещающее фантастику и реальность, получило в творчестве Штефана Шютца (р. 1944), в романах «Медуза» (1986) и «Катт» (1988), изданных в ФРГ уже после переселения туда самого автора.

В 1970-е гг. в литературу ГДР вступили два талантливых писателя, быстро обретшие популярность в своей стране и на Западе, творческий метод которых трудно обозначить иначе, как реализм. Это — Кристоф Хайн и Хельга Кёнигсдорф. Они не «разоблачали» ни социализм, ни капитализм, но, пристально вглядываясь в историю и современность, обнаруживали такие глубокие пласты действительности, которые не укладывались ни в какие идеологические схемы. А потому и западная критика, сначала поднявшая их на щит как критиков «реального социализма», далеко не сразу поняла, что речь скорее идет о критике современного общества в целом, которая в равной мере относится и к социализму, и к капитализму, одинаково далеким от осуществления принципов гуманного человеческого общежития. Хельга Кёнигсдорф (р. 1938) выступила сначала со сборниками новелл «Мои непослушные сны» (1978), «Ход вещей» (1985), «Свадьба в Пицунде», обративших на себя внимание парадоксальностью конфликтов, точностью описаний и портретов, скупым, но безупречным психологизмом, и (что подчеркивалось критикой) мастерским владением всем регистром повествовательных интонаций: от сатиры, юмора и иронии до романтических и элегических оттенков. Х. Кёнигсдорф — профессор математики, имеющая в своем активе ряд серьезных научных открытий, поздно пришла в литературу, но, может быть, именно благодаря первой профессии ей присуще качество некоего «объективного аналитизма», она зачастую рассказывает свои фабулы так, словно решает сложное математическое уравнение, где любая ошибка приведет к неверному ответу. Человеческая судьба, по сути, столь же определенна, как математическое уравнение, где «х» — прирожденные качества человека, его характер, «у» — общественные обстоятельства и условия, в которых разворачивается его жизнедея-

тельность, но где может быть еще и «z» – случайность (а точнее, «неслучайная случайность»). Писатель должен решить это уравнение применительно к конкретному человеку, конкретному герою, образу. Сама Кёнигсдорф, разумеется, столь резко свой метод не формулирует, но если проанализировать, к примеру, любопытнейшую новеллу «Кризис» (1978), то эта математическая конструкция проглядывается, обнаруживая – при всей парадоксальности – закономерность подобного развития конфликта в социалистическом (и вообще в современном) обществе. Следующие книги Кёнигсдорф: повести «Непочтительное обращение» (1986), «Неуместный протокол» (1990) и сборник «Момент красоты, или 1989 год» (1990), в котором с возможной фактической и эмоциональной точностью и искренностью фиксируются события решающего для ГДР года. Кёнигсдорф осмысляет названную проблематику в масштабах всей немецкой истории XX в., вовлекая в художественный диалог представителей нескольких поколений немцев.

Если крупнейшие писательницы с трудом поддаются какой-либо интеграции в особую, «женскую», литературу (А. Зегерс, К. Вольф, С. Кирш, Х. Шюц, Х. Кёнигсдорф, Б. Райман), то (отвлекаясь от феминизма И. Моргнер, который не создал в ГДР ярко выраженного направления) из числа других многочисленных писательниц в ГДР все же можно выделить группу талантов, внесших нечто специфически женское в созданные ими произведения: преобладание женских персонажей в качестве героев, тему любви, материнства, интимных взаимоотношений, увиденных глазами женщины, специфику женских подходов к миру и к мужчинам, в частности, и т. д. В этой группе писательниц можно выделить психотерапевта по профессии Хельгу Шуберт (р. 1940) с книгами рассказов «Всюду жизнь» (1975), «Угол зрения» (1984); Кристину Вольтер (р. 1939) с книгами рассказов и повестей «Как я потеряла невинность» (1976), «Июнь в Сицилии» (1979), «Фигура на заднем плане, или Попытки любить» (1982), «Одна на паруснике» (1982); Шарлотту Воргицки (р. 1943) с книгами «Мои неродившиеся дети» (1975), «Четырехглазый или слепой» (1978), «Сегодня умирают другие» (1986); Марию Зайдеман (р. 1944) с книгами рассказов «День, когда умер сэр Генри» (1982), «Носовая флейта» (1983), «Раскрашенный хамелеон» (1986); многочисленные книги (в том числе исторические романы) Вальдтраут Левин (р. 1937), Бригитту Мартин (р. 1939), Беату Моргенштерн (р. 1946), Роземари Цеплин (р. 1939), Ангелу Стахову (р. 1948).

Кристоф Хайн, выступивший в 1970-е гг. как драматург, в дальнейшем опубликовал романы «Чужой друг» (1982), «Смерть Хорна» (1985), «Аккомпаниатор» (1989), сборник рассказов «Приглашение на утренний прием» (1980), сборники политических, философских и литературных эссе. К. Хайн – сын священника, он не смог получить в ГДР полного среднего

образования и оканчивал гимназию в Западном Берлине, но именно там, по его собственным словам, «я лучше понял некоторые особенности жизни в ГДР; я стал гораздо больше ценить спокойствие и уравновешенность наших людей, их неподдельный интерес друг к другу – качества, которые гораздо труднее развить в обществе, ориентированном на прибыль»[49]. Позднее он увидел, как общество ГДР тоже изменяется в направлении, «сориентированном на прибыль», но общество ГДР, в 1960-е гг. еще не окончательно закостеневшее и застывшее в цинизме «реального социализма», казалось, еще можно было удержать от ложной эволюции и преобразовать в более гуманное общежитие. Хайн относится к числу самых мужественных писателей ГДР, он никогда не скрывал своей критической позиции по отношению к «реальному социализму», но и в дискуссиях с западными коллегами никогда не скрывал своей приверженности к социализму. В 1983 г. он писал в гамбургском журнале, отвечая на цинические заявления быстро перековавшихся «новых левых»: «Мы здесь настолько отстали, что даже Сталин для нас все еще не «дохлая собака». Он остается открытой раной на социалистическом движении. Все ошибки и преступления, каждое покрытое кровью деяние в истории социализма – все это есть и останется нашими ошибками, нашими преступлениями, нашими кровавыми злодеяниями. У нас нет выбора, ибо это наша действительность, наша собственная, неотделимая от нас действительность»[50]. То есть, критикуя, Хайн не отделял себя от критикуемого, обвиняя, не представлял себя невиновным, – в этом и заключалась его особая гражданская позиция.

Герои произведений Хайна всегда вписаны в конкретную жизненную ситуацию и общественные обстоятельства. Привыкшая к определенным методам анализа литературная критика (как в ГДР, так и на Западе) этот слой произведения всегда анализировала. Но лишь немногие замечали более глубокий и более важный для самого писателя слой произведения, где рассматривалась сама личность, все же не совсем случайно, не без собственной воли или желания попавшая в тот или иной водоворот общественных событий. Хайн с одинаковой глубиной раскрывает как механизм функционирования общества и его институтов (и преломление этого мощного механизма в массовом сознании эпохи), так и сложнейший механизм функционирования самой личности, которая всю жизнь, ежедневно, стоит перед тем или иным выбором, и окончательная судьба личности лепится лишь из суммы всех этих бесчисленных и совершаемых ежедневно выборов, осознанных или неосознанных решений и поступков. Хайн – реалист, но реалист современный, и неосознанные поступки в поведении его героев играют не менее важную роль, чем совершаемые ими в результате долгих размышлений. Пристальное внимание Хайна к неосознанному в поведении героев выводит его на проблему, которая заставляет его заново вглядываться в способы функционирования всего общественного меха-

низма: если бессознательные мотивации играют столь важную роль в поведении отдельных людей, то это не может не отражаться и на всем обществе, механизмы которого тогда, видимо, тоже функционируют на двух уровнях: сознательном и бессознательном, мотивируемом идеологическими институтами и немотивируемом ими. Возникает проблема ложной (задним числом) мотивации непредусмотренных общественных явлений, когда они все-таки обнаруживают себя так, что на них уже больше нельзя закрывать глаза или отмахиваться от них как от «случайных отклонений». Но подобный механизм функционирования характерен для любого общества, и Хайн, по сути, уже с первого романа призывает отказаться от идеологического противопоставления «двух систем» и обратить внимание на более важные и коренные проблемы, чтобы совместными усилиями искать пути разрешения противоречий между рационализированным восприятием мира и его иррациональной стихией, которая приводила и продолжает приводить к кризисам и провалам тщательно продуманные и рационально просчитанные проекты.

Размытость картины мира, нерационализуемая запутанность причин и следствий отчетливо дают себя знать в поздней прозе Г. Канта: «Третий гвоздь» (1981, сборник рассказов), «Бронзовый век» (1986, сборник рассказов), «Сумма» (1987, повесть). К. Вольф изо всех сил пытается противостоять напору иррационального хаоса, создавая полупублицистические вещи: повести «Авария» (1987) и «Что остается» (1990). Что же остается для К. Вольф в 1990 году: «Что остается? В чем основа моего города, и почему он будет разрушен до основания? И нет иного несчастья, кроме одного — не жить. И в конце концов иного отчаяния — не прожить жизнь». В повести «Летний этюд» (1989), вновь демонстрирующей художественное мастерство писательницы, разрушается самая последняя идиллия — совместная жизнь в кругу родных и друзей: сгорает летний дом, символизирующий ГДР, но идея «идти снизу», через попытки очень разных людей жить вместе, не поступаясь своими индивидуальностями, остается, хотя и вырванная из детерминированного общественного контекста.

Воздействие постмодернистских концепций заметно в «Романе о Хинце-Кунце» (1985) Ф. Брауна, где на параболическом сюжете (высокий партийный шеф и его шофер символизируют неразрывную связь рабочего класса и его партии) гротескно-сатирическими средствами ярко раскрывается иррационализм «реального социализма»; рациональный строй и рациональная картина мира трещат по швам. Но здесь автор уже просто играет, смеется сквозь слезы (да без слез и трудно читать последние страницы романа) — стоит лишь сравнить, с какой трагической серьезностью он изобразил отношения рабочего класса, партии и государства в драме «Тинка» (1975). По сути все творчество Брауна 1980-х гг. отражает глубокий мировоззренческий кризис, непрекращающееся прощание с ГДР и

с социализмом и художнические поиски новых ориентиров, в том числе и постмодернистскими средствами. Браун сталкивает в своих поздних произведениях различные модели иррационального общественного механизма с различными типами личностей, которые сами уже не понимают ни себя, ни мир, и все, что им остается, чтобы совсем не затеряться и не сойти с ума, – это автоматически придерживаться линии поведения и принципов, которые они когда-то признали единственно верными.

Самой яркой демонстрацией художественных возможностей постмодернизма является роман Карла Микеля «Друзья Лахмунда», над которым автор работал в 1968-1983 гг., но издательства ГДР боялись его публиковать, а «на сторону» (и это позиция Микеля) он его не хотел отдавать; в 1988 г. Микель несколько доработал текст, и роман вышел в 1990 г. в издательстве «Миттельдойчер ферлаг» в шестом томе собрания сочинений автора, где уже в «не урезанном» виде представлено разнообразное творчество этого писателя. Характерен уже эпиграф из «Титана» Жан Поля: «Да, у нас нет настоящего, и прошлое должно без него породить будущее». Начало первой главы содержит уже, по сути, весь замысел, автор излагает его совершенно отчетливо: «Будет рассказана история трех мужчин; их жизненные пути растопыриваются, и все же они остаются друзьями. Одного зовут Бэр, другого Гюнтер Хаммер, третий – Эккарт Иммануэль Лахмунд. Удивительные женщины и волнующие образы девушек скользят мимо них, перекрещивают их дороги, или заворачивают на них. Каждая из этих персон сама является центром подвижного круга. Где встретятся они, эти трое? Там, где воздушный круг, кажется, начинает сгущаться, в глазу тайфуна, в том месте, где изучаются циклоны». Далее по поводу циклонов, естественно, ничего не разъясняется, но Микель ни одной фразы не пишет ради «красного словца». Роман сочетает в себе максимальную конкретику, включающую как внешние предметы и детали, так и развертывание потока сознания многочисленных героев, и выходы в максимальную неопределенность (как в процитированном начале). Уже этим создается повествовательное напряжение, в котором значение конкретных – и порой весьма драматичных – эпизодов отнюдь не снимается, но вставляется в более обширный контекст, который можно назвать вселенским, но который интересен для автора не как некая философема относительности человеческих ценностей или конкретных ситуаций, но как реальное осознание невозможности разобраться с миром в целом, так, чтобы каждый отдельный эпизод занял свое определенное место в общем космическом миропорядке. А упрощений Микель не хочет. Поэтому он и «запускает» калейдоскоп человеческих судеб, который не имеет ни начала, ни конца, в котором закономерности и случайности могут в любой момент поменяться местами, в котором все логические конструкции опрокидываются естественным (как конец ГДР?) или причудливым (как конец ГДР и конец социализма, не

предсказанный самыми рациональными аналитиками?) образом, а конструкции невозможные вдруг оказываются наиболее простыми и реальными. Причем нигде не возникает ощущение искусственности этого художественного мира, ибо все алогичное тоже логично – на уровне глубинного сознания, которое ведь никто не упразднил, которое совершенно реально и постоянно подталкивает героев к непредвиденным реакциям и непредвиденным действиям. И весь этот пестрый мир, сочетающий ортодоксальность рационального сознания и спонтанность позывов глубинного сознания, живет и кружится, радуется и горюет, и делает вид, что осознает себя и мир, и смеется над своей же глупостью, и тут же снова впадает в очередные глупости; почти все рациональное постоянно демонстрирует свою безнравственность, иррациональное выглядит естественнее, но при столкновении с рациональным не может ничего логично и нравственно обосновать – заколдованный круг, который Микель и не собирается распутывать, но и ни в коей мере не собирается упрощать ради временно успокаивающего решения, которое – в силу специфики человеческого мышления – может быть только рациональным. Роман Микеля – своеобразная вершина постмодернизма, идеал, в котором постмодернизм все же имеет шанс когда-нибудь упразднить сам себя. Большинство же гэдээровских постмодернистов, не имея интеллекта и художественного таланта Микеля, представляли «фрагментарный» постмодернизм – в отличие от «тотального» постмодернизма К. Микеля.

* * *

Основная тенденция развития драматургии ГДР в рассматриваемый период по-прежнему состояла в творческом переосмыслении опыта театра Брехта. Но если в предшествовавший период акцент делался на творческом освоении приемов «эпического» и «диалектического» театра, то теперь крупнейшие драматурги чаще отталкиваются от Брехта, полемизируют с ним, вырабатывая собственную поэтику и собственную концепцию театра. Пик популярности «театра Брехта» Берлинер ансамбль во главе с Еленой Вайгель, стремившейся культивировать «почерк» Брехта, приходится на рубеж 1960–1970-х гг. Огромный успех этого театра и в ГДР и за рубежом не мог тогда не влиять и на молодое поколение драматургов, тех, кто еще только начинал свой путь на этом поприще. Особенность развития драмы и театра состояла в том, что большинство остроконфликтных пьес в 1970-е гг. не попадало на сцену и зачастую даже не публиковалось, например, многие драмы Х. Мюллера сначала ставились и публиковались на Западе и лишь через годы возвращались в ГДР. Остроконфликтная пьеса могла репетироваться в театре, но так и не выйти к зрителям, если же она допускалась до премьеры, то большой успех у зрителей был, как

правило, свидетельством против пьесы, и она тут же снималась с репертуара. И в то же время драматургия ГДР дала в этот период по крайней мере одного писателя мирового масштаба (Х. Мюллер), признанного посмертно лучшим немецкоязычным драматургом современности, нескольких писателей общенемецкого масштаба с европейской известностью (П. Хакс, Ф. Браун, У. Пленцдорф, Р. Штраль, К. Хайн) и несколько драматургов гэдээровского масштаба, из которых можно выделить Хельмута Байерля (р. 1926), Клауса Хаммеля (р. 1932), Райнера Керндля (р. 1928), Рольфа Шнайдера (р. 1932) и Армина Штольпера (р. 1934). Пьесы названных авторов пользовались успехом на сцене, но если отвлечься от этого, немаловажного для драматургии фактора, то необходимо упомянуть и драмы К. Микеля, а также целую группу молодых драматургов, редко допускавшихся на сцену театров ГДР: Юрген Гросс (р. 1946), Томас Браш (р. 1945) и Штефан Шютц (р. 1944).

Хайнер Мюллер (1929–1995), уже с 1950-х гг. заявивший о себе как самый яркий продолжатель эпического театра Брехта, в 1960-х гг. направил свои усилия на поиски новых форм интеллектуального театра, стремящегося к воплощению на сцене острых социальных и политических конфликтов с помощью ассоциативно-экспрессивного стиля. Художественный прием «очуждения» конфликта в еще большей степени, чем в театре Брехта, используется для неожиданного столкновения читателя и зрителей с их повседневным опытом. После резкой критики драм «Переселенка» и «Стройка» (1965, поставлена в 1980 г.), в которых находили «отсутствие партийности» и «исторический пессимизм», Мюллер отходит от непосредственного изображения современности и обращается к пьесам на античные, мифологические и исторические сюжеты: «Филоктет» (1965, поставлена в 1968 г.), «Геракл 5» (1966, поставлена в 1974 г.), «Эдип-тиран» (по Софоклу и Гёльдерлину, 1967), «Прометей» (по Эсхилу, 1968, поставлена в 1969 г.), «Макбет» (по Шекспиру, 1972), «Маузер» (1976, поставлена в 1975 г.), «Германия. Смерть в Берлине» (1971, опубликована в 1977 г. в ФРГ, поставлена в 1979 г.), «Жизнь Гундлинга. Фридрих Прусский. Сон Мечта Крик Лессинга» (1977, поставлена в 1979 г.), «Гамлетмашина» (1977, поставлена в 1978 г.), «Задание» (по новелле А. Зегерс «Свет на виселице», 1979, поставлена в 1980 г.) и др. Отход от тематического освоения современности не означал, что его пьесы утратили актуальность и даже злободневность проблематики. Так, в «Филоктете» и других драмах он показывает, каким образом нравственные конфликты вытекают из социально-политических и обусловливаются ими. Одиссей, Ахиллес, Неоптолем и другие герои, оказавшись втянутыми в политические события своего времени, должны либо умереть, либо поступать безнравственно. Исторические эпохи, когда политика могла быть только безнравственной, Мюллер обозначил как «предысторию» человечества. С наступлением социализма, утвер-

ждал в 1970-е, а отчасти еще и в 1980-е гг. писатель, началась «история» человечества, в мире появилась объективная возможность соединить политику и нравственность, однако возможность эта реализуется не автоматически, а лишь в действиях и поступках народных масс и руководящих ими личностей.

Мюллер никогда не сглаживал остроту политических и нравственных конфликтов современности. Уже в 1960-е гг. он выступил против резкого разделения «предыстории» и «истории» и против брехтовской просветительской концепции четкого разграничения «добра» и «зла». Если в дидактической пьесе Брехта «Горации и Куриации» (1934) Горации воплощают гуманное начало, а Куриации – антигуманное, то Гораций в одноименной драме Мюллера (1969, поставлена в 1973 г.) – герой и убийца одновременно. В драме «Битва» (1974, поставлена в 1975), написанной по образцу Брехта («Страх и отчаяние в Третьей империи», 1938), изображены трагические извращения всего человеческого под воздействием антигуманных общественных условий. В соответствии с усложнившимся образом мира изменяются и художественные средства драматургии Мюллера. От пьес с четкой последовательностью событий или монтажа «дидактических» сцен он пришел в 1970-е гг. к метафорическому ассоциативному театру, внешне сближающемуся с модернистским, но никогда не сливающемуся с ним: «Квартет» (1982), «Загаженный берег. Материалы о Медее. Пейзаж с аргонавтами» (1983), «Описание картины» (1984, поставлена в 1985), «Анатомия Тита. Падение Рима. Комментарий к Шекспиру» (поставлена в 1985 г., 1986). Но и использование методов и традиций драматургии Шекспира или Брехта носит у Мюллера характер художественного приема, является своего рода интеллектуальной игрой. Сохраняя в рамках своего метафорического интеллектуального театра брехтовский дидактический элемент, Мюллер парадоксальным образом обращает оружие дидактики против догматизма: «Цемент» (1972, по первому варианту романа Ф. Гладкова «Цемент», 1925), «Крах эгоиста Фатцера» (поставлена в 1978 г., 1985 – переработка в драму фрагментов Брехта «Фатцер», 1929-1939), цикл из пяти пьес под общим названием «Волоколамское шоссе 1-5» (1984-1988). Первые две пьесы цикла «Русское открытие» и «Лес под Москвой» написаны с использованием мотивов романа А. Бека «Волоколамское шоссе», третья пьеса «Дуэль» (по мотивам новеллы А. Зегерс), четвертая «Кентавры» и пятая «Найденыш» (по одноименной новелле Г. Клейста).

Драматургия Мюллера приобрела большую популярность как единственная в своем роде высокохудожественная попытка синтетического подхода к изображению глобальных проблем и конфликтов современного мира, разрешение которых невозможно в рамках отдельных социальных систем. Лишь в нескольких драмах Мюллер поддался отчаянию, создав близкие к постмодернизму вещи: «Гамлетмашина», «Миссия» и

«Квартет». В «Гамлетмашине» Мюллер перерабатывает и разрушает две немецкие традиции восприятия образа Гамлета: брехтовскую (Гамлет как идеалист, ставший циником) и ницшеанскую (Гамлет как дионисийский человек, взору которого открылся чудовищный разрушительный механизм современной истории). «Вряд ли кому удалось создать более мрачную притчу о трагедии сознания восточноевропейского интеллигента, расшибающего мозг о крушение надежд на демократический социализм после целой череды подавлений антисталинских восстаний» [51]. Но по сути речь здесь, как и во многих поздних драмах Мюллера, идет о крахе рациональной модели мировосприятия, модели, которую человечеству пока нечем заменить, и оно еще долго, видимо, будет пытаться ее залатывать и усовершенствовать.

Мюллер не одинок в своей критике самоуверенности рационализма, но глубокое своеобразие его в масштабах современной литературы в том, что он одинаково пристально изучал обе современные модели построения общества на рационально-позитивистской основе: социализм и современный капитализм, и критика его в равной мере относится к обеим системам, и в поздних драмах она нацелена уже не столько на настоящее, сколько на будущее. Так, в драме «Найденыш» взятый за основу сюжет Клейста олицетворяет (в рамках пьесы Мюллера) капиталистическую модель мира, а наложенный на Клейста сюжет из жизни ГДР воплощает социалистическую модель, но конечный результат почти совпадает: воспитание приемного сына не удается ни «капиталистическому», ни «социалистическому» отцу, и Мюллер показывает, почему произошел разрыв «отцов и детей». Духовная зоркость Мюллера позволила ему, постоянно критиковавшему и разоблачавшему сталинизм, не встать на позиции полного сближения, уравнивания германского нацизма и сталинизма, он был убежден, например, что в русском народе нравственное начало не было подавлено столь сильно, как в Германии.

Драматургическое творчество Фолькера Брауна начиналось с совершенно четкой «привязанности» к гэдээровской тематике, он вполне убежденно считал, что, показывая на сцене реальные жизненные конфликты и способы их разрешения, писатель может вносить свой посильный вклад в строительство социализма: «Отвальщики» (1972), «Хинце и Кунце» (1973), «Тинка» (1975). В этих драмах в полную меру обнаруживалась его концепция «практического отношения к действительности», от которой он затем постепенно отказывался (в том числе и из-за постоянного цензурного «блокирования» его пьес на остросовременные темы). Но еще до событий 1968 г. в Чехословакии Брауна начинает интересовать вся история социализма в целом, и он на несколько лет погружается в партийные архивы. Так возник цикл исторических пьес, в которых Браун попытался по-новому осветить события первых десяти лет Советской власти. Он пишет драмы «Т.»

(то есть Троцкий, 1968, опубликована в 1989) и «Смерть Ленина» (1970, поставлена и опубликована в 1988 г.). При том, что обе пьесы были написаны на строго выверенном документальном материале, их боялись ставить и публиковать в ГДР даже после того, как уже на немецком языке появились пьесы М. Шатрова. Писателю приходится искать менее острые сюжеты: в драме «Че Гевара, или Город солнца» (1977) Браун, создавая лирический образ Че Гевары и явно сочувствуя ему, прощается со своим собственным революционным нетерпением и всем развитием сюжета показывает, что «ускорить» историю не так-то просто и революционное нетерпение на практике прежде всего оборачивается многочисленными жертвами, а порой и того хуже – кровью и массовым насилием. Пьеса была поставлена в 1977 г. в ФРГ. Тогда он уходит еще дальше в глубь истории и пишет историко-мифологическую параболу «Великий мир» (1976, поставлена в 1979 г.), которая переносит читателя и зрителя в Древний Китай, где еще задолго до нашей эры в одном из восстаний победили крестьяне и была основана новая императорская династия, ведущая свою родословную от крестьян. Показывая этапы развития вновь созданной империи, Браун выстраивает отчетливые параллели с современностью (цензура пропустила эту пьесу, и она с огромным успехом шла с 1979 г. в театре Берлинер ансамбль), взывая к до сих пор не решенным проблемам: о равенстве на словах и на бумаге и о неравенстве в жизни, о том, чем могут кончаться самые благие попытки установить формальное равенство при естественном неравенстве людей в обществе. Самые различные модели организации общества – от анархии до единичной диктатуры – испытываются на сцене и отвергаются одна за другой. Автор приходит к выводу, что пригодную для всех модель общества нельзя придумать и нельзя навязать ни сверху, ни извне, общество должно дозревать до нее изнутри, через конкретный опыт каждого из своих сограждан.

Проблема взаимоотношений личности и общества постепенно дополняется проблемой взаимоотношений личностей в обществе. Эти новые вопросы Браун присоединяет к прежним и исследует их на самом различном – историческом, мифологическом, фантастическом или современном – материале, нередко используя при этом уже известные сюжеты и источники или даже беря за отправную точку своей литературной композиции классические художественные произведения. Именно так он поступает в пьесе «Дмитрий» (1980, поставлена в 1982 г. в Швейцарии, опубликована в 1984), используя фрагменты и подготовительные материалы Ф. Шиллера к его последней, незавершенной драме «Деметриус». В философском споре с Шиллером у Брауна речь идет об ином подходе к роли личности в истории. Отрицая завышенную оценку роли личности в истории у просветителей, Браун в этой драме так же решительно отрицает и марксистскую концепцию, что история совершается массами. Но если не массами и не личностями,

то кем же тогда она совершается? Но Браун не тонет в этом противоречии: он пытается совместить обе позиции в более сложной философской и эстетической конструкции. Основные драмы Брауна 1980-х гг.: «Просто, по-немецки» (1980), «Железная машина» (1981, поставлена в 1988, опубликована в 1987 г.), «Переходное общество» (1982, поставлена и опубликована в 1988 г.), «Зигфрид. Разговоры женщин. Немецкая ярость» (1984, поставлена в 1986 г., опубликована в 1987 г.), «Транзит Европа» (1986, опубликована в 1987 г., поставлена в 1988 г.).

Начиная с «Железной машины», все эти драмы завершают прощание писателя не только с ГДР, но и вообще с социализмом и с прежней Европой. Характерный для писателя принцип отрицания отрицания сказывается здесь в том, что Браун вовсе не отказывается начисто от выстраданных прежними поколениями социалистических идеалов – напротив, он мучительно (хотя и не удерживаясь от соблазна сценически довести эти идеалы до полного абсурда) ищет их место в новой иерархии современных общечеловеческих ценностей. Иронизируя и отчаиваясь, радуясь любому просвету в общественной и культурной жизни, он в эти годы переживает сложнейший духовный кризис, ибо не может предложить ничего лучшего для блага человечества, чем социалистическая идея, очищенная от догматизма и развивающаяся в условиях подлинной народной демократии. Его заключительная позиция на этом этапе ясно выражена в публичной речи 2 октября 1990 г. в Берлине: «Мы будем работать, как турки, но наши безработные души будут вспоминать о будущем, об одном старом общем деле, у которого больше нет имени» [52].

Драматургическое творчество Петера Хакса (р. 1928) является огромным по объему, разнообразным по жанровым воплощениям, удивительно богатым по тематике и привлекательным для режиссеров и публики. По статистике 1980 г. на первом месте на сценах ГДР были (520 постановок) комедии Руди Штраля, 467 раз ставился Петер Хакс; Хайнер Мюллер был лишь на пятнадцатом месте (126 постановок). Хакс, переехавший в ГДР в 1955 г. по приглашению самого Брехта, до середины 1960-х гг. стремился работать в манере эпического и дидактического театра своего учителя. Но после цензурных запретов пьес «Заботы и власть» и «Мориц Тассов» (1965) он решил выработать новую поэтику, более приемлемую для цензуры. Он назвал свой театр «постреволюционным», согласившись с тем, что в социалистическом обществе не может быть антагонистических противоречий, но остаются противоречия в сфере морали и нравственности. Далее он решительно отказался от политизации искусства: «Идеал – вещь выдуманная, а следовательно, в искусстве непригодная. Искусство требует эстетического, а не философского решения; оно должно опираться на созерцаемую действительность» [53]. Отказавшись от Брехта, он попытался овладеть техникой шекспировской драматургии: «Каждый раз, когда я

начинал делать какую-то вещь действительно первоклассно, я замечал, что Шекспир делал это лучше. Мы знаем немного больше о мире, чем Шекспир. Мы едва ли знаем больше о человеке. И мы все еще не знаем половины того, что знал он об искусстве»[54]. Но Хакс сделал и еще один шаг: он отказался от трагического взгляда на мир, и при всем разнообразии его сюжетов в них преобладает комедийно-жизнеутверждающее начало, а порой и нескрываемый гедонизм, как в комедиях «Амфитрион» (1968) и «Омфала» (1970).

Особенностью драматургии Хакса является и то, что практически все свои сюжеты (исторические, мифологические, переработки чужих драм или «дописывание» не завершенных Гёте фрагментов) он переводит в сугубо психологический план, освобождая фабулу от всех прочих наслоений: политических, социально-экономических, библейских и т. д. Основные драмы Хакса рассматриваемого периода: «Маргарита в Эксе» (1969), «Адам и Ева» (1973), «Ярмарка в Плюндерсвайлерне» (1975), «Рози мечтает» (1975), «Разговор в семействе фон Штайн об отсутствующем господине фон Гёте» (1976), «Прексаспа» (1976), «Пандора» (1980), «Смерть Сенеки» (1980). «Йона» (1986), «Фредегунда» (1989). К примеру, много раз использованный в литературе сюжет об Адаме и Еве рассмотрен Хаксом как совершенно естественный переход к новому качеству человеческой жизни: к практическому освоению природы, к познанию материального мира. И акт «грехопадения» — всего лишь божественная шутка, разыгранная Господом для того, чтобы убедиться в верности своего замысла и в том, что его бесплотные ангелы-советники ничего не в состоянии понять в новом, сотворенном им материальном мире. Уже по этому сюжету видно, как облегчает Хакс те проблемы, над которыми лучшие умы человечества тысячелетиями ломают себе головы. Но видна и привлекательность его сюжетов: неортодоксальный взгляд может способствовать пробуждению мысли, очищению ее от догматического, примитивно-естественного взгляда на мир и на человеческие взаимоотношения.

Самым популярным автором комедий был в ГДР Руди Штраль (р. 1931), опубликовавший свыше 40 пьес, из которых большинство — одноактные. Его основной художественный и сценический прием: сместить рассмотрение какой-либо актуальной текущей проблемы в неожиданный контекст, создающий смеховой эффект, позволяющий прилюдно и нескучно обсудить волнующую всех проблему. Например, когда в ГДР увеличилось число разводов и эта проблема стала обсуждаться в прессе, Штраль написал комедию «Адам женится на Еве» (1969), в которой юноша-автослесарь по имени Адам и будущая медсестра по имени Ева перепутали ЗАГС с судом, и суд как будто бы всерьез разбирает вопрос, можно ли им разрешить пожениться. Сам сюжет (вопросы обвинителя и речи защитника) позволил ввести немало комических эффектов и смеховых ситуаций, и все

это вполне объясняет популярность этой комедии. На том же принципе построены и другие комедии Штраля: «Пьянящий запах свежего сена» (1974), «Арно принц фон Волькенштейн» (1973), «Визит в небесную канцелярию» (1984), «Испытание фактом» (1985). Сам Штраль считает, что он нашел «метод, весьма эффективный для того, чтобы изображать обычное, как нечто особенное. Сущность его в том, чтобы задать себе вопрос: «А что было бы, если бы?...» [55].

Столь же непритязательна по глубине раскрытия обсуждаемых конфликтов и обширная драматургия Клауса Хаммеля (р. 1932), пропагандировавшаяся официальной идеологией как настоящий социалистический реализм. Написанные им драмы распадаются на две группы: обработки известных произведений и самостоятельные пьесы. К числу обработок относятся «Госпожа Женни Трайбель, или Где встречаются сердца» (1969, по роману Т. Фонтане), «Янки при дворе короля Артура» (1969, почти неузнаваемая модернизация сюжета Марка Твена, направленная на разоблачение США), а также направленная против С. Беккета пьеса «Делец, или В ожидании Годо» (1970). К числу самостоятельных по сюжету принадлежит драма «В девять у аттракциона «Русские горы», которая была самой популярной в ГДР в сезоне 1966-1967 гг. (в то самое время, когда на сцены не допускались ни Х. Мюллер, ни П. Хакс, ни Ф. Браун). В пьесе изображается, как девушка из ГДР преодолевает все соблазны, которыми ее пытаются увлечь на Запад. Другие пьесы К. Хаммеля: «Рим, или Второе сотворение мира» (1976, о сотворении «нового человека» в гэдээровской деревне, почему-то называющейся Римом), «Желтое окно, желтый камень» (1981, детективная пьеса о поисках Янтарной комнаты), «Гумбольдт и Боливар, или Новый континент» (1979), «Пруссаки идут» (1981).

В жанре дидактической драмы Брехта начинал в 1950-1960-е гг. свои первые пьесы Хельмут Байерль (р. 1926). Он стремился их развивать и в драме «Иоганна фон Дёбельн» (поставлена в 1969 г., опубликована в 1971 г.), в которой обыгрывается «Святая Иоганна скотобоен» Брехта, но только новая Иоганна действует в социалистических условиях. В связи с этой драмой, несколько различных вариантов которой Байерль создал, опубликовал и поставил в 1964-1976 гг., в эти же годы развернулась дискуссия о характере конфликтов в социалистической драматургии, возник тезис, что — поскольку антагонистических противоречий при социализме быть не может — писателям следует изображать «противоречия между хорошим и еще лучшим», и новизна фабулы в таком случае состоит в показе способов избегания конфликтов, и те человеческие усилия, которые необходимы, чтобы преодолеть назревающее противоречие без конфликта, должны «привести к коренному изменению структуры конфликтной ситуации» [56]. Байерль (вместе с режиссером М. Веквертом) честно пытался следовать по этому пути, пытаясь усилить в своих драмах комедийный эле-

мент так, чтобы серьезность конфликта оттеснялась на задний план с помощью эффектных и смешных эпизодов: пьеса «Хохотун» (1974), в основе которой лежит конфликт, напоминающий «Тинку» Брауна (модернизация производства и место рабочего коллектива в этих процессах); комедия «Дачник» (1976), где ветеран партии воюет с «буржуазным самодовольством», начинающим пускать корни в условиях «реального социализма». В этом искусстве – затрагивать серьезные конфликты и тут же разрешать или обходить их – упражнялись тогда многие популярные писатели: Райнер Кернцль (р. 1928), Армин Штольпер (р. 1934), Хельмут Заковский (р. 1924) и др.

Особняком стоят драмы и драматические обработки Ульриха Пленцдорфа – прежде всего в силу яркого художественного дарования, которое позволило этому писателю в драмах «Новые страдания юного В.» (1972), «Легенда о Па́уле и Пау́ле» (1973) и «Легенда о счастье без конца» (1983) с большой лирической глубиной и убедительностью выразить стремление молодых людей в ГДР к счастью, к любви, к свободному творчеству, развитию личности. Проблематика творчества Пленцдорфа лежит не столько в социальной, сколько в экзистенциальной сфере; он нашел поэтический и сценический язык для изображения на сцене подсознательных мотивов поведения, которые сами герои понимают лишь частично: их импульсивные действия опережают сознательное осмысление ими своих поступков. В «Легенде о счастье без конца» читатель и зритель сталкивается с двумя мирами героев и вытекающими отсюда двумя линиями их поведения, логической и иррациональной, которые либо движутся параллельно, либо пересекаются, не сталкиваясь, либо сталкиваются в непримиримом конфликте. Критика, по-разному относившаяся к Пленцдорфу, чаще всего усматривала в его творчестве стремление преодолеть противоречие между интимной и общественной сторонами человеческой личности, понимая «интимное» и «общественное» как осознанное на рациональном уровне. Но поэтика Пленцдорфа никогда не приближалась к поэтике «субъективной аутентичности» К. Вольф (которая стремится рационализировать субъективное и мифическое) – он движется в том же русле, что Мюллер, Браун, Микель и Хайн, не пытаясь до конца снять с мира покров скрытой от рациональной мысли неопределенности, но лишь давая художественный ее слепок. Об этом свидетельствуют и многочисленные переработки Пленцдорфом произведений различных авторов для сцены, в том числе «День длиннее, чем жизнь» (1988, по известному роману Айтматова «И дольше века длится день»).

Кристоф Хайн начинал свой литературный путь как штатный драматург берлинского театра «Фольксбюне», на сцене которого в качестве театрального эксперимента была в 1974 г. поставлена его первая драма «Шлётель, или Что бы это значило». К широкой публике драму не допустили, и опубли-

кована она была только в 1986 г. Первой опубликованной драмой (в журнале «Зинн унд форм») стал «Кромвель» (1978), но попытки поставить его на сцене успеха не имели; затем Хайн пишет «салонную» пьесу «Лассаль расспрашивает господина Герберта о Соне», поставленную в 1980 г. в ФРГ и в 1987 г. в ГДР. Следующие драмы: «Подлинная история А Кю» (1983), «Пассаж» (1988), «Рыцари Круглого Стола» (1989) – еще более отчетливо обнаружили специфику драматургии Хайна, который, начав как ученик Х. Мюллера и Ф. Брауна, позже решительно отказался от нарочитой модернизации сценического действия, от параболической и ассоциативной техники, от техники монтажа и всех прочих атрибутов современного театра. Взяв за исходный пункт классическую реалистическую драму, он пошел по пути переосмысления ее принципов не с целью их упразднения, но с целью внесения необходимых корректировок, вызванных специфическим характером современной эпохи. Как и Браун, он считает нашу эпоху «переходной», но моделирует эту «переходность» несколько иначе, чем Браун и Мюллер. Хайна гораздо больше занимает психология конкретных личностей, живущих в «переходные» эпохи (Кромвель), но, стремясь установить типологию этих личностей, он замечает, что «переходные» личности могут жить не только в «переходные» эпохи (Лассаль).

Великие личности предстают в его изображении как люди с непомерными амбициями, которые, выстроив в своем сознании некую приемлемую для них модель мира, развивают затем огромную энергию, чтобы осуществить свою рациональную модель, но никогда ее не осуществляют, становясь, как правило, бессильной игрушкой в руках других исторических сил, далеких от концептуального идеализма «великих личностей», но умеющих на практике уложить иррациональный взрыв стабильности, вызванный «пассионарной мощью» «великой личности», в прокрустово ложе новой рациональности. Так, в драме о Кромвеле заглавный герой, мечтавший вначале о создании нового и более справедливого общественного устройства, постепенно «обрубает себе крылья» и в конечном итоге борется уже только за то, чтобы удержать – неважно какими средствами – хотя бы власть. Но Хайн не удовлетворяется убедительной психологической констатацией этих постоянно повторяющихся в истории казусов: все его пьесы написаны не столько об истории, сколько для современности и для современников, и он очень осторожно дает понять это, вводя в реплики своих героев современные реалии, которые корректируют восприятие читателя и зрителя. Переходный характер современной эпохи Хайн, однако, изображает не столь трагично, как Браун и Мюллер; об этом прежде всего свидетельствует драма «Рыцари Круглого Стола», где «рыцари» изображаются на последней стадии их деградации: никто из них не хочет даже и слышать о Чаше Святого Грааля, да и сама Чаша предстает как некий фантом, за которым «рыцари» бессмысленно гонялись всю свою жизнь,

постепенно перестав понимать смысл и цели своих прежних подвигов. И лишь король Артур формулирует идею, видимо, близкую самому автору драмы: он не столько жалеет уже об утрате идеи Грааля, сколько смотрит в будущее, в котором после «переходного периода» снова возникнет идея нового Грааля, на которую нужно работать уже теперь, трезво переосмысляя происходящие события.

Так и не смогла прийти к широкой публике в ГДР разнообразная драматургия Карла Микеля: сборник его драм «Решение народа» был опубликован только в 1987 г., а более ранние постановки отдельных драм и «опер» на сцене предназначались скорее для интеллектуально сверхподготовленной аудитории. Его драмы в хронологическом порядке их создания: «Навсикая» (1964, доработана в 1968 г.). «Эйнштейн» (1965, доработана в 1970 г.), «Волоколамское шоссе» (1971), «Селестина» (1972), «Решение народа» (1981), «Беттина Вампира» (1980), «Уголовный суд» (1984), а также две, по его собственному обозначению, «своровaнные» драмы: «Женское господство» (1971, по Аристофану) и «Кости Дантона» (1987, по Бюхнеру). Уже в «Навсикае» Микеля видно, что мифология (и история) интересует его как возможность расширения современного видения мира в сопоставлении его с предшествовавшими эпохами и предшествовавшими моделями человеческого поведения. Но он с самого начала не удовлетворяется задачей обнаружения сходства эпох и моделей поведения и мышления, его не удовлетворяют параболы, сценически весьма эффектные, но затуманивающие понимание современной ситуации, которую отличает не только повторяемость моделей поведения и типологическая общность с прошлым, но и нечто качественно новое, чего прошлые эпохи еще не в состоянии были осознать. Уже в образе Навсикаи Микель рисует личность, которая, желая изменить предсказанный в пророчествах ход событий, в то же время ясно понимает, что, когда она изменит их, они все равно не пойдут так, как бы ей этого хотелось: предотвратив или разрушив одну антигуманную модель, она вызовет к жизни другую, тоже антигуманную. Эти же идеи Микель продолжает испытывать в драме «Эйнштейн» и в некоторых последующих пьесах.

Всматривание в историю и в современность Микель никогда не связывал с попытками морализирования, извлечения из истории некой нравственной истины, он убежден, что всякие попытки оценок — это уже своего рода «партийность», которая всегда может быть только односторонней и, следовательно, ничего не проясняя, только препятствует ясному взгляду на вещи. То есть, он делает все возможное, чтобы разрушить догматический, прямолинейный взгляд на мир, как в истории человечества себя исчерпавший. Те же образцы моделей нового поведения, которые предлагает он сам, уже по замыслу не могут носить нормативного характера: это попытки одновременно жить и умом и инстинктом, следовать зову

естественной природы, но не забывать, что в человеческом обществе законы природы трансформируются. Поскольку современное общество, согласно Микелю, живет абсурдно, то и герои его не могут вести себя иначе, ибо они, как правило, не противопоставляют себя ни природе, ни истории: они пытаются лишь добросовестно вести «судовой журнал», пускаясь в бесконечные плавания по бесконечным морям постмодернизма.

Некоторые из молодых и талантливых драматургов, натолкнувшись на сложности в начале творческого пути, уехали из ГДР. Так, Томас Браш (р. 1945), происходя из семьи крупного партийного функционера, из-за «вольномыслия» был исключен с факультета журналистики в Лейпциге, а через несколько лет, уже как студент Института кино в Потсдаме, был арестован и посажен в тюрьму в 1968 г. «за антигосударственную пропаганду» (он разбрасывал собственноручно изготовленные листовки против ввода войск стран Варшавского Договора в Прагу). Браш был досрочно выпущен из тюрьмы и устроен на работу в Архив Бертольда Брехта; с 1972 г. пытался публиковаться и ставить свои пьесы. В 1976 г. был «отпущен» в Западный Берлин. Главной темой этого писателя (романы, более десяти драм и несколько стихотворных сборников) стала тема сопротивления и самоутверждения личности во враждебном ей мире. Он ненавидит мещанство и эгоизм и культивирует анархическое мироощущение.

Штефан Шютц (р. 1944) вырос в семье актеров, с детства посещал театральную школу и жил в атмосфере театра. Он работал в Берлине: в театре Берлинер ансамбль и в Немецком театре. Испытав целый ряд трудностей с постановками и публикациями своих пьес, в 1980 г. Шютц переехал в ФРГ. Он начинал с освоения драматургии Х. Мюллера, но постепенно отошел от своего учителя, сосредоточив свои очень разнообразные по тематике и фабулам драмы на проблеме взаимоотношения личности и враждебных ей сил в мифологии, истории и современности. В его драмах нередко содержится критика «мужской» цивилизации («Антиопа и Тезей», 1976; «Элоиза и Абеляр», 1976).

Непросто складывалась и судьба Юргена Гросса (р. 1946), выросшего в семье рабочих-коммунистов. С 1978 г. он работал в качестве драматурга в театре имени Максима Горького в Берлине, и в том же году зрители увидели его драму «Матч», ставшую тогда сенсацией. Тема случайного убийства одного из болельщиков на стадионе во время футбольного матча перерастает здесь в серьезный разговор о проблемах молодежи и о кризисе морали, связанном с кризисом общественных идеалов. В следующей драме «Гости на дне рождения» (1980) Гросс развивает ту же тему, изображая реакцию родственников и близких вдовы крупного партийного функционера, когда вдова, собрав их на свой день рождения, сообщает о том, что она «за ненадобностью» подарила детскому саду большую виллу, которая принадлежала ей с мужем (а родные рассчитывали на наследство и в уме

уже делили его). На крохотной ячейке общества Гросс снова дает далеко не благополучную картину общественной морали и нравственности. В следующей драме «Памятник» (1983) Гросс пытается вывести проблематику за пределы ГДР: молодая женщина задается вопросом, имеет ли она право рожать ребенка в современных условиях, когда мир чреват войнами и непредвиденными катастрофами? Но именно последняя драма показывает, что Гросс – при несомненном даровании – все же склонен к тривиализации конфликтов, к размыванию больших проблем современного мира в искусственно или даже безвкусно подобранных в угоду публике сюжетах. В 1988-1990 гг. театральная и издательская жизнь в ГДР заметно оживилась: на сцену стали попадать даже пьесы уехавших из ГДР авторов. «Тот, кого не печатают и не играют на сцене, остается вечно молодым», – саркастически пошутил в 1987 г. Лотар Тролле (р. 1944), дождавшийся, однако, в ГДР публикации своей драмы «Светопреставление Берлин» (1989).

9 ноября 1989 г. была официально срыта Берлинская стена, с 13 августа 1961 г. наглухо разделявшая не только два Берлина и два государства, но являвшаяся символом разделения двух враждовавших мировых систем, капиталистической и социалистической. 3 октября 1990 г. был подписан договор о присоединении ГДР к ФРГ. 45-летний социалистический эксперимент на немецкой земле был, таким образом, завершен. Началась массовая интеграция литературы ГДР в литературу ФРГ, в процессе которой развернулись интереснейшие дискуссии, выходящие, однако, за хронологические рамки данной главы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 *W. Weidenreich, H. Zimmermann.* (Hrsg.) Deutschland-Handbuch. Eine doppelte Bilanz 1949-1989. Bonn, 1989, S. 80.

2 Ibid., S. 826.

3 Из речи С. Гейма // «Sonntag». 19. November 1989.

4 Цит. по: *W. Emmerich.* Kleine Literaturgeschichte der DDR. 5. Erweiterte Auflage. Frankfurt am Main, 1989, S. 256.

5 Ibid., S. 258.

6 Ibid., S. 259.

7 X. Schriftstellerkongreß der DDR. Bd. 1-2. Berlin; Weimar, 1988.

8 *W. Mittenzwei.* Aufgaben und Auftrag des Zentralinstituts für Literaturgeschichte // «Weimarer Beiträge». B.,1970, № 5, S. 11.

9 Die SED und das kulturelle Erbe. Berlin, 1986, S. 366.

10 *W. Mittenzwei.* Brechts Verhältnis zur Tradition. B., 1972, S. 7-8 (Vorbemerkung).

11 Die SED und das kulturelle Erbe, S. 366.

12 IX. Parteitag der SED. Berlin, 18. bis 22. Mai 1976. Programm der SED. Berlin, 1976, S. 52.

13 *U. Wittstock.* Nachwort // *H. Müller.* Revolutionsstücke. Stuttgart, 1995, S. 126.

14 *H. Müller.* Revolutionsstücke, S. 42.

15 *W. Emmerich.* Kleine Literaturgeschichte der DDR, S. 239-240.

16 *G. Wolf.* Sprachblätter. Wortwechsel. Im Dialog mit Dichtern. Leipzig, 1992, S. 142-143.

17 *W. Emmerich.* Kleine Literaturgeschichte der DDR, S. 410.

18 Autorenlexikon deutschsprachider Literatur des XX. Jahrhunderts / Hrsg. von M. Brauneck. Reinbeck bei Hamburg, 1985, S. 586.

19 Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. München, 1993, S. 702.

20 *W. Emmerich.* Kleine Literaturgeschichte der DDR, S. 216.

21 Ibid., S. 225.

22 *R. Kirsch.* Über Karl Mickel // *R. Kirsch.* Amt des Dichters. Aufsätze, Rezensionen, Notizen. Rostock, 1979, S. 154-162.

23 *U. Heukenkamp, R. Heukenkamp.* Karl Mickel. Berlin, 1985, S. 178.

24 Цит. по: Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 151.

25 *W. Emmerich.* Kleine Literaturgeschichte der DDR, S. 406.

26 Ibid., S. 410.

27 Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945, S. 520.

28 Слова М. Райх-Раницкого цит. по: *W. Emmerich.* Kleine Literaturgeschichte der DDR, S. 409.

29 Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945, S. 520.

30 Цит. по: *W. Emmerich.* Kleine Literaturgeschichte der DDR, S. 413.

31 *K. Hirdina.* Günter de Bruyn. Berlin, 1983, S. 43.

32 Из беседы К. Вольф с литературоведом Терезой Хёрник в июне 1987 – октябре 1988 гг., опубликованном в кн.: *T. Hörnigk.* Christa Wolf. Göttingen, 1989, S. 32.

33 Ibid., S. 132.

34 Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion. Leipzig, 1987, S. 209.

35 *К. Вольф.* От первого лица. Художественная публицистика. М., 1990, с. 63.

36 Tendenzen und Beispiele. Zur DDR-Literatur in den siebziger Jahren. Leipzig, 1981, S. 7-39.

37 *S. Schlenstedt.* Stephan Hermlin. Berlin, 1985, S. 218.

38 *E. Strittmatter.* Die Lage in den Lüften. Aus Tagebüchern. Berlin, 1990, S. 228, 232.

39 *К. Вольф.* От первого лица, с. 327.

40 *К. Симонов.* Несколько вступительных слов // *Г. Кант.* Остановка в пути. Роман. М., 1979, с. 8.

41 *A. Metzkes.* Land hinter Wallhall. Roman. Halle (Saale), 1977. (Из авторского текста на суперобложке романа.)

42 Цит. по предисловию И. В. Млечиной в кн.: *Э. Паниц.* Трамвай моего отца. М., 1985, с. 5.

43 Цит. по: *K. Walther.* Die Entdeckung des eigenen Jch // Kritik 75. Rezensionen zur DDR-Literatur. Halle (Saale), 1976, S. 203.

44 Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 88.

45 *Й. Новотный.* Лаузиц и вокруг... // Иностранная литература, 1978, № 9, с. 246.

46 *S. Kirsch.* Die Pantherfrau. Fünf unfrisierte Erzählungen aus dem Kassetten-Recorder. Berlin und Weimar, 1973, S. 133-134.

47 *Ф. Фюман.* Избранное. М., 1989, с. 8.

48 Там же, с. 9.

49 Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, S. 480.

50 *Ch. Hein.* Öffentlich arbeiten. Essais und Gespräche. Berlin und Weimar, 1987, S. 152-153.

51 *В. Колязин.* «В такт с распадом...» // Современная драматургия, 1993, № 2, с. 118.

52 *V. Braun.* Texte in zeitlicher Folge. Halle, 1993, Bd. 10, S. 200.

53 Цит. по: *Э. В. Венгерова.* Драматическая поэзия Хайнера Мюллера и поэтическая драма Петера Хакса // *H. Müller, P. Hacks.* Poetisches Drama. M., 1983, с. 17.

54 Там же.

55 Из интервью Ю. Гинзбурга с Р. Штралем // *Р. Штраль.* Адам женится на Еве и другие пьесы. М., 1988, с. 294.

56 *G. Müller-Waldeck.* Helmut Baierl // Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Berlin, 1979, Bd. 2, S. 42.

СЕРБОЛУЖИЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

До середины 1960-х гг. в серболужицкой литературе преобладала мажорная тональность – слишком велик был контраст с предшествовавшим периодом, с восьмилетием (1937-1945) тотальной национальной дискриминации в годы нацистского режима. Однако новые противоречия не замедлили заявить о себе уже в первые послевоенные десятилетия. Летом 1956 г. в Нижней Лужице началось строительство энергетического гиганта «Шварце цумпе»; к 1989 г. были полностью срыты с лица земли 46 лужицких деревень и поселков и 27 поселков и пригородов были уничтожены частично [1]. Для 60 000 серболужичан это имело во многом необратимые последствия: помимо уничтожения деревень и расселения жителей по разным местам (в основном в городах) повсеместно строились химические заводы, теплоэлектростанции и другие предприятия, что увеличивало приток немцев в Сербскую Лужицу, где серболужичане и так составляли меньшинство. Отдельные проявления протеста со стороны населения или представителей интеллигенции (в том числе священников) рассматривались властями как проявления «национализма», «пессимизма» и «ревизионизма», и те, кто осмеливался аргументировать свои возражения, нередко увольнялись с работы и подвергались репрессиям. С конца 1960-х гг. экологическая тема – в различных ее аспектах – становится одной из важнейших в серболужицкой литературе, в Сербской Лужице находился, так сказать, «экологический центр» литературы ГДР.

Домовина – где в 1950-е гг. была произведена соответствующая «чистка» (например, уже в 1950 г. был снят представлявший национальные интересы Председатель Домовины Павол Недо (1908-1984), а в 1955 г. и заместитель Председателя Домовины Ян Цыж, высказывавший сомнения относительно полезности коллективизации крестьянских хозяйств в Сербской Лужице) – вместо мужественной защиты национальных интересов превратилась в послушное орудие экономической и национальной политики СЕПГ. Председатель Домовины в 1951-1973 гг. рабочий Курт Кренц, занимаясь вопросами социального развития, по существу отмежевался от защиты национальных интересов: «Домовина не будет поддерживать ассимиляцию, но она и не будет ей противостоять. Мы поддержали процесс индустриализации и будем поддерживать его и в дальнейшем – невзирая на то, что объективно это ставит под угрозу серболужицкую национальную субстанцию» [2].

Параллельно с процессами индустриализации, наносившими огромный ущерб маленькому серболужицкому этносу, активизировались процессы вытеснения серболужицкого языка как основного языка в серболужицких

школах, что лишь отчасти объясняется увеличением доли немцев в национальной структуре Сербской Лужицы. Из 140 серболужицких школ в начале 1950-х гг. к 1974 г. сохранилось лишь 90, а к 1979 г. – 61 [3]. В специальном дополнении к закону о народном образовании (1964) изучение серболужицкого языка в серболужицких школах объявлялось «факультативным» – родители должны были подавать специальное заявление, если хотели, чтобы их дети непременно изучали верхнелужицкий или нижнелужицкий языки. В результате уже на следующий год количество желающих изучать родной язык упало в четыре раза [4]. Постепенное вытеснение национального серболужицкого элемента не могло не сказаться и в сфере культуры: так, например, открытый в 1948 г. Серболужицкий народный театр был в 1963 г. переименован в Немецко-серболужицкий народный театр, и постановки на верхнелужицком языке были доведены до 30 процентов репертуара (то есть примерно до процентного соотношения доли лужичан и немцев в Будишине).

Все эти процессы, естественно, глубоко переживались серболужицкой интеллигенцией и – не в последнюю очередь – писателями. В качестве важнейшей тенденции всего послевоенного развития серболужицкой литературы (1945-1990) необходимо назвать тенденцию к двуязычию (то есть к созданию произведений как на немецком, так и на обоих серболужицких языках), которая, однако, по-разному обосновывалась на разных этапах литературного развития. Никогда еще проблема двуязычия не обретала такой принципиальной остроты в истории серболужицкой литературы, как это случилось после 1945 г. и особенно с 1970-х гг., когда двуязычие стало все чаще обосновываться как осознанная нравственная и эстетическая позиция. Не самую последнюю роль сыграло здесь, хотя и привходящее, но весьма важное обстоятельство: из-за запрета на изучение и публичное употребление родного языка в годы нацистского режима целое поколение серболужичан оказалось полностью лишенным возможности нормального овладения письменным и литературным языком и историей родной словесности, что не могло не отразиться и на специфике их вхождения в литературу. Это сказалось даже на творчестве Юрия Брезана, который вплоть до 1970-х гг. подавляющее большинство своих произведений написал и опубликовал сначала по-немецки, предпочитая, чтобы на лужицкие языки их переводили профессиональные переводчики (Антон Навка, Цирил Кола и др.). Представители довоенной лужицкой интеллигенции – Мерчин Новак-Нехорнский (1900-1990), Павол Недо (1908-1984) и Фридо Метшк (1916-1990) – в рецензиях на книги Брезана 1950-х гг. неодобрительно отзывались о попытках Брезана утвердиться в качестве немецкого писателя и указывали на то, что с немцами Брезан почему-то «говорит яснее, чем со своими серболужичанами» [5]. Но с позиций сегодняшнего дня оказывается, что Брезан действовал в каком-то смысле патриотично, ибо,

очень быстро утвердившись в ГДР как крупнейший серболужицкий писатель социалистического реализма и один из крупнейших писателей ГДР (в 1951 г. он получил Национальную премию ГДР и в 1973–1990 гг. был бессменно вице-президентом Союза писателей ГДР), он, как никто другой, много сделал, чтобы пробудить интерес к серболужицкой литературе в среде немецких читателей. Интерес к серболужицкой литературе за рубежами ГДР тоже вплоть до 1970-х гг. шел в основном через интерес к Брезану, произведения которого, как правило, переводились с немецкого языка. Объективно Брезан (временами оставаясь в некоторой изоляции от определенных групп национальной интеллигенции) прокладывал пути для новой модели выживания серболужицкой литературы в резко изменившихся политических и социально-экономических условиях. В ГДР у серболужицкой литературы впервые в истории появилась перспектива резкого увеличения количества читателей. Именно этот фактор – желание разговаривать со всей читательской аудиторией в рамках своего государства (в рамках того политического и социального равноправия, которое в ГДР было, несомненно, обеспечено) – заставил наиболее талантливых серболужицких писателей постепенно использовать немецкий язык на равных с серболужицкими языками, учитывая и то, что все серболужицкое население поголовно стало двуязычным. Этот процесс перехода серболужицкой литературы на двуязычие отнюдь нельзя считать завершенным; он проходит достаточно болезненно (в том числе и для самих писателей), в острых дискуссиях и противоречиях. В немецком литературоведении возник даже термин «новая немецкая литература славянских серболужичан» [6], который, по сути, адекватно отражает новую культурную ситуацию, отчетливо обозначившуюся уже в 1970-е гг., но еще более утвердившуюся в дальнейшем, когда на общегерманский книжный рынок «прорвались» не только Ю. Брезан, К. Лоренц и А. Стахова, но и Юрий Кох, Рожа Домашцына и Бенедикт Дырлих. Причем «прорвались» за счет своего таланта, за счет умения писать и на немецком языке так, что стихи и проза их привлекают немецкие журналы, альманахи и издательства. Но это отнюдь не значит, что вся серболужицкая литература пошла по пути двуязычия: на сегодняшний день сосуществуют и дискутируются несколько концепций развития национальной культуры, имеющие своих приверженцев как среди творческой интеллигенции, так и среди народа. Заметную роль в формулировании тех или иных позиций среди населения по-прежнему играет церковь – как католическая (за последние десятилетия заметно упрочившая свои позиции), так и протестантская.

В то же время серболужицкая литература на протяжении всего рассматриваемого периода располагала писателями, которые не писали (или почти не писали) своих произведений на немецком языке. В это число входят как представители старшего поколения (М. Новак-Нехорнский, Ян

Цыж (1898-1985), Мина Виткойц (1893-1975), Марья Кубашец (1890-1976) и др.), писатели среднего поколения (Петр Малинк (1931-1985), Марья Млынкова (1934-1971), Кжесчан Кравц (р. 1938), Юрий Кравжа (р. 1934), Герат Либш (р. 1935) и др.), но и значительное число более молодых авторов (Марья Кравцец (р. 1948), Томаш Навка (р. 1949), Петр Тиман (р. 1964) и др.).

* * *

В 1960-1980-е гг. в Сербской Лужице сосуществовали и развивались несколько поэтических традиций, которые имели в своем основании различающиеся философские, эстетические (а порой и нравственные) установки. Некоторые поэты старшего поколения продолжали выражать традиционные религиозно-нравственные идеалы, почти не откликаясь на новейшие веяния; эта ветвь поэзии ярче всего представлена поздней лирикой Яна Лайнерта (1892-1974) и Йозефа Новака (1895-1978). Лайнерт, талантливый сын бедного крестьянина, ставший учителем в деревне и прошедший две мировых войны, изгнанный в 1934 г. национал-социалистами из родины как «опасный» носитель национального сознания и все же поставленный под ружье; оставшийся после безвременной смерти жены с четырьмя детьми на руках... – весь этот не совсем обычный жизненный опыт Лайнерт перерабатывал в добрые, проникнутые любовью стихи: любовью к жизни, к природе, ко всему сущему – вербе и розе, лесным грибам, весне и зиме. Совершенные по форме, объединяющие в себе традиции народно-романтической лирики Г. Зейлера и субъективно-экзистенциальные интонации Я. Барта-Чишинского, стихотворения Лайнерта были чужды какому-либо воспеванию социалистических строек, уничтоживших тысячелетний ландшафт национального этноса; ни в одном стихотворении Лайнерта нет и прославления «нового человека», возводящего индустриальный мир общества потребления с романтической мечтой о коммунизме. Лайнерт, скупо используя средства экспрессии и приглушая эмоции, умеет органично соединить в стихотворении обостренное ощущение красоты каждого преходящего мгновения жизни (летний дождь, зашевеливший листву порыв ветра, улыбка любимой) с мыслями о вечном, непреходящем. В позднем стихотворении «Любовь не увяла» (1972) он напоминает о разрушениях и утратах, которые несет с собой необратимое время, и о тех бедах, которые сами люди несут друг другу; до последней строфы кажется, что все стихотворение – дань старческому пессимизму и горькому скепсису, но в последней строфе вводится образ умершей возлюбленной, которая в памяти остается неувядающе молодой и прекрасной, и поэт понимает, что раз в душе остался неувядающий образ, значит и сама душа еще не увяла, и пока время и царящее в мире зло не властны над человеческой душой, остается надежда.

Невелико по объему и позднее поэтическое наследие Йозефа Новака, крестьянского сына, мальчиком прислуживавшего в церкви самому Барту-Чишинскому, что сыграло определяющую роль и в дальнейшей судьбе: Новак стал священником и поэтом. Обучаясь в Серболужицкой семинарии и затем в Пражском университете, будущий католический священник с восторгом воспринял провозглашение Чехословацкой Республики и с нетипичным для духовного лица светским темпераментом участвовал в политических и литературных баталиях 1920-х гг. в Сербской Лужице. Его патриотические драмы, призывавшие серболужичан к национальному сплочению, и поэтический сборник «С духом свободы» (1919), с романтической патетикой призывавший лужичан последовать примеру братьев-чехов, явились важными факторами национального самосознания между двумя мировыми войнами. Текст популярного стихотворения Новака «К восстанию, сербы!» (1919) неоднократно цитировался в фашистских газетах, чтобы доказать правомерность «окончательного решения» не только еврейского, но и серболужицкого вопросов. В годы фашизма Новак подвергался различным репрессиям. Все его ранние патетически-романтические произведения были переизданы в 1940–1950-х гг., и органично вписались в оптимистическую атмосферу этих десятилетий. Но накопленный десятилетиями страшного века жизненный опыт не прошел даром ни для священника, ни для поэта. Если в 1945 г. он написал искреннее религиозно-патетическое стихотворение «Освобождение 1945», то в 1960-е и в 1970-е гг. его лирика становится все более созерцательной, углубленно-религиозной; поэт старательно избегает проблем современности, хотя его отношение к индустриализации все же отчетливо прочитывается в стихотворениях о природе («Бедная мать», 1965, – речь идет о матери-Земле). В поздних стихотворениях поэт воспевает родной язык, родную природу и подводит итоги своим размышлениям о судьбе родного народа («Серболужицкий псалом», 1975–1977).

Ни религиозно-философская лирика позднего Новака, ни приемлющая бытие как небесную благодать и высшее откровение (несмотря на все испытания, ниспосланные нам свыше) поэзия Лайнерта не нашли продолжения в серболужицкой поэзии рассматриваемого периода. Новая серболужицкая поэзия в 1960-е гг. искала уже иные ориентиры, опираясь на которые она могла отчетливее выразить назревавшие противоречия. Одним из важнейших ориентиров в 1960–1970-х гг. стало для молодых серболужицких поэтов творчество немца Йоханнеса Бобровского и лужичанина Юрия Хежки (1917–1944), поэтическое наследие которого было посмертно опубликовано в двух книгах: «Сочинения» (1961) и «Поэзия малой каморки» (1971). Хежка, живший с 1929 г. в Праге и в 1937–1939 гг. возглавлявший «Сербовку» (организацию серболужицких студентов, живших в Праге), с приходом к власти фашизма в Германии мучительно пережи-

вал за судьбу своей родины и своего народа. Он даже подал заявление на получение чешского гражданства и в рукописях оставил незавершенный сборник «На пути к другой родине» (около 1937 г.), несколько последних стихотворений которого написаны по-чешски. Как заметил в 1971 г. Кито Лоренц, «эта дошедшая до нас небольшая тетрадка с 23 текстами стала ядром новой лужицкой поэзии» [7]. Символика обоих поэтических сборников Хежки как нельзя лучше вписывалась в контекст тех идейно-эстетических поисков, которые с конца 1960-х гг. вела литература ГДР. «Поэзия малой каморки» — это поэзия самоопределения, поиска собственного «я» в его взаимоотношениях с миром. Но «поэзия малой каморки» обозначала противостояние личности враждебному внешнему миру (книга создавалась накануне Мюнхенских соглашений, и как только фашисты вошли в Прагу, Хежка был арестован). Незавершенный сборник «На пути к другой родине» символизирует другой полюс — поиски поэтом выхода из тупика самоизоляции, нащупывание им возможностей новой коммуникации, нового человеческого сообщества, ради которого он должен выйти из своей «малой каморки».

Новый этап в развитии поэтического творчества крупнейшего современного серболужицкого поэта Кито Лоренца (р. 1938), с которым связано начало новейшего периода в истории серболужицкой поэзии, наметился уже во время работы над сборником «Струга» (1967), одной из характерных черт которого было то, что в нем соседствовали тексты на немецком и верхнелужицком языках. Лоренц не сомневался, что серболужичанин поймет его на обоих языках, но он хотел разговаривать и с немцами, которых не воспринимал как враждебную социальную и культурную среду: и лужичане, и немцы составляли единое государство с единым социальным и духовным климатом; общие проблемы сблизили его с лучшими представителями «поколения Фолькера Брауна» или «саксонской школы поэтов» (тем более, что Верхняя Лужица находится в Саксонии). С некоторыми из этих поэтов у него установились прочные дружеские контакты (Р. Кирш, Э. Эрб и др.). Но главное все же состояло не в этом: сборник противоречив изнутри, в нем сосуществуют и полемизируют друг с другом созерцание «социалистического» человека, гордящегося возрастанием социально-экономического потенциала своей страны, и миросозерцание человека «нормального», с ужасом наблюдающего, как уничтожаются родные деревни, пруды и озера:

...Ох ты, родина моя, Лужица —
грязный рай красивых мест,
от тебя сбежать бы надо,
будто гномику из сказки
(колокольный звон спугнул),

в глубину нырнуть, как рыба,
от зловоний сточных вод
иль зажечь в Слепянской церкви
все старинные лампадки...

(«Струга», второй вариант. Перевод В. Левыкина)

Сборник завершает небольшая поэма «Опыт над нами» — крик души, обращенный к друзьям, немцам и лужичанам («Какой язык я должен изучить, / чтоб вы меня услышали, друзья?»), где поэт демонстративно отказывается от попыток поэтизировать вещи, по существу своему лежащие вне поэзии, но с памятью не сладить, образы юности наплывают на картины современного индустриального разбоя:

...Все упорней
одну деревню за другой,
включая кладбища,
мы переносим (нет уж Винеты
на дне озер, а раньше был карьер,
где мы с тобой впервые целовались,
родная Анна, где росли березы,
их не увидят уж потомки наши)...

(Перевод В. Левыкина)

Все последующее творчество Лоренца (после «Струги») видится как осуществление вполне определенной программы с ясно очерченными эстетическими и национально-патриотическими координатами. Осмысляя наследие своего великого деда (Якуба Лоренца-Залеского, 1874–1939), духовный и эстетический опыт Й. Бобровского и Ю. Хежки, он развивает интенсивную творческую, организационную и издательскую деятельность, стремясь стать в равной мере признанным серболужицким и немецким серболужицким поэтом и проложить тем самым серболужицкий «мост» в большую европейскую литературу (до возникновения ГДР ни один серболужицкий писатель на немецкий язык не переводился, и в ФРГ никто их печатать не собирался). Он стремится также пробудить в немецкоязычной читающей аудитории интерес к серболужицкой литературе и способствовать повышению эстетического уровня самой серболужицкой литературы, выходу ее за пределы традиционных национальных тем и способов их художественной обработки. По сути, он во многом продолжал дело, начатое Юрием Брезаном, но на новом историческом этапе и руководствуясь собственными идейно-эстетическими представлениями. В дальнейшем Лоренц опубликовал поэтические сборники «Ключи и дороги» (1971, на верхнелужицком язы-

ке), «Землеустройство» (1973, на немецком языке), «Избранное» (1979, на верхнелужицком языке в серии «Серболужицкая поэзия. 7», расширенное издание в 1982 г.), «Страна слов» (1984, на немецком и верхнелужицком языках), «Ты около меня» (1988, на верхнелужицком языке), «Против большого пугала» (1990, на немецком языке). Его поэтическое развитие сочетало как углубление лирического самовыражения в контексте нарастающего кризиса ГДР и связанной с этим специфически-серболужицкой окраски этого кризиса, так и нарастание сатирических и иронических элементов в экспериментальной поэзии, активно использовавшей постмодернистские приемы и средства. Лоренц не только раздвинул лирические и психологические границы лужицкой поэзии, но, творчески освоив современные формы европейской поэзии, остался тем не менее глубоко привязанным к проблемам своей малой родины, что придает его поэзии неповторимый колорит. Развивая свою модель развития серболужицкой культуры в условиях современной Европы, Лоренц ратует за плодотворное использование исторически обусловленного славянско-германского контекста, свою роль он видит в том числе и как «миротворящее посредничество» [8].

С 1973 г. Лоренц является главным редактором серии «Серболужицкая поэзия» (37 книг до 1996 г.), он подготовил, издал и сопроводил своими статьями и комментариями десятки книг серболужицких классиков и своих современников. Особую роль во взаимосближении серболужицкой и немецкой литератур сыграла подготовленная им двуязычная антология «Серболужицкая книга для чтения» (1981), изданная в популярном издательстве «Реклам» и ставшая сенсацией не только для немцев, но и для самих серболужичан. Кроме того он с 1970-х гг. организовал вокруг себя кружок молодых серболужицких литераторов, откуда, собственно говоря, пошла «новая волна» в серболужицкой поэзии. За рубежами Германии первыми открыли поэзию Лоренца чехи, издавшие уже в 1972 г. отдельную книгу его стихотворений на чешском языке.

Наиболее органично и продуктивно дальнейшее развитие традиций Ю. Хежки и К. Лоренца обнаруживается в творчестве Рожи Домашцыной (р. 1951), опубликовавшей поэтические сборники «Я — назад, а впереди ты» (1990, стихи 1980–1989 гг., на верхнелужицком языке), «Безбилетник» (1992, на немецком языке), «Против всех преград» (на верхнелужицком языке). Не уходя от серболужицкой мифологии, истории, быта и обычаев, она насыщает свои стихи реалиями других художественных миров (Ф. Гарсия Лорка, А. Ахматова, украинская поэтесса Антонина Цвид, Ф. Браун, И. Бахман и др.), сохраняя и индивидуальное мироощущение, и оригинальные формы самовыражения. Как пишет З. Дамм, «Рожа Домашцына не будет разыгрывать серболужицкого клоуна в среднеевропейской клетке. Ее творческий фундамент: промежуточное про-

странство, собственное – чужое. Ее местонахождение: Баутцен, Будишин, восточный Восток Запада...»[9].

По пути активного использования двуязычного контекста пошел и Бенедикт Дырлих (р. 1950), вступивший в литературу в 1970-е гг. и выпустивший сборники стихотворений «Зеленые поцелуи» (1975, на верхнелужицком языке; 1980, на немецком языке), «Третий глаз» (1978, на верхнелужицком языке), «В капкане. Стихотворения и лирическая проза» (1986, на верхнелужицком языке), «Сжигание ведьм» (1988, на немецком языке), «Избранное» (1990, на верхнелужицком языке в серии «Серболужицкая поэзия. 28»). Своеобразна биография Дырлиха: чемпион ГДР по велоспорту среди школьников, он оканчивает католическую семинарию, два года работает «медбратом» в госпитале, оставляет мысль о сане священника, женится и с 1973 г. работает литературным сотрудником в немецко-серболужицком театре в Баутцене, оканчивает Высшую театральную школу в Лейпциге, становится завлитом и режиссером... и осенью 1990 г. избирается депутатом ландтага Земли Саксония. Весь этот разнообразный и противоречивый жизненный опыт Дырлих стремится переработать в своей поэзии, по экзистенциальной глубине и яркости дарования уступающей К. Лоренцу и Р. Домашцыной и нередко соскальзывающей из оригинальности в тривиальность. Гораздо более традиционна лирика Бено Бударя (р. 1946), изучавшего славистику сначала в Лейпциге, затем в Ростове-на-Дону и издающего свои поэтические сборники на верхнелужицком языке. Традиционные в лужицкой поэзии темы природы и родины, которые автор не всегда успешно пытается осовременить, ригористически обозначая свою личную причастность к извечной национальной проблематике; но рядом с этим – живые образы, виртуозное владение классическими формами стиха, игрой слов и рифм; национальная трагедия отступает, уступая место молодости и радости ежедневного бытия:

Разломилось льдины тело
С хрустом вдоль и поперек.
Солнце на небе запело,
Вспенясь, заиграл поток.
Выпуская льдинок стаю,
Пир свой празднует вода.
И они, на солнце тая,
Исчезают навсегда.
А большая всех чудесней
Кружит, кружит на волне,
Словно душу полнит песней
О воде и о весне.

(«Большая вода весны». Перевод С. Агальцова)

Более притязательно с точки зрения современной поэтики лирическое творчество Марьи Кравцец (р. 1948), издавшей на верхнелужицком языке поэтические сборники: «Страна перед зеркалом» (1981) и «Босиком через стерню» (1986). Глубина субъективных впечатлений и тонко подмеченных деталей органично наслаивается на национальное мироощущение, которое, однако, остается открытым и для широкого мира. То же можно сказать и о лирике Томаша Навки (р. 1949), начавшего публиковаться в 1970-е гг. и постепенно ищущего свой путь между реалистической традицией и ее преодолением с помощью субъективного переосмысления новой исторической и духовной ситуации. В текущей литературной жизни достаточно заметную роль играет лирика Юрия Коха (в основном прозаика), одного из старейших писателей и крупнейшего переводчика Антона Навки (р. 1913) и изящная, зачастую окрашенная юмором поэзия Герата Либша (р. 1935).

* * *

В интеграционных процессах серболужицкой и немецкой литератур ГДР до середины 1960-х гг. почти монопольное место занимал Юрий Брезан (р. 1916). К 1964 г. на немецком языке было издано 30 книг серболужицких авторов, из них 13 принадлежали Брезану (10 авторских книг и 3 составленных им антологии)[10]. В первое двадцатилетие литературы ГДР Брезан оставался единственным серболужицким писателем, который полностью шел «в ногу» с развитием немецкой литературы ГДР, его книги входили тогда в число самых популярных и многократно переиздавались, например, повесть «Криста» (1957) переиздавалась на немецком языке в ГДР более тридцати раз. С конца 1960-х гг. ситуация стала заметно изменяться как в поэзии, так и в прозе: молодые талантливые серболужицкие писатели стали легко находить дорогу к немецким издателям (но путь им, по сути, проложил именно Брезан).

Развиваясь синхронно с основными тенденциями всей литературы ГДР (а порой и опережая их), но постоянно держа в центре внимания национальную серболужицкую проблематику, Брезан — в духе интернационального социализма — основной акцент делал на социальной проблематике. Социальная проблематика лежит и в основе его фантастической повести «Черная мельница» (1968), где лужицкая легенда о находчивом и обладающем волшебными чарами Крабате, возникшая в период Тридцатилетней войны (1618-1648), переплетается с другими серболужицкими легендами и мифами и перерастает в грандиозную картину извечного и непримиримого социального противоборства «низов» и «верхов». Успех этой повести побудил Брезана глубже обдумать возможности, предоставляемые обработанным им сюжетом. Жанровая новизна романа «Крабат, или Пре-

ображение мира» (1976) заключается прéжде всего в смелом и в основном удавшемся соединении трех художественных пластов: фольклорно-мифологического, исторического и научно-фантастического. Каждого из них в отдельности вполне хватило бы для создания серьезного произведения, но соединение их вместе придало роману ту идейно-художественную масштабность, за которую критика тех лет практически единодушно назвала его «эпопеей серболужицкого народа». Очень сложные и разветвленные ходы сюжета объединяются в единое целое благодаря образу Крабата, который, несмотря на различные метаморфозы, остается центральным героем во всех названных пластах романа. Крабат в романе – образ, вобравший в себя лучшие черты народа, борющегося за свое социальное освобождение. В то же время, продумывая философскую концепцию романа, Брезан стремился создать некую серболужицкую параллель к Фаусту – в смысле неустанного поиска Истины, постепенно подводящего и гётевского Фауста к неизбежным на Земле социальным проблемам. Временные рамки «Крабата» раздвинуты от библейской эпохи сотворения мира до далекого будущего, когда Ян Сербин (исторически-фантастическое воплощение Крабата) открывает универсальную формулу жизни. Фольклорно-мифологический и исторический пласты романа тесно переплетены, но скупые исторические реалии помогают сориентироваться, происходит ли действие в эпоху Средневековья или относится уже к Новому времени. Каркасом исторического пласта романа является изображение жизни нескольких поколений лужицкого рода Сербиных, который в миниатюре представляет историю лужицкого народа. Легендарным родоначальником лужицкого народа (по Брезану) является Крабат, который в незапамятные времена полюбил на лужицкой речке Саткуле девушку Смялу и здесь же обрел своего лучшего друга Якуба Кушка. Младшим отпрыском рода Сербиных является Ян Сербин, биогенетик с мировым именем, живущий в ГДР. Ян Сербин как очередное перевоплощение Крабата не только прочно связывает исторический и фантастический пласты романа, но завершает и мифологическую линию, ибо твердая социалистическая позиция Яна Сербина является продолжением определенных исторических традиций, которые Брезан изображает как обобщение опыта прошедших поколений, всего исторического опыта народа.

Получив за «Крабата» третью Национальную премию ГДР и продолжая оставаться самым известным серболужицким писателем и одним из наиболее известных писателей ГДР, Брезан очень медленно и с трудом уходил с просветительски-дидактических позиций, характерных для литературы ГДР в 1940–1960-х гг. Хотя он неоднократно говорил в эти годы, что с каждым новым произведением все ниже спускается с кафедры проповедника, как вице-президент Союза писателей ГДР он еще и в 1982 г. (в докладе «Об отражении, о больших и малых переживаниях и о достоин-

стве писателя» на заседании правления Союза писателей ГДР) считал нужным критиковать молодых писателей за усиленное внимание к внутреннему миру личности, словно не замечая, что же на самом деле происходило в эти годы в обществе ГДР. В художественную прозу его тем не менее вовлекаются элементы сатирического и иронического изображения некоторых сторон действительности ГДР (сборник рассказов «Мышиная башня», 1970). Но в целом его творчество вплоть до 1990-х гг. не порывает связей с просветительскими философско-эстетическими установками, хотя он и стремится к более разностороннему освещению истории и современности: «Подвенечный убор и другие истории» (1979, сборник рассказов), роман «Портрет отца» (1982), автобиографическая книга «Мой жизненный срок» (1989). Философско-эстетическая переориентация писателя, позволяющая говорить о качественно новом этапе его творчества, была вызвана событиями 1989-1990 гг. и отразилась даже в названии второго тома дилогии «Крабат, или Сохранение мира» (1994).

Новые тенденции в развитии серболужицкой прозы рубежа 1960-1970-х гг. отчетливее всего выразились в творчестве Марьи Млынковой и Юрия Коха. Млынкова (1934-1971), начавшая литературную деятельность еще в 1950-е гг. как литературный критик, эссеист и издатель, в 1964 г. выпустила повесть «Заботы в девятом классе», высоко оцененную критикой. Но совершенно очевидным ее новаторство в серболужицкой литературе 1960-х гг. стало в сборнике повестей и рассказов «Синий василек и красный мак» (1965) и романе «Дни в долине» (1967), а также в посмертно опубликованных произведениях. В масштабах серболужицкой литературы проза Млынковой сопоставима с поисками Б. Райман и К. Вольф того же периода. Для Млынковой тоже характерно переключение внимания на внутренний мир личности, преобладание психологического конфликта, моральный и этический ригоризм, не допускающий «лакировки» изображаемой действительности. Но если К. Вольф и Б. Райман как бы полностью погружаются в переживания своих героинь (используя внутренние монологи, дневниковые записи и письма), то психологизм Млынковой – чаще ситуативный, объективированный в действиях и поступках героев. Переживания ее многочисленных героев и героинь уже никак не связаны с выполнением и перевыполнением планов или социалистических обязательств, конфликты и характеры «заземляются», переходят в сферу жизни в буднях, где детали и частности (в том числе и психологические) резко возрастают в своих масштабах и значении. Все свои произведения Млынкова писала по-верхнелужицки и не привлекла внимание немецких издателей и переводчиков, хотя том ее избранной прозы вышел в 1973 г. на чешском языке в Праге. В настоящее время почти все рукописное наследие Млынковой хорошо издано и откомментировано.

Самым крупным серболужицким прозаиком рассматриваемого периода стал Юрий Кох (р. 1936), пишущий на обоих серболужицких языках и на немецком языке. Ю. Кох в этот период сделал для серболужицкой литературы то, что на новом историческом витке развития уже не мог сделать Ю. Брезан: он обновил сюжеты и темы, изменил характер конфликта, отказавшись с начала 1970-х гг. от широких эпических полотен, он одновременно «субъективизировал» свою прозу, усилил национальный элемент, который стал превалировать над социальным. Ставшая одной из важнейших для Коха экологическая тема разрабатывалась им в прозе с такой же остротой, как это делал К. Лоренц в своей поэзии. Вообще по направлению и масштабам своей организаторской и творческой деятельности Кох вполне сопоставим с Лоренцем, объективно они дополняют друг друга.

В романе «Между семью мостами» (1968) еще чувствовались остатки «панорамности», стремление вовлечь в орбиту действия большое количество персонажей. Но по сравнению с панорамными романами Брезана 1960-х гг. здесь уже заметно возрастает критика неувязок «реального социализма». Действие разворачивается в одном из поселков Нижней Лужицы, где по призыву партии становится бургомистром тридцатилетний Вильгельм Косак, который все проблемы хочет решить быстро и «по теории», но из этого мало что получается, ибо жизнь в поселке идет по неписаным законам, которые молодой бургомистр медленно, но все же начинает понимать. В 1975 г. Кох опубликовал на немецком, верхнелужицком и нижнелужицком (1976) роман «Розамарья», который является продолжением первого романа, но действие развертывается уже в другом месте Нижней Лужицы, куда перебирается работать главный герой, избранный председателем местного отделения Домовины. Смещение содержательных акцентов по сравнению с первым романом можно понять уже по названию – судьба Косака отодвигается на второй план, а на первый выходит более сложная судьба молодой учительницы с прекрасными задатками и качествами, но несчастной: на работе из-за бесконечной рутины, неурядиц и интриг, в личной жизни из-за того, что Косак, с которым она сблизилась, в конечном итоге предпочитает соединиться со своей возлюбленной из первого романа Франциской. Симптоматично само смещение в выборе главного героя, это – не победитель, а потерпевший поражение. Эта линия в творчестве Коха в дальнейшем не только сохранится, но заметно усилится. В 1975 г. на немецком и серболужицких языках была опубликована небольшая повесть «Землеустроители», в которой Кох с невиданной до того в серболужицкой прозе остротой и психологической точностью соединил проблему экологии природы с экологией серболужицкого этноса. Дальнейшую разработку эта тема получила в сборнике рассказов и повестей «Одинокий Непомук» (1978, на лужицких языках; 1980, на немецком языке) и в повести «Вишневое дерево», опубликованной в 1984 г.

по-верхнелужицки и по-немецки и в 1987 г. – на нижнелужицком языке. В этих рассказах и повестях Кох с исключительной психологической убедительностью сталкивает миросозерцание индустриального мира и современной стандартизованной цивилизации (с соответствующим ей стандартизованным мышлением и чувствованием) и мир традиционных народных ценностей. Но речь у Коха не идет о какой-либо патриархальной идиллии, он ставит проблемы на нравственно-психологическом уровне, именно здесь герои сталкиваются, побеждают или терпят поражения. Кох тонко показывает и нравственное расслоение в серболужицкой среде: соблазны потребительской цивилизации проникают в отдаленные деревни, их носители (у Коха это нередко – немцы) чувствуют себя полновластными хозяевами жизни. В повести «Вишневое дерево» возникает любовный треугольник: технократ-немец Зигхарт, традиционалист-лужичанин Матиас и девушка-лужичанка Эна (невеста Матиаса), воспитанная в народной традиции, но недостаточно устойчивая перед соблазнами чужих и внешне ослепительных миров. Не случайно оба молодых героя, которых столкнуло чувство к одной и той же девушке, так сильно привязаны к своей «технике»: Матиас к коню, а Зигхарт – к автомобилю. Зигхарт не лишен таких качеств, как нравственность или чувствительность, но он – типичный технократ, и приверженность технократии не могла не наложить отпечаток на его нравственный облик: так же, как он абсолютно уверен в превосходстве своего автомобиля над лошадью, так же уверен он и в своем праве «рационально» перекраивать окружающую природу, не интересуясь, согласны ли с этим столетиями живущие в данной местности люди. Сама мысль о необходимости такого согласия не приходит технократу в голову – ведь он руководствуется «высшими» соображениями, общегосударственной «пользой». Но таким образом можно обозначить лишь внешнюю канву конфликта, ибо Кох выступает здесь как художник, далекий от какой-либо нарочитой дидактики: каждый герой изображен в его лучших проявлениях и в его слабостях, никто из героев не идеален, у всех есть черты, вызывающие как симпатию, так и отталкивание. Художественные идеи Коха лежат гораздо глубже, из них нельзя извлечь «руководство к действию» или дидактику (иное дело публицистика Коха). А на уровне художественной идеи Кох тяготеет к миру дохристианских реликвий, к магическому миросозерцанию, которое видело все вещные элементы мира в неразрывных взаимосвязях и взаимозависимостях – их Кох рассматривает особенно пристально. Когда в роковом, нереально-фантастическом стечении обстоятельств гибнут все три героя повести, то в свои права вступает «магическая» реальность, которую современные люди могут лишь смутно предчувствовать, но не осознавать на рациональном уровне. Олицетворением истинной, магической реальности выступает в повести древнелужицкая богиня Жива, чей образ, вырезанный в дереве в дохристианские вре-

мена, тайно сохранялся в семье, передавался из столетия в столетие, и она незримо оберегала род от окончательной гибели. Интерес к магическому и внерациональному так или иначе сказывается на всем позднем творчестве Коха, хотя он в основном остается реалистом.

В том же направлении, но в несколько более камерном ключе, развивалась проза Ангелы Стаховой (р. 1948), опубликовавшей свою первую повесть на верхнелужицком языке в 1974 г. и издавшей затем книги «Час между кошкой и собакой» (1976, сборник рассказов, на немецком языке), «История для Майки» (1978, сборник рассказов, на немецком языке), «Дома в субботу вечером» (1978, на верхнелужицком языке), «Винета» (1983, повесть, на верхнелужицком языке), «Маленький соблазн» (1983, рассказы, на немецком языке), «Неожиданное похолодание» (1984, рассказы, на верхнелужицком языке), «Восемь дней прощения» (1987, рассказы, на немецком языке) и др. Стахова с первых же рассказов и повестей естественно вписалась в литературу ГДР 1970-х гг. (М. Вандер, Х. Шуберт, Х. Кёнигсдорф, К. Вольтер и др.), где основным испытанием нравственного достоинства человека становятся ежедневные будни, с их рутиной, но и с тем светлым, что в них тоже есть и уж в любом случае должно быть отыскано героями. Тонкий психологизм, недоговоренность, полутона, легкая грусть, но и способность к иронии, к взгляду на героев со стороны – вот отличительные качества первых рассказов Стаховой, сразу же привлекших внимание как немецких, так и лужицких читателей. Но в следующих книгах все больше горечи, ирония исчезает, и ее место заполняет едва ли не отчаяние, как, например, в повести «Винета», где на фоне разрушаемой деревни герои расстаются с первой любовью.

Среди активно работающих верхнелужицких прозаиков необходимо упомянуть Яна Ворнара (р. 1934), опубликовавшего в 1967 г. сборник коротких рассказов «Дудка ночного сторожа» (расширенное издание в 1975 г.), привлекшего внимание сочностью народного языка, заостренностью анекдотического содержания, возродившего к новой жизни популярную традицию крестьянского юмора XIX в., очень активно использовавшегося, например, в рассказах Яна Вели-Радысерба. Ворнар пишет рассказы, литературные сказки, книги для детей, пьесы. Роман «Распутье» (1986) посвящен проблемам молодежи. С начала 1960-х гг. выступает Юрий Кравжа (р. 1934), в основном как автор книг для детей и юношества. Изданный в 1982 г. сборник его избранной прозы «Икар под синим небом» объединяет рассказы 1960-1980-х гг. Очень активно работает Кжесчан Кравц (р. 1938), выступающий как прозаик, драматург, детский писатель и журналист, издавший несколько книг литературных очерков. Наряду с этими писателями, играющими активную роль в текущем литературном процессе, в рассматриваемый период еще работали прозаики старшего поколения Мина Виткойц, Марья Кубашец (1890-1976), Антон Навка

(р. 1913), Херберт Новак (р. 1916), Ханжа Бьеншова (р. 1919). Еще по несколько книг (в основном мемуарного характера) успели издать ветеран национального рабочего движения Ян Цыж (1898-1985) и ветеран национального типографского дела Павол Гройлих (1908-1992). Из представителей следующих поколений продолжали публиковать свои произведения Цирил Кола (р. 1927), Лора Коварёва (р. 1931), Ингрид Наглова (р. 1939), Бен Будар (р. 1928) и др.

Центром культурной, литературной, издательской, научной и театральной жизни Сербской Лужицы в течение всего послевоенного периода был Будишин, исторический и культурный центр Верхней Лужицы. Литература на нижнелужицком языке, давшая серболужицкой культуре в прошлом немало ярких имен (Хандрош Тара, Кито Стемпель, Кито Швела, Мато Косык, Фрицо Роха, Мина Виткойц, Марьяна Домашкойц, Юро Зуровин, Богумил Швела) развивалась после 1945 г. далеко не столь интенсивно, как верхнелужицкая. Очевидно, сказывалась и культурная разобщенность населения в Нижней Лужице, остающейся сейчас уже совершенно крохотным островком в огромном немецком море. Выдающуюся роль в собирании и изучении нижнелужицкой письменности и литературы в этот период сыграли историк, филолог и писатель Фридо Метшк (1916-1990), историк литературы Рудольф Йенч (1903-1979) и разносторонний филолог Павол Новотны (р. 1912), а также редактор и издатель Герат Хантшка (1925-1987). Но именно период после 1945 г. остается практически до сих пор совершенно не исследованным – несмотря на огромные усилия Ю. Коха, живущего в Котбусе (культурном центре Нижней Лужицы), по поддержанию и сохранению нижнелужицкого языка и нижнелужицкой литературы. И тем не менее нижнелужицкая литература продолжает существовать и развиваться. В «антологии нижнелужицкой литературы», изданной в 1985 г. И. Нагловой, представлены нижнелужицкие писатели Сабина Дункелойц, Уве Гутшмит, Маргита Хайнрихова, Ингрид Хустетойц (р. 1956), Ю. Кох, сама Ингрид Наглова, Херберт Новак (р. 1916), Хинц Рыхтар (р. 1961), Моника Слокова, Рожа Шенкарёва.

* * *

Несмотря на существование с 1948 г. профессионального Серболужицкого народного театра в Будишине, стремившегося популяризировать национальную драматургию и стимулировавшего писателей на создание новых пьес, серболужицкая драматургия выглядит явно бледнее, чем лирика и проза. До обращения к этому жанру Кито Лоренца на исходе рассматриваемого периода, она не смогла создать пьес, в рамках литературы ГДР сопоставимых с драматургией Х. Мюллера, П. Хакса, Ф. Брауна. Да и само число написанных драм было невелико – 50 пьес за все послевоен-

ное время, если положиться на данные знатока серболужицкого театра Д. Шольце [11]. В серболужицкой литературе и в рассматриваемый период не появилось писателя с ярким драматургическим дарованием. Драмы возникали чаще всего из потребностей театра, который обязан был ежегодно ставить хотя бы одну новую пьесу современного лужицкого автора. Поэтому чаще всего пьесы создавались по романам, повестям и рассказам известных авторов, поскольку можно было надеяться, что зритель (а в Баутцене живет всего 50 000 человек) придет посмотреть сценическую версию полюбившегося произведения. Так, зрители шли смотреть «Старуху Янчову» Брезана и его же «Годы зрелости» (1968) или инсценировку романа Ю. Коха «Между семью мостами» (1970). Содержащийся в романе Коха критический потенциал еще отчетливее обнаружился при постановке, и партийная цензура обвинила пьесу в том, что она «принципиально направлена против нашей успешной социалистической политики в сфере образования» [12], что не могло не иметь последствий и для самой пьесы. Кох попытался учесть критику и написал новую пьесу «Последний экзамен» (1972), где в центре – судьбы пятерых выпускников школы, живущих в интернате; у одного из них крадут деньги, и поиски вора становятся драматическим центром развертывания событий, в ходе которых исследуется моральный облик молодого поколения, готовящегося вступить в большую жизнь. Но дружба и моральные качества ребят выдерживают испытание, социальный и социалистический оптимизм, хотя бы в заключительных сценах, был налицо: пьеса шла как на немецком языке в Дрездене, так и на верхнелужицком в Баутцене. Из других сценических адаптаций Коха следует упомянуть пьесу «Землеустроители», поставленную в 1977 г. на немецком языке и в 1978 г. на верхнелужицком. Немецкий текст пьесы был опубликован.

Наиболее интенсивно в жанре драматургии работал Петр Малинк (1931–1985), писавший пьесы с 1950-х гг. После драмы «Ночной пациент» (1967), с успехом поставленной на сцене, он создал историческую пьесу «Ответ» (поставлена в 1973, опубликована в 1975), в основе которой лежит драматический эпизод из жизни Якуба Барта-Чишинского, подвергавшегося преследованиям и выселенного из родных мест. Последующие пьесы Малинка: «Дядя Шмитка в Сибири» (поставлена в 1976 г.), «Колдун Чинкослав и его помощник» (поставлена в 1976 г., по мотивам Г. Зейлера) и др. Несколько новых пьес в этот период написал Цирил Кола (р. 1927): «Визит родственников» (поставлена в 1969 г.), «Продать садовый домик» (поставлена в 1979 г.), «Час перед смертью» (1984). Первая из этих пьес написана в отчетливо социалистическом ключе, ее ставили на официальных торжествах. Речь идет о «визите родственников» из ФРГ, и при этом демонстрируются преимущества социалистического строя.

С конца 1970-х гг. на сцену все настойчивее выходит экологическая проблематика: с успехом ставятся пьесы Ю. Коха «Мой измеренный край»

(1978), Хельмута Рыхтара (р. 1942) «Парабола о водяном» (1989), Ангелы Стаховой «Винета» (1990). Кох вводит в современный конфликт мифологические мотивы и образы, которые при удачной режиссуре находят дорогу к чувствам современных зрителей. Встретила отклик и драма «На конной пасхальной процессии» (поставлена в 1985 г.) Бено Бударя (р. 1946), где на фоне любимого всеми лужичанами традиционного пасхального праздника обсуждаются серьезные проблемы серболужицкого этноса, в том числе и отмирания живого разговорного языка. Эта последняя проблема – в центре бурлескной комедии Кито Лоренца, решившего, наконец, и в этой области литературы сказать свое веское слово. Главным героем написанной в жанре народного фарса комедии «Колбаса» (поставлена в 1988, опубликована в 1994), по словам самого Лоренца, является серболужицкий язык, который автор использует с таким виртуозным изяществом, что зритель, забывая о фабуле пьесы, вслушивается в реплики, в игру слов, в неожиданный смысл пословиц и поговорок, в шуточные песни, сопровождающие и комментирующие действие, – то есть, по-своему продолжая «Хвалу и прославление серболужицкого языка» (1767) Юрия Меня, – демонстрирует поистине неограниченные возможности верхнелужицкого языка, когда им владеет настоящий писатель. А само незамысловатое действие разворачивается в середине 1980-х гг. в лужицкой деревне, где мать и ее дочь (на выданье) сидя с утра на скамейке перед домом, обсуждают способы приготовления колбасы, а заодно другие вопросы, касающиеся прошлого, настоящего и будущего, – в самом бытовом и заземленном плане, доходящем до пересудов и сплетен; подходят разные люди (в том числе возможные женихи), завязываются разговоры... Пьеса прошла с успехом и получила почти восторженные отзывы критики...

В 1990-м году, с присоединением ГДР к ФРГ, завершился очередной этап в истории серболужицкой литературы (1945-1990). Эти 45 лет – при всех возможных оговорках – стали периодом расцвета серболужицкой литературы, впервые получившей широкий выход в немецкоязычную читательскую аудиторию и значительно укрепившей свои позиции в европейских масштабах. Новые тенденции развития после 1990 г. проявились уже с достаточной очевидностью, но их описание и анализ выходят за хронологические рамки данного тома.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Die Sorben in Deutschland-Serbja w Nemskej. Sieben Kapitel Kulturgeschichte / Hrsg. von D. Scholze. Bautzen, 1993, s. 52.

[2] Ibid., s. 51-52.

[3] *W. Oschlies.* Die Sorben – slawisches Volk im Osten Deutschlands. 2. überarbeitete Auflage. Bonn, 1991, s. 62.

[4] *L. Budar.* Zum sorbischen Schulwesen // Die Sorben in Deutschland / Hrsg. von Maciča Serbska. Budyšin/Bautzen, 1991, s. 61-62.

[5] Из рецензии Ф. Метшка на «Старуху Янчову» Брезана, цит. по: *Ch. Piniekowa.* Literarische Zweisprachigkeit bei den Sorben 1949-1989 // Lětopis. Zeitschrift für Sorabistik. Budyšin/Bautzen, 1992, № 1, s. 93.

[6] *W. Koschmal.* Perspektiven sorbischer Literatur // Perspektiven sorbischer Literatur. Köln; Weimar; Wien, 1993, s. 9-46.

[7] *К. Лоренц.* «Под солнцем настоящего...» // *Ю. Хэжка.* Поэзия малой каморки. Алма-Ата, 1985, с. 7.

[8] *R. Kirsch.* Einer aus der Gilde der Dichter // Liebes und andere Erklärungen. Schriftsteller über Schriftsteller. Berlin und Weimar, 1972, s. 236.

[9] *R. Domašcyna.* Zwischen Gangbein und Springbein. Berlin, 1995, s. 1.

[10] *J. Hauschke.* Anmerkungen zur deutschsprachig verlegten sorbischen Literatur zwischen 1945 und Anfang der 60er Jahre in der DDR // Lětopis. Bautzen/Budyšin, 1992, № 1, s. 100.

[11] *D. Scholze.* Sorbisches Berufstheater // Die Sorben in Deutschland. Bautzen, 1993, s. 167.

[12] *M. Völkel.* Dramatiska literatura // Přinoški k stawiznam serbskeho pismowstwa let 1945-1990. Budyšin, 1994, s. 146.

РУМЫНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Отличительные особенности начального этапа «эры Чаушеску» (1965–1989), охватывающего отрезок с 1965 по 1971 г., возможно понять лишь при его осмыслении как составной части всего послевоенного периода: за «оттепелью» конца 50-х – начала 60-х следует чаушесковская, в ходе которой новый руководитель Румынской коммунистической партии стремился насаждать утопию «золотого века» средствами неэкстремистскими, но уже содержавшими в себе зерна будущего тоталитаризма.

IX съезд РКП (июль 1965) определил ближайшие годы как этап консолидации завоеваний социализма. В августе того же года была принята новая конституция, а всего четыре года спустя, в августе 1969 г., X съезд РКП выдвинул задачу построения в Румынии всесторонне развитого социалистического общества. В этой связи перед идеологическим фронтом ставилась задача формирования своего рода «всесторонне развитого социалистического сознания», предполагавшего «воинствующее отношение к воздействиям буржуазной идеологии и формирование моральных черт, соответствующих новым отношениям при социалистическом строе» [1].

Естественно, что «ваятелю нового человека» была необходима помощь творческой интеллигенции. Для этой цели в первые годы правления Н. Чаушеску были временно ослаблены тиски идеологических, цензурных запретов, реабилитированы некоторые незаслуженно репрессированные деятели культуры, осуждены отдельные ошибки прежнего режима. Вождь РКП неоднократно подчеркивал, что партия выступает за широкое многообразие стилей, творческих поисков и поддерживает стремление творцов искусства к совершенствованию мастерства, к обогащению средств выражения, их постоянному обновлению [2]. При этом, однако, руководство РКП непрестанно усиливало давление на представителей культуры, призывая их воздействовать своим авторитетом на общественное сознание, воспевать достоинства нового вождя, сеять в сердцах миллионов надежду на быстрое осуществление его замыслов, пронизанных национал-коммунистическим духом.

Многие румынские художники увидели в подобных изменениях свидетельство решительного осуждения прежних догматических ошибок. Тем более, что «оттепель» 1965-1971 гг. действительно отличалась рядом обнадеживающих начинаний в различных сферах литературного процесса, новаторством творческих поисков, художественными открытиями – прежде всего в области поэзии. В литературоведении благотворно сказалась возможность восстановления связей с достижениями культуры межвоенного периода в Румынии, а также знакомства со многими произведениями западноевропейской литературы. С особым интересом обращались специалисты к достижениям структуралистской и импрессионистической критики. Не меньший интерес вызывали ставшие доступными концепции Д. Лукача, Э. Фишера, Р. Гароди, Л. Гольдмана, Л. Альтюссера и др. Что же касается ведущих теоретиков периода догматизма (1948-1964), то иные из них продолжали упорно отстаивать свои прежние позиции, большинство же высказывало все бо́льшую открытость по отношению к новациям эпохи.

Важнейшим полем литературоведческих сражений становится литературное наследие. Но сейчас речь шла не столько о неком переосмыслении в духе нового времени, сколько о восстановлении исторической истины, подвергшейся в предыдущие годы чудовищной фальсификации. Однако с самого начала исследуемого этапа обнаруживаются резкие расхождения как в оценке тех или иных явлений прошлого, так и в понимании самой задачи восстановления подлинной картины развития литературы. Прежнее размежевание между идейно-эстетическими течениями, пользовавшимися особым влиянием в межвоенные годы и отчасти возродившимися в новой форме в первые годы «эры Чаушеску», становится все ощутимее. Последователи Э. Ловинеску, автора популярной в 30-е годы концепции синхронного развития румынской и европейской культуры, всячески подчеркивая важность использования опыта национальной культуры, вместе с тем доказывали, что культура прошлого жива лишь постольку, поскольку она вписывается в общий поток развития мировой культуры, а национально-самобытные ценности – поскольку они становятся органической частью современных художественных явлений.

С другой стороны, при явной поддержке нового руководства РКП, со страниц различных изданий все более настойчиво звучат призывы реанимировать отдельные элементы таких традиционалистических течений межвоенного периода, как «сэмэнэторизм», «гындиризм» и др. Это были признаки нового похода за возрождение в культуре духа «румынизма» как некой мистической квинтэссенции духовного наследия народа. Литературе надлежало воплотить образ «истинного румынского архетипа». При этом для неотрадиционалистов главной мишенью атак оставалась школа «синхронизма», возрожденная учениками Э. Ловинеску.

Следует напомнить и о другом водоразделе в литературной жизни этих лет, когда стала возможна некоторая синхронизация с развитием западноевропейской литературы. В условиях кратковременной «оттепели» все громче раздаются голоса, призывающие к сосуществованию реалистического искусства и искусства модернистского эксперимента. Иные литературоведы – и среди них Дж. Хородинкэ, И. Негоицеску и др., – ссылаясь на печальный опыт предыдущего десятилетия, когда роль личности, ее индивидуальности была принижена, обеднена, приходили к выводу, что образцом должна стать авангардная эстетика с ее лозунгами искусства как средства отрицания старого мира, искусства, сердцевиной которого становится не объективная действительность, а само творческое воображение, эстетическая модель. На передний план литературной жизни выдвигают «румынского Кафку» – Урмуза, «румынского Пруста» – М. Блехера, основателя дадаизма Т. Цару и др.

На книжных полках в изобилии представлены произведения французских сюрреалистов, итальянских футуристов, немецких экспрессионистов, образцы «нового романа». Одновременно книжный рынок захлестывают потоки румынских сборников сюрреалистических стихов, романов «психоанализа и ониризма» (сновидчества), антироманов, лирико-параболических произведений, «мифологических притч» и т. д. Такие опытные критики, как Д. Мику, К. Регман, В. Рыпяну и др., с тревогой писали о выявившихся во многих произведениях новаторов признаках автономизации психологической жизни человека, замены социальных мотивов поведения мотивами биологическими, инстинктивными. Этому содействовали и иррациональные формы речи, увлечение потоком сознания, крайняя зашифрованность диалога.

Естественно, что эти критики не могли остаться в стороне от оценок стремительно укреплявших в эти годы свои позиции сторонников импрессионистических поисков. Суть их, как явствовало из выступлений Н. Манолеску и других, заключалась в теории «неверного чтения», свободного от передачи подлинного содержания произведения. «Критическое откровение» признавалось возможным лишь при наличии особой близости между критиком и исследуемым автором. Отсюда и необходимость борьбы с «предрассудками» научной информации, утвердившихся иерархий, идеологического давления. Объективное содержание произведения должно раскрываться путем «субъективного насилия исследователя».

Среди наиболее важных и действенных ответов на подобные выпады следует назвать труды А. Марино, и прежде всего его «Введение в литературную критику» (1968), в котором на богатом конкретном материале были показаны различия между бесплодным эстетизмом и подлинно эстетической критикой. Такая же направленность отличала и выступления Ш. Чокулеску, П. Джорджеску. Немалый интерес вызвали труды Р. Энеску, С. Й-

осифеску, в которых просматривалась попытка наметить некое равновесие между двумя видами критики, новый синтез, в котором органически слились бы и анализ объективного содержания произведения, и вкус, предпочтения исследователя. Свое веское слово произнес в эти дни и самый крупный прозаик этих лет М. Преда, который в книге «Возврата быть не может» (1971) решительно отверг произведения, авторы которых стремились воплотить рафинированное, отгороженное от современности сознание героя. Этот «литературный эвазионизм» (бегство от действительности) сказывался, по мнению М. Преды, в забвении лучших традиций румынской культуры, в искажении языка, перегруженного иносказаниями, абстрактными метафорами.

Заметный вклад в эту полемику внесли и многие другие литературоведы. В своих монографиях широкую картину литературной жизни в межвоенные годы воссоздал О. Крохмэлничану («Румынская литература между двумя мировыми войнами», 1964 и «Румынская литература и экспрессионизм», 1971). Румынскому символизму посвящено исследование Л. Боте, вышедшее в 1966 г., жизни и творчеству поэта-символиста А. Мачедонски – две монографии А. Марино (1966, 1967). Новое представление о творческом наследии поэта О. Гоги стремился создать в своих статьях И. Д. Бэлан, выпустивший затем в 1970 г. книгу «О. Гога». Творчеству М. Садовяну уделяют растущее внимание С. Брату, К. Чопрага, П. Джорджеску, К. Регман. Литературный путь Л. Ребряну освещен в трудах А. Пиру, Л. Райку. Пять серьезных исследований творческого наследия Э. Ловинеску публикуют И. Вранча, Э. Симион, И. Негоицеску, Ф. Михэйлеску. О вкладе Г. Ибрэиляну информируют читателя труды С. Брату, А. Пиру. К. Дрэган, И. Бэлу и С. Дамиан обращаются к осмыслению огромного наследия Дж. Кэлинеску. О крупнейшем теоретике символизма О. Денсушяну пишет свою книгу М. Букур (1967). К 1965 г. относится первая попытка осмысления истории литературы после Второй мировой войны. Д. Мику и Н. Манолеску выпускают в свет книгу «Современная румынская литература – 1944-1964». В 1968 г. А. Пиру публикует «Панораму румынского литературного десятилетия 1940-1950».

Заметными литературными событиями стали публикации, посвященные творчеству классиков XIX в. З. Орня издает три объемистые монографии, посвященные крупнейшим литературным движениям конца XIX – начала XX вв. – «Жунимизм» (1967), «Сэмэнэторизм» (1971), «Попоранизм» (1972). Несколько исследований вновь нацелили внимание читателей на творческое наследие И. Элиаде Рэдулеску. С особым интересом было встречено появление в 1969 г. «Истории румынской литературы» Дж. Ивашку.

Новый этап начинался с оживленных дискуссий о сущности реализма, достигших особой остроты в 1967-1969 гг. Крайним позициям отрицателей реализма в любой его форме противостояли крайние позиции тех, кто

полностью отвергал модернистский эксперимент. Между этими непримиримыми точками зрения свободно умещались мнения тех, кто видел выход в сосуществовании реалистического и модернистского направления или отстаивал принцип обогащения реалистических произведений элементами модернистского эксперимента. Среди сторонников реалистического пути были известные критики З. Думитреску-Бушуленга, Г. Димисиану, Ш. Чокулеску, а также писатели З. Станку, М. Преда, А. Ивасюк, Ф. Нягу. Правда, подчеркивали многие, речь не шла о «реабилитации» критического реализма межвоенных лет. Не шла речь и о развитии литературы путями соцреализма, проблематика которого незаметно исчезла со страниц печатных изданий. Как доказывал в своих статьях П. Джорджеску, речь шла о реализме, отражающем дух новой эпохи, о «новом, революционном реализме». В выступлениях Д. Мику, И. Влада, О. Крохмэлничану, Г. Димисиану проводились конкретные данные, говорившие о том, что такой реализм, выросший на основе «социалистического гуманизма», есть лучшее средство модернизации прозы, ибо, отвергая пустое экспериментаторство, разрушающее эстетическую структуру произведений, он предполагает новаторство, обогащающее эту структуру. Литература тех лет доказывала, что реализм может плодотворно использовать полиморфность структур, глубинный психологический поиск, эссе, лирику, символику, аллегорию, притчу, переосмысливая их в своей поэтике. В итоге, лучшим писателям этих лет удалось значительно изменить лицо (с точки зрения ценностного уровня) современной литературы и формы ее восприятия.

Если в первые годы «эры Чаушеску» на прилавках книжных магазинов в глаза бросались прежде всего произведения, в которых деэпизация достигала чрезмерных форм, герой оказывался вытесненным из пределов романной конструкции, а сознание человека выступало как некое самостоятельное образование, неподвластное законам объективного мира, — то к концу рассматриваемого этапа победу торжествовали сторонники традиционного реализма, нашедшие поддержку и в партийных документах тех лет, и в выступлениях руководства Союза писателей. И хотя на полках книжных магазинов можно еще было встретить произведения поэтов-сюрреалистов, «онириков», образцы фантастической прозы, прозы магического реализма, все ощутимее становится в литературе давление концепции «национально окрашенного социализма».

Предстоял переход к новому этапу в драматической истории румынской литературы: теперь ей, по мысли партийного руководства, надлежало утверждать своими специфическими средствами процесс становления национал-коммунистического общества. Это стало особенно очевидным после пленума ЦК РКП в ноябре 1971 г. В своем выступлении Н. Чаушеску обосновал необходимость подобной решительной ломки задачей переориен-

тации массового сознания в духе национальной идеи. «В определенный период, – отмечалось в выступлении, – имела место недооценка прогрессивных национальных и социальных традиций... В руководстве литературно-художественной деятельности прибегали к неким общим тезисам, оторванным от жизни народа» [3]. Писатель Т. Попович «конкретизировал» эти определения, доказывая, что критика минувших лет «занималась больше Кафкой... больше абсурдом как формой современного существования, „двойственностью" как высшей формой эстетической сложности, чем, к примеру, соотношением „реальность – искусство" в условиях небывалого обновления социалистической личности» [4].

В повелительном наклонении, исключаюшем всякую свободную мысль, партийные документы (пленума 1971 г., XI съезда РКП 1974 г. и др.) требовали обеспечить «твердую политическую ориентацию литературной прессы в целях утверждения боевой социалистической литературы и борьбы с тенденциями отрыва творчества от наших социальных реальностей, от широких масс трудящихся» [5].

Были ужесточены требования цензуры, запрещены постановки пьес без санкции партийных и государственных органов, секретариату ЦК вменялось в обязанность совместно с творческими организациями разработать «программу» создания «нужных» произведений. Эти решения обрастали все новыми и новыми «указаниями» в документах коллоквиумов по критике и истории литературы (1977 г.), конгрессов по политическому воспитанию и социалистической культуре (1976 и др.), на съездах и национальных конференциях Союза писателей. При этом переход от социалистического реализма к «социалистическому румынизму», от тоталитаризма советского образца к национал-коммунистическому тоталитаризму Н. Чаушеску обосновывал тем, что истоки румынского коммунизма следует искать прежде всего в историческом прошлом румынского народа.

Эта идея дает о себе знать и в самых различных аспектах литературно-художественного процесса. В ряде весьма оживленных дискуссий 1973–1974 гг. особое внимание уделялось проблеме воздействия критического сознания: литературной критике упорно вменялась задача опровергнуть, опираясь на «научные» критерии, препарированные в духе идей нового руководства РКП, постулаты импрессионистской критики, которая недооценивала «эстетику национальной специфики» и тем самым якобы подрывала основы идеологической конфронтации между румынской и западной наукой о литературе.

С других позиций выступали такие ведущие литераторы, как О. Крохмэлничану, С. Брату, Ф. Михэйлеску и др., полагавшие нужным опровергнуть свойственные интуитивистской, «герметической» критике тенденции превращения средств в цель, тенденции утверждения «диктатуры бессилия» и абсолютизации «мистики творчества».

Со своей стороны, прозаик А. Ивасюк уверял, что борьба против разного рода «экспрессий» и «импрессий» не менее значима для судеб литературы, нежели критика догматизма. В защиту «направляющей критики» выступил признанный авторитет в литературоведении Д. Мику. Задача такой критики, утверждал он, формировать таким образом вкусы общества, чтобы оно своим выбором направляло развитие литературы. Единодушно поддержали подобные выводы участники «круглого стола» в редакции журнала «Контемпоранул» (1975 г.). Была решительно отброшена идея, согласно которой искусство способно лишь выразить бессилие перед недоступной экзистенциальной тайной.

В газетных публикациях теперь все чаще звучат призывы, чтобы в центре критических суждений находился именно взгляд на жизнь, утверждаемый данным произведением. Литературные материалы публикуются все чаще под шапками: «Родина и литература», «Поэзия в борьбе за идеи», «Поэзия и партия», «Родина – наша поэзия» и т. п.

Решение выдвигаемых задач трактовалось в органической связи с активизацией борьбы против влияния западноевропейской эстетики, культуры вообще. Одновременно множатся высказывания, рисующие тяжкие последствия, к которым привело рабское следование отнюдь не лучшим советским литературным образцам. В то же время особым вниманием пользуется теперь проза русских «деревенщиков», а также произведения Ч. Айтматова, С. Есенина, О. Мандельштама. Множатся переводы – в первую очередь на страницах журнала «Секолул 20» – запрещенных или полузапрещенных в СССР книг А. Платонова, А. Солженицына, В. Гроссмана, М. Булгакова, В. Некрасова и других.

Острота борьбы вокруг проблематики реализма была теперь обусловлена задачей сделать его средством внедрения в сознание масс новых идей руководства РКП. При этом многие участники дискуссий подразумевали под реализмом не метод, а мировоззрение, целиком подчиненное постулатам «чаушизма». В качестве конкретных образцов фигурировали многочисленные сборники патриотических стихов, наводнившие в эти годы книжный рынок. Прозаик И. Лэнкрэнжан и вовсе ратовал за утверждение концепции «политического реализма», обусловленного якобы «фольклорным сознанием», лежащим в основе всей румынской культуры.

Происходившие изменения не могли не коснуться и проблем преемственности. Пересмотру многих ценностей прошлого положил начало коллоквиум, посвященный «критическому освоению культурного наследия» (1972). Широкий доступ к читателю получили ранее отодвинутые в тень произведения Н. Йорги, О. Гоги, Л. Благи, В. Пырвана, А. Котруша, популярные в довоенные и военные годы. Одновременно значительно сузились возможности общения с такими выдающимися представителями социалистической и либерально-демократической мысли, как К. Доброджану-Ге-

ря, Г. Ибрэиляну, Э. Ловинеску. Были преданы забвению традиции левой критики 30-х гг. Снова, как в годы догматических искажений, творчество многих художников прошлого «подтягивается» под создаваемую — на этот раз националистическую — модель развития румынской культуры, в которой главное место все больше занимают не эстетические ценности, а степень отражения национальной идеи.

Роль фольклора в становлении письменной литературы освещается также в свете новых концепций. Книга за книгой выходят научные труды и художественные произведения, авторы которых обращаются к магически-мифологическому толкованию доисторических находок, следов фракийской культуры. Но не только «фракоманией» ограничивались эти поиски. Д. Замфиреску и другие специалисты по истории средневековой и новой литературы разрабатывают и широковещательно пропагандируют теорию «румынского протохронизма», опережающей роли родной культуры в Юго-Восточном регионе Европы. В книге Д. Замфиреску «Постоянство родины» (1976) приводились примеры, согласно которым со времени падения Константинополя и до начала XIX в. румынская культура якобы занимала в Восточной Европе главенствующее место по шкале ценностей, а во многих случаях и по влиянию этих ценностей на культуру других народов. В XX же веке она становится одной из лабораторий по выращиванию «сеянцев новой европейской духовности».

Неудивительно, что читатель обнаруживал в трудах Э. Папу, Д. Замфиреску, поэта И. Георге и др., что духовный горизонт фракийцев был выше эллинского и уж, конечно, латинского, а вождь дако-гетов Буребиста — наголову выше Цезаря. Исторические романы, театральные постановки, фильмы, сценарии которых создавали известные писатели, облекали эти идеи в «художественную» плоть, что позволило авторам отчетного доклада руководства Союза писателей (1981) утверждать, что нет периода в истории Румынии, который не нашел бы своего воплощения в литературе. Руководством РКП было признано необходимым приступить к созданию «национальной эпопеи румынского народа» средствами всех творческих сил страны — от профессионалов до народных умельцев. Своеобразной проверкой результативности широкомасштабной кампании должны были стать регулярно проводившиеся фестивали национального искусства «Песнь Румынии» с вовлечением огромных масс людей в целях «активизации чувства родины».

Здоровые силы румынской литературы, между тем, выискивали самые разнообразные способы обойти засады «руководящих указаний», создать и по возможности обнародовать произведения, которые в той или иной форме отразили бы весь драматизм переживаемой эпохи. Это стало особенно очевидно в 80-е годы, когда, по выражению критика К. Регмана, развитие литературы шло «от имперфекта к минусквамперфекту», в том смысле, что окончательно обесценивались благие обещания первых лет

«эры Чаушеску». Не обнаружив во многих книгах признаков «тотальной ангажированности», «слегка прикрашенного героя», прежде всего крестьянина, Н. Чаушеску решительно ополчился против Союза писателей. По словам поэта М. Динеску, начиная с 1981 года писательскую организацию нейтрализовали как «нерентабельное для диктатуры предприятие». Около девяти лет дожидались приема в Союз двести молодых писателей, столько же времени откладывалось проведение писательских форумов. Долгими годами ждали разрешения на печатание такие необходимейшие и ценные издания, как «Словарь румынских писателей» под редакцией М. Зачу. Позднее писатель В. Кондураки отметит: «Мы растратили идеалы, дар свой, жизнь в неравной борьбе с диктатурой. Во рту был кляп, и все, что мы создавали, приходилось цедить сквозь зубы» [6]. Один из лучших прозаиков эпохи А. Бузура свидетельствовал: «Я жил в сплошном кошмаре и — в меру своих сил — пытался, сжав челюсти, воплотить его на бумаге. В сознание людей внедрялся лагерный менталитет. То была психологическая смерть, куда более страшная, чем настоящая» [7].

Для очень многих писателей единственным выходом оказывались различные формы «ухода во внутреннюю эмиграцию» — от скрытого отхода от официальной линии посредством метафор, притч, иносказаний, до полного игнорирования проблем современной действительности и поиска в эстетизме ответа на важнейшие проблемы человеческого бытия.

Оставляют родные пределы такие крупные художники, как поэт И. Карайон, прозаики Б. Неделкович, Н. Маня, историк культуры Дж. Ионеску, критики И. Негоицеску, Н. Балотэ, Дж. Хородинкэ, Л. Райку, М. Йоргулеску и др. Давно живут за рубежами Румынии П. Думитриу, В. Хореа, Д. Цепеняг, П. Гома и др.

Наиболее убедительным примером «внутренней эмиграции» можно считать творчество молодого поколения поэтов и прозаиков, получившего название «поколения 80-х» или «нового вала». Прорыв был стремителен, несмотря на всячески чинимые препоны. Путь этого не сломленного цензурными ограничениями поколения отмечен такими изданиями, антологиями, как «Десант-83», «Альфа-84», «Девять поэтов», «Дебют-86», специальными номерами журналов «Ромыния литерарэ», «Каете критиче». Литературными кружками при университетах, библиотеках руководили именитые литераторы из стана модернизаторов — Н. Манолеску, А. Штефэнеску, О. Крохмэлничану и другие. Как отмечал А. Штефэнеску, в 80-е годы в стране заработал подлинно всерумынский литературный институт: профессорами выступали многие талантливые писатели страны, учениками — одаренные юноши, мечтавшие «осовременить современную литературу» и, конечно, не в духе требований режима.

Но это был отнюдь не победный марш молодых. Сопротивление ретроградных сил было ожесточенным и свирепым. Участились попытки све-

сти весь процесс к обыкновенной смене поколений. Главную опасность поисков молодых официозная пресса усматривала в их увлечении текстуализмом, структуралистскими экспериментами, якобы совершенно чуждыми «вековой мудрости» родной культуры. На самом же деле особое негодование вызывал тот факт, что молодые художники слова все больше отдалялись от сути указаний руководства РКП.

Между тем, наиболее яркие представители «вала», и прежде всего прозаик М. Неделчу, доказывали, что поиски молодых направлены не на создание «текстуальности, противодействующей миру», а на конструктивное вмешательство в жизнь, в процесс формирования нового сознания. Вот почему они считают плодотворными традициями не «время архетипов», не литературу 50-х годов, а замечательные достижения культуры межвоенного периода. Главным персонажем виделся им сам читатель. Новаторский поиск был направлен на то, чтобы «удвоить КПД чтения». Это было вместе с тем стремлением отмежеваться от «наивных приемов писателей-традиционалистов», пишущих произведения на актуальные темы, от упрощенной трактовки взаимоотношений автора и читателя, автора и персонажа.

Постепенно оформляется издательская стратегия, согласно которой удавалось «под крышей реализма» выпустить в свет некоторые «сомнительные» для режима произведения. Читатель получил многие антидиктаторские латиноамериканские романы (Г. Маркес и др.). Удалось также восполнить многие «белые пятна» в области литературоведения (произведения русских формалистов, а также Р. Барта, Ж. Женетта и др.). Что же касается объемистого труда Н. Балотэ, посвященного литературе абсурда, то он смог увидеть свет только под названием «Борьба с абсурдом».

* * *

Кратковременная идеологическая «оттепель», начавшаяся еще до прихода к власти Н. Чаушеску и продолжавшаяся во второй половине 60-х гг. с его молчаливого согласия, принесла немало заметных изменений – и прежде всего в области поэзии. В эти годы восстанавливаются связи с межвоенной поэзией, своей и всемирной, небывалыми темпами переводится творчество зарубежных мастеров – французских сюрреалистов, немецких экспрессионистов, русских формалистов, итальянских футуристов, поэтов Латинской Америки, Африки, азиатских стран. Во многих провинциальных городах начинают выходить литературные журналы, в них целые полосы посвящены современной поэзии. Составляются антологии скандинавской, финской, немецкой, австрийской, японской, греческой, венгерской, польской, болгарской поэзии. Самые яркие достижения мировой поэзии находят широкий доступ на страницах столичного журнала СП

«Секолул 20». В планах издательств предусмотрена подлинная ретроспектива классической и современной румынской поэзии.

После опубликования «Антологии символистской поэзии» (1968) следует «Антология литературного авангарда» (1969), составленная С. Панэ. Посмертно выходят сборники стихов ментора авангардизма И. Вини (1895-1964): «Стихотворения» (1967), «Стихи» (1969) и затем «Сочинения» (т. 1, 1973). Тщательно изучается наследие предтечи литературы абсурда Урмуза (1883-1923). Не опубликованные ранее стихи включает в свои сборники С. Панэ (1902-1981). В его «Прозопоэмах» (1971) есть даже ремарка: «из хранившихся в ящиках стола». Так же поступают и Ш. Ролл (1903-1974), В. Карианопол (р. 1908), Ю. Веспер (1908-1986) и многие другие творцы авангардистской поэзии в Румынии. В новых сборниках В. Теодореску (1909-1987) «Рокировка» (1966), «Общее тело» (1968), «Отдых гласного» (1970) вновь оживают на время позабытые особенности его довоенной поэзии: нарочитая прозаизация, депоэтизация, постоянная ирония, алогичные, на первый взгляд, сочетания, игра слов. То же можно сказать о новых стихах постоянного соавтора Теодореску – Джелу Наума (р. 1916), которыми поэт вновь и вновь обосновывает дорогую для него истину: путем многократного сжигания в печи сюрреализма можно банальную материю превратить в чистую поэзию («Атанар», 1968, «Дерево-животное», 1971).

Из поэтов, боровшихся на баррикадах «навязчивого десятилетия» за соцреалистическую поэзию, сохраняют верность прежним идеалам В. Тулбуре (р. 1925), Н. Тэуту (1920-1972), Т. Янку (р. 1923), Т. Балш (р. 1924). Но особый интерес представляют другие поэты этой группы, пересмотревшие в новых условиях свой «рабочий инвентарь» и создавшие художественные ценности на порядок выше прежних. Таковы новые произведения Нины Кассиан (р. 1924) (сб. «Параллельные судьбы», 1967, «Хронофагия», 1970). В них полностью отсутствует общественная тематика, но, обогащенная модернистскими элементами, воплощена тема любви и острого эпикурейского ощущения красоты природы. Таковы и произведения Иона Бэнуцэ (1914-1987), который в новых своих сборниках (цикл «Олимп Дьявола», 1, 2, 3 тома, 1967-1972) переходит от поэтической регистрации каждодневных событий к проблематике диалектически развивающегося мира. Вероника Порумбаку (1921-1977), названная в 50-е годы «летописцем мелких происшествий», решительно пересматривает в эти годы свои позиции: объектом поэтического осмысления становится теперь мир тихих домашних радостей, семейных праздников, материнства. Сборники поэтессы («Возвращение из Киферы», 1966, «Минералия», 1970) – свидетельство той высокой оценки, которую она придает слову как связующему звену эпох и эр в вечном противостоянии бренно-человеческого и бессмертно-космического. Димитру Стелару (1917-1971), слывший в межвоенную пору

чем-то вроде «балканского Вийона», возвращается в новых сборниках («Неведомое море», 1967, «Боги ловят мышей», 1969, «Насмерть», 1968 и др.) к прежнему «имиджу»: снова он знаменосец трубадуров-нонконформистов, вечный искатель «астральной чистоты», презирающий обывательский комфорт, «ангел-бродяга», часто отдыхающий в «священных канавах».

В 1969 г. выходит в свет сборник «Звезда Венеры» почти забытого, умершего в 1952 г. поэта Константина Тонегару (1919-1952). Один из последних романтиков, прибегавший к средствам «антипоэзии», почерпнутым у певцов абсурда, чтобы справиться со своей «позорной» слабостью, Тонегару относится к поэзии как к некоему опиуму, позволяющему витать на самых разных экзотических меридианах мира. Джео Думитреску (р. 1920), видный представитель «среднего поколения», потерянного на целых два десятилетия, издает в эти годы сборники «Лирические приключения» (1963), «Жажда кругов» (1966), «Военный дневник» (1974). В них с новой силой звучат мотивы нонконформизма, отвращения к диктатуре и порождаемым ею гибельным условиям жизни, — и все в ауре иронии, парадоксов, пародий, словесных игр, высвечивающих банальность и жестокость общественных буден, и одновременно отвергающих авангардистский «пуризм» и погоню за сущностью сущего.

Впервые увидели свет сборники стихов Штефана Аугустина Дойнаша (р. 1922), который печатался в журналах еще в 1939 г. («Книга приливов», 1964, «Человек с компасом», 1966, «Племя Лаокоона», 1967, «Альтер эго», 1970). В них ясно прочерчивается путь поэта от балладического стиля — к параболе, от мифологического метафоризма — к выявлению тайн, сокрытых в человеческих словах, к неразрывной связи человеческого бытия с окружающим космосом. Примерно такой же предстает и творческая судьба Леонида Димова (1926-1987), чьи первые стихотворения появились в середине 40-х гг., а первый сборник увидел свет лишь в 1966 г. («Стихи»). Затем последовали «На берегу Стикса» (1968), «Семь поэм» (1968), «Книга снов» (1969), «Небесные знаки» (1970), «Элеусис» (1970), «Открытия» (1972). В эпоху «кибернетического человека», а следовательно, нонпоэзии, утверждает Димов, поэзия становится способом существования, лишь поднявшись на уровень одержимости. В этом смысле поэт считает себя последователем сюрреалистов — «онириков», в его поэтическом стиле уживаются герметические метафоры и окрашенные балканизмами словосочетания, словесные «утопии» и богемный, иронический комментарий.

Двадцать лет спустя после выхода сборника «Черные песни» (1946) появляется книга стихотворений И. Карайона (1923-1986) «Эссе». В ней, как и в последующих книгах поэта («Ничейное утро», 1967, «Крот и ближний», 1970, «Звездный погост», 1971), предпринята попытка воссоздания биографии поколения Карайона, людей, живущих в «запоздалую эпоху». Память о военных ужасах, о голоде 1945-1946 гг. обретает вид галлюци-

наций, апокалипсических видений, снов наяву, переданных средствами магического фольклора, плачей, ониризма.

Заметный след в поэзии этих лет оставил Анатол Баконски (1925-1977). Лирическое воспевание буден новой жизни сменяется к началу 60-х гг. обращением к красоте родной природы, к фантастическому миру мифологических предков («Гимн утренней заре», 1962, «Блудный сын», 1964). Поэт выступает в роли мифического зодчего Маноле или странствующего певца. Но подлинный перелом в творчестве Баконски обозначился в сборнике «Трупы в пустоте» (1969), лирические параболы которого составляют широкую картину-аллегорию современного мира, разрушаемого антигуманным техницизмом. Страх перед распадом связей человека с природой, перед всемирной катастрофой ярко передан в сборнике гротесковыми средствами.

Среди поэтов, чье творчество уже предсказывало близкий «лирический взрыв», изменивший через несколько лет облик румынской поэзии, были И. Брад (р. 1929), И. Хореа (р. 1929), В. Николеску (1929-1990), А. Рэу (р. 1930). Однако к середине 60-х гг. стало ясно, что в поэзии уверенно утверждается поколение «молодых». Журналы широко помещают их стихотворения, публикуют доброжелательные рецензии, щедро награждают премиями многих начинающих поэтов. Их творчество в значительной мере свободно от «социального заказа» (но не от важнейших духовных исканий мира), от удушающего давления внеэстетических факторов (но не от влияния истинных эстетических ценностей прошлого и настоящего).

Как наглядно показали события нового этапа, наступившего после 1971 г., дозволенное смыкание литературы с ценностями мировой культуры было задумано как эпизод в процессе возвращения к национальному культурному достоянию, причем с особым упором на произведения правонационалистического толка.

Изменения в области поэзии начались с острых дискуссий вокруг проблемы читателя. Раздавались голоса высококвалифицированных специалистов (З. Думитреску-Бушуленга, И. Негоицеску и др.), доказывающие, что литературе, поэзии особенно, грозит разрыв между производством и коммуникацией, так как характерные для XX века тенденции к абстрагированию, интеллектуализации искусства заметно усложняют процесс восприятия. Следовательно, критика, эстетика обязаны просвещать интеллект широкой публики, учить его обнаруживать в абстрактных текстах мироощущение, насыщенное красотой.

В ответ на подобные высказывания множатся статьи, критикующие «агрессивную недоступность» современных произведений, в которых «слова скрывают пустоту». Резкой оценке подвергаются концепции, согласно которым специфический язык искусства абсолютизируется, творческому акту

приписывается «эзотерический» характер, а от читателя требуются знания посвященного. Недавно еще труднопонимаемый поэт-сюрреалист В. Теодореску теперь доказывал, что художественный образ не может существовать вне социального опыта: образ и есть кристаллизовавшийся социальный опыт. В конце концов З. Думитреску-Бушуленге и другим пришлось бить отбой и признать, что задача критики — воспитывать интерес читающей публики к произведениям, пронизанным высокими идеями социального прогресса, драматического столкновения человека с действительностью.

Своеобразным «покаянным» признанием прежних греховных увлечений были и книги некоторых поэтов — например, сборник «Непрерывная поэзия» В. Теодореску (1976), отразивший скачок от прежней сюрреалистической поэзии к новым социально прозрачным стихам, или «Голос и вал» В. Порумбаку (1976), содержавший смиренное признание ошибок периода догматических искажений. Видные критики Л. Улич, М. Гафица, В. Атанасиу призывают создавать поэзию под знаком устойчивости и равновесия. К сожалению, ход литературной жизни, направляемой идеологами режима, отнюдь не благоприятствовал такому равновесию. Напротив. Влиятельный литературовед, университетский профессор Д. Мику выступил в защиту поэзии И. Брада, А. Андрицою и других поэтов, придерживавшихся традиционной манеры и потому обойденных вниманием прессы. По утверждению автора, в эти дни (конец 1972 г.) исключение в поэзии составляют не «эксцентрики», а «разумные стихотворцы». Не модернисты, ультрарадикалы, а традиционалисты. В свою очередь, «Скынтейя», центральная партийная газета, публикует ряд рецензий, в которых подлинному разгрому подвергаются стихи Д. Тинку, В. Игны, З. Гицулеску за словесную эквилибристику, абстрактность, оторванность от действительности. Красноречивые примеры «серийности» иных поэтических приемов новаторов приводят в своих материалах «Лучафэрул», «Сэптэмына» и другие издания. Поэтическая продукция провинциальных журналов «Астра», «Атенеу», «Ватра» сурово осуждена на страницах «Скынтейи» как поэзия «надуманных чувств», отличающаяся маньеризмом и эстетской абстракцией. В подобных же выражениях были похоронены сборник И. Негоицеску «Смерть счетовода» и Т. Михадаша «Переход через пороги». Со своей стороны, официально признанный «бард» А. Пэунеску счел необходимым рекомендовать стихи никому не известного стихотворца Т. Василиу, который — по словам Пэунеску — решительно отвергал характерный для многих современных поэтов «бессмысленный бред», скрывающий содержание в «зловонной мгле» пустословия. Критик М. Манкаш констатировал зыбкость и кратковременность престижа «онирического бреда» в поэзии. В большинстве своем поэты осознали — писал он, — что в момент конкретного воплощения поэзия обязана стать волнующим диалогом с читателем. Между тем, по признанию Л. Улича, из двухсот поэтических

сборников, изданных в 1973 г., разве что четверть отвечала подобным требованиям.

С гораздо более профессиональных позиций расценивал Ш. А. Дойнаш положение на поэтическом фронте. Главы его книги «Поэзия и поэтическая мода» (1972) названы: «Модные мастера и мастера моды», «Слово-западня», «Словесный бред», «Презрение к форме», «Фальшивая глубина», «Образный запой». Этот процесс «ракового заболевания формы», по утверждению Дойнаша, затронул даже ведущих мастеров. Однако, эти во многом обоснованные критические оценки поэта были умело использованы теми, кто за ширмой борьбы с поэтической инфляцией и эпигонством отвергал на самом деле любую поэзию новаторского, модернистского толка.

Прежде всего, было сделано все для того, чтобы привлечь на свою сторону поддержку читательских масс. Был организован целый поток читательских откликов, в которых говорилось о «мучителях слова», стремящихся выхолостить понятие «румынский писатель», освободив его от любой гуманистической роли. По сообщению журнала ЦК «Эра сочиалистэ», в Клуже-Напоке был проведен в 1972 г. «круглый стол» читателей, на котором звучала резкая критика «сомнительных» ценностей модернистской поэзии и одновременно той поддержки, которую им оказывали беспринципные специалисты-эклектики. Проведенная журналом «Кэрць ной» анкета среди молодых читателей (№ 12 за 1973 г.) констатировала обилие «непотребного чтива», антисоциального по своей сути, а потому жалкого и достойного всяческого порицания.

Но главной противостоящей силой в этой борьбе с представителями новой поэзии оказалась – и в критике, и в поэтической практике – политическая, национал-патриотическая поэзия. Уже к середине 1972 г. образцов подобной поэзии на страницах литературных изданий оказалось более чем достаточно, к ее стану пытаются причислить даже таких одаренных стихотворцев, как М. Драгомир (1919-1964), В. Тулбуре (р. 1925), Н. Стэнеску (1933-1983), Г. Томозей (р. 1936). Выходят в свет сборники и антологии такой поэзии – от древнейших образцов до современности («Голоса родины», 1972, «Книга страны», 1972, антология антимонархических стихов «Аури сакра фамес», 1973, и др.). В изобилии печатаются громкоголосые оды, рифмованные тирады, несовместимые с чувством истинной любви к родине, объявленной «синонимом веры в социализм» (стихи Т. Янку, р. 1923, И. Лотряну, р. 1940, и др.).

В свете новых веяний присваиваются и литературные премии. По сообщению «Ромыния литерарэ», например, в 1973 г. большинство премий увенчало сборники патриотической поэзии, причем понятия «политическая лирика» и «патриотическая лирика» сливаются воедино.

Все более назойливым становится проникновение исторической темы в сферу поэзии. Снежным комом нарастает количество строф, содержа-

щих рифмованные славословия царям дако-гетов, древним фракийцам, средневековым князьям, воинам освободительных сражений XIX в., стихотворные реплики «фальсификаторам» румынской истории, прежде всего венгерским историкам. Деятельность многочисленных кружков молодежи направлена – по образцу кружка при журнале «Флакэра», руководимого А. Пэунеску, – на экзальтированное освоение «исконных основ» родной культуры. Именно в таком ключе осуществлялось обращение к поэзии античности, к легендам народных книг, к событиям румынского Средневековья, к имевшим мировое хождение мифам, воплощенным в балладах «Миорица», «Зодчий Маноле» и т. д. Участились в этой связи и встречи писателей-профессионалов с «писателями-крестьянами», «писателями-рабочими».

Патриотическая поэзия становится постоянной рубрикой в большинстве литературных изданий. С явным восторгом отмечаются сдвиги некоторых поэтов («Сдвиг к красному» Т. Выжеу, например) в сторону политической лирики. Столь же благосклонно воспринята «гетская поэзия» П. Тутунжиу, «неоорфизм» стихов Х. Зилиеру и И. Романеску, «фракийский фольклорный классицизм» произведений Ч. Ивэнеску, «средневековый византинизм» стихов И. Александру, насыщенные восточными элементами стихи Думитру Иона и т. д.

Необычайный взрыв посредственной, в основном, поэзии, засилие рифмоплетства (особенно во второй половине десятилетия, когда главным объектом воспевания становится руководящая чета) не могли не вызвать тревогу у тех критиков, которые искренне желали процветания поэзии. Некоторые специалисты (Э. Симион, например) склонны были оценить исследуемый этап в развитии поэзии как некое «чистилище» на пути к подлинно высокому искусству. Другие же (среди них Дж. Маковеску, Д. Мику) делали больше акцент на те невосполнимые потери, которые несло поэзии это «чистилище», и требовали, чтобы высокие идеалы, которые провозглашались режимом, были облечены в соответствующие высокие художественные формы. «Родине не нужны пустозвонные словеса, надуманные чувства, стихи, написанные рифмы ради», – доказывал на коллоквиуме по проблемам поэзии (1978) председатель Союза писателей Дж. Маковеску [8].

И все же постоянное давление идеологических законодателей, все более повелительные указания Н. Чаушеску (например на встрече с партактивом писательской организации 13 октября 1980 г.) по-прежнему содействовали внедрению в поэзию псевдопатриотической темы, бескомпромиссной борьбе с «космополитическим влиянием». Да и размежевание в стане поэтов продолжалось, хотя можно назвать немало случаев, когда в творчестве некоторых поэтов дает о себе знать поиск возможного синтеза традиционалистских и новаторских приемов.

Вместе с тем, все более ощутимым становится возрастание внутреннего сопротивления указаниям руководства. Среди наиболее «непослушных» такие известные имена, как Й. Мелиус, Дж. Богза, М. Динеску, А. Филиппиде, И. Мэлэнчою. К ним постепенно присоединяются представители молодого поколения, «нового вала» 80-х гг., которые, в меру отдавая дань формальным экспериментам, будут беспощадным взором обозревать «эру Чаушеску», предлагая нравственные оценки утвердившимся социальным структурам и ища ответа на вопрос о сущности и оправданности этих структур.

Никита Стэнеску — автор семнадцати поэтических сборников, принесших в румынскую поэзию совершенно не ведомый ей ранее мир идей и чувств, небывалое разнообразие и богатство поэтических регистров — от сюрреалистических «сверхабстракций» до элементов барокко, от неоанакреонтической песни до «сладостного классического стиля». Уже в первом сборнике («Смысл любви», 1960 г.), в котором особое место заняли впечатления детства, омраченного войной, голодом, гибелью людей и природы, обнаруживаются мотивы слияния с космосом, благодаря спасительной силе любви. В стихах второго сборника («Видение чувств», 1964) Стэнеску стремится охватить единым взором интегральный лик мира, делая конкретными абстракции и в то же время приравнивая к «идеям» самые конкретные предметы бытия. Поэт одинаково увлечен как действием природных сил, так и достижениями науки и техники. Для воплощения их взаимосвязей, взаимопроникновения Стэнеску использует элементы маньеризма, тончайшей словесной вязи, парадоксальных словосочетаний.

Сборник «Право на время» (1965) — значительная веха на пути перехода поэта к подлинной философской лирике. В ней он достигает непревзойденной в румынской поэзии высоты. Особенно притягателен для него образ Гегеля, «самого большого поэта среди философов», по выражению Н. Стэнеску. В стихотворениях следующих сборников («Яйцо и сфера», 1967, «Похвала Птолемею», 1968 и др.) впервые в румынской литературе утверждается поэзия феноменологии духа, патетический призыв познавать первопричины бытия и их современные последствия, прометеевы усилия человеческого ума превратить невозможное в возможное. Маньеризм Н. Стэнеску сказался тут во всем блеске: тяготение к игровому началу, к искусству комбинирования слов с несовместимым, казалось бы, содержанием, и неожиданная смена стилистических ключей. Критик М. Томуш назвал все это «странным колебанием между понятным и непонятным, вследствие чего непонятное становится понятным, а понятное обретает третье измерение — тайну»[9].

В 1969 г. выходит сборник патриотических стихотворений Стэнеску «Земля по имени Румыния» — дань духу времени, уступка требованиям традиционалистов. Но в том же году появляется сборник «Неслова», а затем в

1972 г. «Величие холода», в которых современность, история остаются за рамками поэзии. Томимый жаждой тайны, абсолюта, бесконечности, поэт обращается за ответом к точным наукам. В поисках безвозвратно ушедшего он вводит в поэтический арсенал такие понятия, как магнетическое поле, звездные орбиты, скорость как соотношение пространства и времени. Но оказывается, что ответы наук – всего лишь иллюзия ответов. Сборники 80-х гг. («Книга для чтения, книга для любви», 1980, «Узлы и знаки», 1982, «Воспоминания в настоящем», 1985) внушают читателю вывод, что средством овладения тайнами мироздания остаются поэтический экстаз, прозрение. Начинается процесс «лечения души метафорами». Слово воспринимается теперь как ритуал человеческой души. Разгадка – не в вещах и чувствах, а в словах, называющих их.

Слова обучал я искусству любви,
Я им показывал сердце
И не отставал, пока по слогам
Не пробегало сердцебиение.
Я им показывал дерева,
и слова, которые не пожелали
шелестеть, как листва,
были мной беспощадно на ветках повешены.
В конце концов словам
пришлось заручиться сходством
со мной и с другими людьми.
Потом я взял самого себя
И соединил собой берега реки,
чтоб словам показать, что такое мост,
мост между турьим рогом и росной травой,
между землей и черной звездой,
между женским виском и мужским,
и позволил словам проноситься по мне,
как поездам по мосту,
чтоб скорей достигали заветной цели,
перевозя людей
из самих себя
в самих себя

(«Поэтическое искусство». Перевод К. Ковальджи)

Для того, чтобы овладеть спасительным Словом, поэт, утверждавший, что «его родина – румынский язык», сочиняет книгу поэтических эссе, воспевающую поэтов-предшественников («Книга для повторного чтения», 1972), – подлинную стихотворную историю румынской литературы, уви-

денную талантливейшим ее продолжателем. В заключении поэт замечает, что «поэзия – самая абстрактная рука человека – развивается столь же медленно, как и пятипалая его длань» [10].

Ана Бландиана (р. 1942) издала свой сборник «Первое лицо множественного числа» в 1964 г. Признанный сразу весомым явлением в стане новой поэзии, сборник привлекал читателей и критику оригинальной, свежей манерой воспевания далеких картин детства, юношеских плотских грез, тончайших нюансов сдержанной чувственности. И стихи второго сборника («Ранимая пята», 1966) пронизаны страстным желанием оживить поэтическими средствами тающий мир «детского рая». Женственность тона, особая мелодика, прозрачная ясность отнюдь не мешают глубине раздумий о сущности бытия, вечно влекущей тайне человеческой судьбы. При этом явственно ощущается воздействие поэзии Благи и трансильванского фольклорно-мифологического мира. Особенно впечатляет патетическая тональность стихов, отражающих жажду абсолютной чистоты, потерянной вместе с рождением человека. Остро передан разрыв между этой жаждой и искаженными формами личностных и социальных отношений в современном мире. Поэтическое «я» выступает как сознание, упорядочивающее жизнь, с одной стороны, а с другой – как сила, способная создать четкую, ясную «геометрию» человеческих чувств. Противоборство двух начал будет ощущаться и в последующих сборниках поэтессы.

Мы все явились из деревни,
Кто прямо, кто через родню:
Первые – носители ересей и сказок,
Им – счастливцам – путь обратный не заказан.
Вторые через родственников шли,
Заблудшие в ветвях крови, худые,
Им ведом вкус не пастбищ, лошадей, семян,
А алкоголя, из земли добытого.
Мне надобно вернуться дорогою отцов
Обресть село, созвучное моим слезам,
Тропинку в зеленях, знакомую по снам,
И пусть слова войдут опять в предметы.

(«Из деревни»)

При этом уже в сборнике «Третья тайна» (1969) сказывается некоторая усталость от этого томительного противостояния «я» и окружающей Вселенной. В книгах «Октябрь, ноябрь, декабрь» (1972), «Сон во сне» (1977) герой, «все более и более смертный», смягчает свою надменность, непримиримость, прибегает к более человечным, мягким интонациям.

Новые книги А. Бландианы («Час песка», 1983, «Хищная звезда», 1985, и др.) — свидетельства мудрой зрелости автора, осознанной им смиряющей роли человеческой доброты. Уже не стремление навязывать миру, природе силу своего «я», а попытка подчинения этого «я» вечным ритмам природы прочитывается в стихах последних сборников. Лирическая речь становится еще чище, метафоризация почти полностью отсутствует, свободный стих уступает место рифмованному.

Виртуозом «классического» стиха считают в Румынии Констанцу Бузю (р. 1941), автора более десятка поэтических книг («В ритме природы», 1966, «Облака», 1968, «Агонии», 1970, «Зал нервов», 1971, «Воды и плоты», 1975, «Каменные дожди», 1979, «Тень — небесам», 1981, «Богатый ужин в метель», 1983, «Планта мемориа», 1985). Выразительно передана в ее стихах поэзия домашнего мира, семейных радостей и забот. Интонация материнской исповеди, теплота чувств в домашнем кругу пронизывает многие стихотворения первых сборников. Мир материнства воплощен как изначальная песнь всего земного. Но постепенно все более слышимым становится мотив печального смирения перед лицом уходящего времени и распада любимого мира. Смягчает это ощущение красота природы и памятников истории родного народа, а также неугасающая любовь к ближнему («Пастели», 1974). В поэтических бурях десятилетия — с его неутомимым поиском ответов на сложные философские проблемы современности, с его политически окрашенными гимнами новой Румынии и рифмованными воспеваниями руководящей четы — поэзия К. Бузи остается спокойным, окрашенным в элегические тона островком, где свободно парит вдохновенная женская душа.

Творчество Мирчи Динеску (р. 1950) — явление особое в атмосфере утвердившегося поколения Н. Стэнеску. Уже первая книга поэта «Воззвание никому» (1971) стала новым словом в «молодой поэзии» 70-х гг., оно узаконило откровенную, «прямую» передачу мысли, дерзкой, шокирующей своей обнаженностью и прямотой, циничной и в то же время наивной, не покорной мифам и теням прошлого. Стихи М. Динеску с самого начала подкупали естественностью, смелостью прозрачных метафор, игрой умело построенных поэтических сочетаний. Помимо едкой иронии и самоиронии, читатель открывал здесь целую гамму чувств — от эйфории до печали, от восторга до разочарования, от нарциссизма до самоиронии.

Второй сборник «Элегии тех дней, когда я был моложе» (1973) говорит о стремлении поэта выйти за пределы собственной биографии на просторы высоких помыслов и идей. Правда, далеко не все стихи этих лет выдерживают конкуренцию с лирико-философской поэзией «поколения Стэнеску». Три года спустя в книге «Хозяин мостов» (1976) Динеску предстал перед читателем зрелым мастером, уверенно распоряжающимся са-

мыми разнообразными поэтическими средствами, стихотворцем, который сочиняет, как он сам выразился, «натягивая действительность на грудь, словно нательную рубашку». Новые стихи молодого поэта наглядно свидетельствовали об уверенности автора, что поэзия сокрыта в самых обычных вещах, и все дело в том, чтобы ее открыть и сделать ощутимой с помощью поэтического языка, ибо действительность превосходит все чудеса, порожденные фантазией. Смелое погружение в правду — главное условие победы поэзии, которую следует выражать жесткими, мощными словесными средствами. Но если все эти выводы поэта имели здесь, в основном, программный характер, то в следующем сборнике «К вашим услугам» (1979) программа эта получает конкретное наполнение. Поэт выражает яркими строками истину, показывает, насколько она несовместима с филистерством и оппортунизмом, насколько она целительна в своей наготе, когда сбрасывает фальшивые покрывала смирения, соглашательства.

В стихотворениях сборника «Ссылка на горошину перца» (1983) поэту удалось слить воедино тенденции, характерные для предыдущих книг: метафорически заостренную юношескую восторженность и радикализм прямых высказываний последних произведений. Поэт не должен, — утверждает М. Динеску, — уходить от буден истории, молчание не освобождает от ответственности. Выход — «отдых на горошине перца» как символ ухода борца в себя во имя еще более верного и ясного сближения с действительностью. Сильное впечатление производит искусное сочетание простоты поэтического слога и многообразия смыслов, из него вытекающих.

Лето сопровождает учеников в мастерские,
Осень подсчитывает ряды кукурузы,
Зима возводит сугробы у школы,
Весна поет в Доме культуры,
Великий и робкий учитель румынского,
Квалифицированный рабочий на заводах Садовяну и Аргези,
Протискивается между линейками и логарифмами,
Между пилами и станками,
В рабочем комбинезоне слов.
Едва он успевает научить ребят, что H_2O
В древности деды называли водой,
И что прилично говорить «добрый день», а не $\sqrt{14}$
А ученику Бужие Иону объяснить,
Что Г. П. Б. — совсем не какой-нибудь завод,
А прозаик Гортензия Пападат-Бенджеску,
И что за неимением времени строить пирамиды,
Мы хоронили своих фараонов в Фольклоре,

Что румынский язык неокисляем... Стоп!
...И снова H_2O и $\sqrt{14}$, Г.П.Б.,
Ибо урок румынского языка закончен -
Через недельку еще побеседуем.

(«Краткий репортаж», в сборнике «Хозяин мостов»)

«Анфан терибль» поэзии 70-х гг., Динеску заметно повзрослел, взгляд его проникает в сокровенные глубины реальности, но в то же время устремлен и в сферы высоких идеалов. Об этом говорят многие стихотворения последующих книг («Демократия природы», 1981, «Рембо-купец», 1985, «Смерть читает газету», 1990). Вот почему стремление поэта к духовным высотам, окрашенное характерными для его творчества мотивами иронического сомнения, исключает догматическое противопоставление совершенного — несовершенному, идеального — реальному, ибо автор с одинаковым сомнением относится к обеим категориям. Отсюда чувство относительности, зыбкости всего сущего, которым отмечены многие его произведения.

Подвергаемый постоянным преследованиям со стороны властей, поэт становится к концу 80-х гг. живым символом сопротивления режиму Н. Чаушеску.

Иоан Александру (р. 1942), вернувшись из Германии, где углублял свои знания в философии, сразу заявил — и стихами и публицистикой — что «верит в судьбу румынской духовности, этого чудо-острова в карпатских пещерах, наделенного неиссякаемой силой воздействия» [11]. Сам же поэт видел себя певцом этого чуда, прямым продолжателем всех видных политических и духовных вождей нации — от автора баллады «Миорица» до вождя революции 1848 г. Н. Бэлческу. И хотя в первых двух стихотворных книгах («Как вам сказать», 1964, «Покуда жизнь», 1965) немало еще рифмованных очерков и деклараций, здесь в подлинно поэтических строках представлены порой многие из главных тем творчества И. Александру: воспевание красот сельской жизни, воспоминания о горестях и потерях военной поры, обращение к древним предкам, к начальной поре становления народа. Жизнь пахаря в этих стихах предстает как некое загадочное единство вечного и сиюминутного. Все становится источником поэзии — времена года, родные просторы, колодезь у дороги, рыбная ловля, море. Поэзия выступает единственным средством защиты, обретения долговечности в мире сиюминутного.

Сборник «Таможни пустыни» (1969) обозначил заметный сдвиг в художественном ви́дении поэта, а также в формах его воплощения. В поэтике И. Александру все ощутимее поиск возможностей перехода от традиционно реалистических к неореалистическим образам. В иных строках как бы оживают экспрессионистские опыты Л. Благи. Общая тональность скеп-

тически горька, так как «искомые ответы постоянно превращаются в вопросы», а «родина поэта – есть глас вопиющего в пустыне».

Цикл новых сборников («Гимны радости», 1973, «Гимны Трансильвании», 1976, «Гимны Молдовы», 1980, «Гимны Валахии», 1981, «Гимны Путны», 1985, «Гимны Марамуреша», 1988) показал, что подобные настроения носили временный характер. Поэт становится «великим жрецом священных словес», он захвачен поиском древнейших истоков, его гимны, отражая запросы режима, возвращают к жизни изначальные формулы старинных священнодействий. Верлибр уступает место традиционным рифмам и ритмам. Связь между православием и историей нации воспевается как решающий фактор тысячелетнего пребывания народа на своей земле. Свет, символизирующий радости жизни, мир, игры детей, очаг, возведенный по образцам древних жилищ, – такие образы пронизывают многочисленные патриотические гимны, посвященные народным владыкам прошлого, просветителям, восставшим крепостным. Вариации на библейские темы, частые в прежних сборниках, встречаются все реже, предпочтение отдано образам национальной мифологии, по глубокому убеждению поэта, лучшему средству духовного возрождения современников. К сожалению, сборники «гимнов» «затоплены» многословием, политизированной риторикой, повторами, которые заметно снижают их воздействие.

Адриан Пэунеску (р. 1943), наделенный даром окружать «поэтической аурой» явления весьма далекие от поэзии, обрел в описываемые годы славу самого крупного представителя традиционно-патриотического крыла румынской поэзии. По оценке большинства специалистов, первые книги поэта («Ультрачувства», 1965, «Первые ягнята», 1967, «Сонный колодец», 1968) были перенасыщены веяниями символизма, герметизма, высокопарной риторикой и агрессивной навязчивостью. Вся мощь этого – по словам историка румынской поэзии Э. Барбу – «лирического паровоза под постоянным давлением» была нацелена против обывательщины, эгоизма и продажности фальшивых патриотов. Поэт призывал к «уходу из собственной плоти», к уходу из мира реального во имя очищения души и служения высоким идеалам обновления страны.

Сборник «История одной секунды» (1972), как и последовавшие за ним «Повторный груз» (1974), «Пока что земля» (1977) и др., стали новой фазой в развитии поэзии А. Пэунеску. Ясными, умеренно насыщенными неологизмами и оборотами разговорной речи, строками, рассчитанными на устное исполнение, Пэунеску звал читателя бороться с инерцией жизни, терпеливо нести на плечах «повторяющийся груз» истории, беречь «бессмертную теплую родину». Во имя этого следовало смиренно переносить тяготы повседневности, не позволяя «болезням века» нарушить связи между прошлым и настоящим. Образцами выступают в стихах Пэунеску зна-

менитые деятели прошлого. Особое место отдано крестьянскому миру как силе, уравновешивающей противоречия современной жизни. Поэт находит разящие слова, чтобы заклеймить засилие техницизма, душащего прошлое, и социального автоматизма истории.

Постепенное разочарование режимом не могло не затронуть стихов даже такого верноподданного певца, как А. Пэунеску. В новых сборниках («Манифест о здоровье земли», 1980, «Любите друг друга на лафетах», 1981, «Резервация зубров», 1982, «Манифест для третьего тысячелетия», 1985 и др.) стихи окрашены сарказмом, горечью, порой печалью. Слог становится лаконичнее, ибо «поэт знает многое, знает почти все, но знает непереводимо...». Многое стихотворцу «осточертело», он, как простой воин, готов довольствоваться «столом, женой, постелью, да правом быть человеком в Румынии». Ибо даже образ зубра на гербе страны тускнеет, он исчез из поля зрения граждан, его не видно ни в газетах, ни на марках. Для поэта это красноречивое свидетельство того опошления и фальсификации, которым в «эпоху Чаушеску» была подвергнута история Румынии.

Следует подчеркнуть, что бóльшая часть филиппик, рифмованных деклараций, песен, сочиненных А. Пэунеску, не выдержали проверку временем и выпали из поля зрения и памяти читателей.

Ион Георге (р. 1935) после нескольких неудачных книг прозы и поэзии обрел широкую известность с выходом сборника «Зоософия» (1967), за которым последовали «Грядет трава» (1968), «Фракийский всадник» (1969), «Аватара» (1970), «Мегалитические» (1972). Основные мотивы его стихов рождены особым отношением поэта к природе, увиденной в ее победной схватке с техницизмом, и к крестьянину как наиболее близкому к природе человеческому существу. Даже в своеобразном дневнике путешествия по океану («Лунные ночи на Атлантике», 1966) главное место занимают обращения к миру родной природы, любви, ожидающей его на ее лоне. Вместе с тем, при явной и восторженной поддержке сторонников «протохронизма», поэт уделяет все больше сил и внимания теме истории и фольклора. Он углубляется в туманные фракийские дали, в недра византийского балканизма, события изображены им с явно гипертрофированной эпико-метафорической силой, свидетельствующей, что поэт намеревается придать им истинно космический размах. Обращаясь к народной балладе, дойне, заклятию, ритуальной песне, заговору, он подчеркивает в них элементы магического абсурда, сюрреалистического восприятия действительности. Так утверждается новая ипостась «фольклоризованного» творчества И. Георге: фольклорная фантастика становится доминантой его поэзии.

В «Смыслах» (1976), «Игре игр» (1984) и других сборниках ареал историко-фольклорных изысканий и фантазий И. Георге еще более расширяется. Обнаруживаются связи с общеизвестными мифами мира, прежде все-

го с мифом о Гилгамеше. Собранные поэтом «загадочные» камни в горах Румынии воспеваются им как священные свидетельства древних магических обрядов, чье назначение подтвердить легенду о молодости без старости, о бессмертии исконных карпато-дунайских племен. Поэт, «атавистический глаз народа», даже пытается воспроизвести давно исчезнувший язык дако-гетов.

«Сказ о сказе» (1984) вносит новую струю в поэзию И. Георге. На этот раз речь идет о собрании стихотворений, построенных на заимствованиях из изречений древних философов и написанных с целью посвящения молодого поколения в суть великой миссии поэта, прозревшего тайны минувшего и открывающего их современникам.

Марин Сореску (1936-1996) – поэт, прозаик, драматург, эссеист – заявил о себе в 1964 г. сборником стихов «Один среди поэтов», открывшим литературному миру и читателям едкого, даровитого пародиста. Но в следующих сборниках («Стихи», 1965, «Смерть часов», 1966) Сореску выступает как продолжатель Лабиша, не забывая при этом традиций поэзии Т. Аргези, а также «трех Б.» – И. Барбу, Дж. Баковии, Л. Благи.

Стихи его – весомые удары по литературщине, узаконенным риторическим шаблонам, дутым литературным мифам. В них – демистификация установившихся литературных величин, прямые обращения к прозе жизни, словесные игры, остроумные диалоги, смешные инсценировки с примесью элементов абсурда.

Вот как выглядит в его стихотворении легенда об Адаме и Еве: после того, как Бог сотворил Еву из его ребра, Адам сам стал создавать из других своих ребер... новых Ев.

«Что поделаешь, жизнь такова!» –
так вздохнул наш Адам
и еще сотворил одну Еву,
и еще, и еще...
Чуть лишь только официальная Ева
отвернется на миг
или миро и ладан на рынок пойдет покупать -
он опять извлекал себе новую Еву
из межреберного гарема.
Бог заметил
разнузданно-наглое творчество это,
и призвал он Адама к себе,
обругал его крепко
и выгнал из рая
за приверженность к сюрреализму.

(«Адам». Перевод Ю. Левитанского)

Особняком стоят четыре стихотворных сборника, объединенных названием «В тени сиреневых кустов» (1973, 1977, 1980, 1988). Стихи необычные, нечто среднее между верлибром и прозой, дающие иным критикам основание утверждать, что мы имеем дело со своеобразным явлением «непоэзии». Однако содержание сборников противоречит такому выводу: читатель оказывается вовлеченным – разнообразными средствами поэтизации деревенской речи и прежде всего свежими метафорическими сочетаниями – в конкретный мир сельской жизни с его неповторимой «олтянской» окраской (олтян называют «румынскими гасконцами»). Этот узкий, этнографически своеобразный мир оказывается в стихах М. Сореску причастным к жизни всей земли своими обычаями, обрядами, жизнелюбивыми поступками, иронически и любовно изображенными поэтом. Его герои полны жизни, они стремятся как можно более активно участвовать в делах мира, не отказываясь при этом от своего прирожденного чувства юмора, едкой иронии.

Многие из его героев близки «чудикам» Н. Вели, Д. Р. Попеску, Ф. Нягу и других мастеров прозы. В их интерпретации священное, божественное теряет свое величие, «очеловечивается», в то время как привычные деревенские события обретают вид мифа, чего-то сверхъестественного. Поэт хочет уверить читателя, что, если этот мир и уходит со сцены истории, живым остается дух его, а в нем – воздействие недюжинного ума, страсти, человеческого тепла и целительного смеха, умудренного философским отношением к жизни.

Та же убежденность поэта, что в лучах поэтического дара любое явление прозы жизни может перевоплотиться в поэзию, сквозит и в сборниках последующих лет: «Кашляните» (1970), «Керамика» (1979), «Колодцы в море» (1982) и др. Стандартизации жизни, обесчеловечиванию человека противостоит в них необоримая сила любви и человечности.

Важнейшим аспектом литературных исканий 80-х гг. остается творчество многих из названных выше поэтов, которым ценой немалых усилий и ухищрений удавалось обойти цензурные рогатки. Следует, однако, заметить, что, если сила «поэтического вала» 70-х гг. несколько ослабевает, разделяющая поэтов дилемма «традиция-новаторство» отнюдь не смягчается.

Нельзя, однако, игнорировать и другой аспект развития поэзии этих лет: несмотря на все сложности эпохи, многие поэты старшего поколения, пересмотрев отчасти свои мировоззренческие и художнические позиции, предлагают читателю новые произведения, представлявшие синтез достижений поэзии предыдущего десятилетия и традиций собственного творчества.

Тяготение к мотивам политически активной лирики отличает по-прежнему творчество Михая Бенюка (1907–1988). Однако в сборниках «Элегии» (1979), «Борьба с ангелом» (1980), «Воды впадают в море» (1982) читатель обнаруживает новые, оригинальные средства поэтического воп-

лошения, с помощью которых автор утверждает свое кредо: слово должно крепить веру в человека, в его созидательные начала, целительную любовь к родному языку и его творцу – народу. Сердце Везувия продолжает стучать в недрах старой горы, – уверяет восьмидесятилетний писатель.

Иными путями шло развитие поэзии Вирджила Теодореску (1909-1988), пережившего сложную эволюцию от сюрреалистических экспериментов до постижения повседневной реальности, ее иллюзорно социалистического ви́дения. Последние сборники Теодореску («Непрерывная поэзия», 1976, «Вновь найденная поэма с шестью шутами», 1984, и др.) – плод долголетних исканий прочного поэтического сплава, в котором были бы органически слиты социальное содержание и модернистские средства выражения. Высокой художественной убедительности достигают в этих стихах излюбленные средства В. Теодореску: насыщение текста прозаизмами, отказ от шаблонной поэтизации действительности, тонкая ирония и самоирония, высокоинтеллектуальная игра слов.

Новые сборники Эуджена Жебеляну (1911-1981) «Ганнибал» (1972), «Арфа и минотавр» (1977), «Секретное оружие» (1980), «Над днем» (1981) – это ступени восхождения к высотам поэзии, одинаково далекой как от «орфических и онирических» искушений, так и от плоских строк патриотических рифмованных деклараций. Прежний поэт-трибун незаметно уступает место творцу, нежно и чутко оберегающему окружающую природу, жизнь, в, казалось бы, самых малозначительных ее проявлениях.

Мария Бануш (р. 1914), пройдя через искус возвращения к чувственной поэзии первых ее сборников (например, «Метаморфозы», 1963 г.), стремится выразить в своих новых произведениях (сборники «Любой и что-то», 1972, «Фаюмский портрет», 1970, «Часовая башня с фигурами», 1984) смятенные чувства человека, подводящего итоги многолетнего пути, насыщенного добрыми делами, но и тяжкими ошибками. Исповедальная, безжалостная к себе поэзия этих лет все более освобождается от балласта мелочных дел и иллюзорных чувств.

Дан Дешлиу (1927-1992) продолжает в новых сборниках («Сон и бодрствование», 1980, «Гнилой щит», 1981 и др.) линию «лирических репортажей», воспевающих детские годы, счастливые праздники молодых лет, характерных для творчества поэта в 60-70-е гг. Во многих строках звучит ироническое смирение, приятие превратностей быстротекущей жизни. Политические стихи, мастером которых он считался в 50-е годы, иллюстрируют новую позицию поэта: теперь он полагает, что следует воплощать не столько факты, сколько «самые чуткие частицы Будущего в пределах нынешнего мгновения». Именно в таком плане мечтает поэт переписать заново свои стихи начального этапа.

Ш. А. Дойнаш, «запоздалый классик», по определению специалистов, всегда выделялся среди современных ему поэтов прозрачными, высоко-

интеллектуальными, насыщенными музыкальностью стихами в неопарнасианском духе, свободными от груза поэтической «тайны». Каждой своей строкой поэт оставался защитником прекрасного, идеалом которого был «гомо эстетикус».

Какое счастье – арестантом быть
В своем же теле, – маяком нагорным;
Средь неба жить, в прозрачном небе плыть
Олимпом, чуждым божествам притворным.
Какое счастье – участь островка,
Средь моря праздной точки безымянной, –
Когда летят на запад облака
К угаснувшей земле обетованной.
И зов мой – без надежды на ответ, –
Какое счастье в вечном приговоре!
Ведь это я – один на целый свет –
И Робинзон, и островок, и море...

(«Робинзон». Перевод Г. Кружкова)

В последних сборниках Ш. А. Дойнаша («Поэтический алфавит», 1978, «Гесперия», 1979, «Соколиная охота», 1985) немало герметических парабол, оригинальных словосочетаний. лексических и синтаксических новинок, глубоких сентенций. В них просвечивает мечта поэта о новой Европе, в которой властвовал бы дух древней Эллады. Этому должно содействовать слово, которое становится «наиважнейшим мифологическим явлением современного мира».

Л. Димов остается и в последних своих сборниках («Диалектика возрастов», 1977, «Тексты», 1980 и др.) все тем же неопарнасианским трубадуром, автором перенасыщенных балканизмами «сновидческих», порой абсурдных строк, в которых реальное и фантастическое сливаются в специфический, ярко окрашенный сплав. Переломным в творчестве поэта является сборник «Молодость без старости» (1978), в нем, используя миф о королевиче, ищущем страну бессмертия, он предпринимает удачную попытку преодолеть грань, разделяющую миф и сказку. Особое место занимают в стихотворениях этого сборника простые предметы, картины природы, живые существа. Поэту удается воплотить ощущение чуда, которое всегда возможно: надо только научиться видеть вечность в каждом мгновении.

Однако наиболее значительным поэтическим явлением 80-х гг. следует назвать утверждение «нового вала» молодых, среди которых особенно выделяются М. Кэртэреску, Т. Т. Кошовей, Ф. Яру, И. Стратан, И. Б. Лефтер, Н. Данилов, М. Вишниек. Почва была настолько подготовлена для новшеств, которые нес с собой «вал», что серьезных препятствий на его

пути не оказалось. Перекликаясь с предтечами, прежде всего с творчеством Т. Аргези, Дж. Думитреску, М. Сореску, молодые стремились узаконить в поэзии формы непрямого отрицания прежних структур. Голос их был услышан благодаря поддержке такими авторитетами, как О. Крохмэличану, Н. Манолеску и др. И еще потому, что они не разбрелись по своим «норам», а единодушно использовали особенности цельной стилевой системы, а именно: повествовательность, нарочитую «банализацию», иронические возможности интертекстуальности, брехтовскую деконспирацию, рассудочность. Речь шла об обнажении изнанки утвердившихся формул румынского модернизма, который, по мнению молодых, был исчерпан поколением 60-70-х гг. «Если Н. Стэнеску шел от природы, М. Кэртэреску идет от культуры», — констатировал критик Г. Крэчун. Ключевыми словами молодых стали «холодный ум», «ирония», «пародия», «интертекстуальность», «действительность» [12].

Решающим средством для выражения реакции нового поколения поэтов на тоталитарное давление стало обезличивание поэзии, отказ от романтического пафоса, как некоего синонима иллюзорных построений теоретиков чаушизма, отказ от всего личностного, от собственного «я». Образы при этом носят подчеркнуто объективный характер. Поэты изображают «город-муравейник», ритуалы повседневной жизни, «спрутообразную» технологию. Их произведения пронизаны ощущением жизни как фарса, правда, это не слепое отрицание жизни вообще, а своеобразное, нравственное обоснование стремления противопоставить себя догмам и руководящим указаниям. Особым «спросом» пользовалась метафорика намека, возможность двусмысленными строками с политическим подтекстом сказать «почти правду» о неприглядных сторонах жизни в «золотую эру Чаушеску». Повседневная реальность становится, таким образом, источником поэзии и одновременно средством деконспирации литературных условностей. При этом прозаизация текста замешана на иронии и самоиронии.

Мирча Кэртэреску (р. 1956), единодушно признанный одним из самых значительных представителей «поколения 80-х», опубликовал три стихотворных сборника: «Маяки, витрины, фотографии» (1980), «Стихи о любви» (1983), «Все» (1985). Новаторский поиск осуществлен им под несомненным воздействием румынского авангарда, сюрреализма. В конкретных условиях городской жизни поэт улавливает и передает атмосферу богемы 80-х гг. — с ее барами-закусочными, кинематографами, оживленной жизнью бульваров, современным транспортом, летними театрами. Мастер «лексических шоков», молодой поэт часто сочиняет пародии под видом романтических баллад. Его хорошо отрежиссированный нигилизм наносит болезненные удары по литературным шаблонам, сентиментальным декларациям, рифмованным и нерифмованным. Это объективная поэзия: твор-

ческое «я» сливается со Вселенной, отвергая любые элементы личной исповеди. Поэт призывает отбросить «давящую тяжесть психики», комплексов страха, ибо «из стратосферы желтая смотрит на нас весна, ионы, озон щекочут ее».

Траян Т. Кошовей (р. 1954) выпустил в эти годы шесть сборников – «Электрический свет» (1979), «1, 2, 3 или...» (1980), «Прерванный крестовый поход» (1982), «Сиамские поэмы» (1983), «В ожидании кометы» (1986), «Ночной дозор» (1987). Менее «взрывной», чем у Кэртэреску, его поэтический стиль обусловлен стремлением скрыть за необычными сочетаниями, парадоксальными образами, смелыми сопоставлениями свои тревоги, косвенно передать печаль, смущающую душу поэта. Он видит себя миссионером красоты, всадником, скачущим «на статуе из маленьких скользких слов», пролетающим сквозь модные рубрики («Я тоже молод»). Наделенный болезненной чуткостью и застенчивостью, поэт грустит по поводу той параллельной жизни, которой живут человек и мир, окружающий его. «Живя параллельной жизнью, ...я могу понять железо, только ржавея одновременно с ним, / могу понять листок дерева, только падая вместе с ним, / а снеговика я постичь могу, только истаивая, как он» («Железнодорожные рельсы, параллельная жизнь»).

Флорин Яру (р. 1954), автор сборников «Песни для преодоления улицы» (1981), «На самой высокой ступени вымысла» (1984) и других, избрал своей музой «шелкового зверя», воплощение добродушного цинизма, жадного пожирателя абсурдных тропов. В описаниях городских улиц, витрин, лотошников ощущается скрытый антитехницизм, неприятие искажающих душу ландшафтов городской цивилизации. Сарказм, ирония, издевка в адрес повседневных мелочей, унижающих человека, переданы каламбурами, неожиданными смелыми сочетаниями. В «эротической трагикомедии» «Воздух с диамантами», давшей название сборнику четырех молодых поэтов (1982), сказано, что героиня «была столь прекрасна, / что старый пенсионер стал грызть зубами обивку стула, / на котором она сидела в автобусе, / а Автобус протянул к ней пасть карбюратора, / норовя разорвать ее платье, / ...Она была столь прекрасна, / что даже псы принялись есть / асфальт из-под ее ног». В стихах Яру ничтожное мстит ничтожному – это воспринимается поэтом, как некая прививка, возвращающая искусству здоровье.

Иными средствами борется с «артрозами» искусства, прежде всего поэзии, Ион Стратан (р. 1955) («Выход из воды», 1981, «Воздух с диамантами», 1982 и др.). Нонконформизм, словесная эквилибристика, странные ситуации и словосочетания служат в стихах Стратана средством выражения легкого скептицизма, неприятия общепринятых истин. Поэзию Стратана отличает музыкальность, несвойственная его коллегам по «валу», и стремление лаконичными, насыщенными «густым» смыслом формулами

раскрыть свое мироощущение. Искусное сочетание немногословия, лексической расчетливости с блестками богатейшей лирической фантазии часто рождает сильные строки, поражающие «акробатизмом» выражения, чувства и воображения. («А между тем ничто / улеглось в постель с ничем / и угнездили в груди моей / страх – годы мои прожили меня / без меня, / а я / отдавал им честь на парадах» (Деус экс махина»)).

Заметный след в поэзии молодого поколения 80-х гг. оставили также Л. И. Стоичу, И. Б. Лефтер, Н. Данилов, М. Вишниек и другие, члены кружков, действовавших в различных городах Румынии (Фокшанах, Тимишоаре, Клуж-Напоке, Вранче, Буззу и, конечно, Бухаресте). Значительную роль в пропаганде творчества поэтов «нового вала» сыграли популярные в 80-е гг. молодежные журналы «Эквинокс» («Равноденствие»), выходивший в г. Клуже-Напоке, «Диалог» – в Яссах, «Амфитеатр» – в Бухаресте и др. Многочисленные конкурсы, фестивали молодой поэзии, премии вносили большое оживление в литературную жизнь этих лет. Поэт И. Зубашку имел все основания заявить, что, по его мнению, «суставы румынской литературы опять обрели столь нужную им подвижность» [13].

* * *

Решительные перемены происходят и в прозе первого этапа рассматриваемого периода. Сторонники новаций, стремясь восполнить эстетические потери минувших двух десятилетий, обращаются в своих поисках прежде всего к опыту румынского сюрреализма межвоенной поры (проза Урмуза, М. Блехера и др.), а также стремятся отыскать ростки подобных нововведений и в других произведениях литературы XIX и первой половины XX в.

Всячески подчеркивалось при этом, что речь идет лишь о наиболее характерных для румынского авангарда «интеграционных», конструктивных элементах. Внимательно изучаются для этих целей особенности и так называемого «фольклорного сюрреализма», лучшими выразителями которого объявлены Л. Блага (в драматургии и поэзии) и В. Войкулеску (в прозе).

В эти годы выходит немало романов, представляющих попытку реализации самых дерзких призывов новаторов. То были «антироманы», «романы-притчи», «романы психоанализа и ониризма», романы «абсурдного юмора». Персонажи этих произведений чаще всего обретались в далеких от Румынии пределах, в давних веках, а то и вовсе вне временных координат. Всем своим жизненным опытом, своими драмами, поражениями герои таких романов должны были утверждать в сознании читателей идею о том, что человек всего лишь марионетка в гротесковом спектакле, повторяемом историей до бесконечности («Король шляп» И. Лунгу, 1967).

Очарованные собственной пассивностью, преследуемые видениями болезненной интроспекции, они испытывали чувство освобождения лишь в тех случаях, когда вмешательство действительности в их судьбу завершалось полным фиаско («Кондотьер» М. Джугарю, 1970). Жизнь подобных героев часто сводилась к истории распада личности, к полной релятивизации жизненных понятий вплоть до потери различий между прошлым и будущим, вымыслом и реальностью («Одни» А. Д. Мунтяну, 1968, и его же «Священный скарабей», 1970). Отгородившийся от внешнего мира герой сочинял себе вымышленный мир, в конце концов оказывался пленником этой выдуманной жизни и неминуемо приходил к нравственному распаду («Ложь» М. Кожокару, 1969). В романах такого типа вместо героя часто фигурировало некое анонимное «я», чье присутствие, по выражению критика А. Космы, было отмечено «целым рядом отсутствий». («Свидетели» М. Чобану, 1968, «Хорек» А. Папилиана, 1970). В абсурдно-юмористические интонации окрашен текст рассказов Д. Динулеску (сборник «Роберт-лошадь», 1968).

Обильное использование возможностей метафоры, отказ от четких конструкций, активное обращение к технике намека, подсказа, уход в параболу, в «провидчество», галлюцинации, лирические видения, смыкание порой с чисто поэтической прозой – таковы некоторые особенности этих произведений, наводнивших книжные лавки в эти годы. Некоторые специалисты – Г. Димисиану, А. Протопопеску, А. Косма и другие – видели во всем этом «неосимволистский мятеж», попытку «нарушить покой» традиционного эпического романа, хиреющего в мутной заводи конкретных деталей и местного колорита, и одновременно жажду синхронизации с новым пониманием сущности эпики в послевоенной европейской прозе. Большинство же опытных критиков опасливо отзывалось о подобного рода прозе, герои которой, подвергаясь полной изоляции в современном мире, утверждали своим опытом бессмысленность человеческого существования, невозможность подлинной коммуникации. Соотношение «человек – общество», «личность – среда» заменялось соотношением «человек – собственное сознание», причем сознание выступало как самостоятельное образование, неподвластное законам объективного мира. К. Регман, А. Пиру, С. Иосифеску и другие доказывали, что дело шло гораздо дальше «нарушения покоя» традиционного романа. Герой оказывался неким подопытным кроликом в экспериментах «писателей-технологов», а чрезмерный герметизм, зашифрованность образов, таинственная недосказанность делали книги недоступными для большинства читателей. Подал голос и авторитетный прозаик М. Преда, выступивший с рядом статей против «социального бегства» прозаиков, против всех языковых ухищрений, приводивших к снижению уровня синтезирующего романного мышления.

Активное участие в этой полемике принимали и сами произведения прозаиков, отстаивавших позиции реализма, обновленного и обогащенного в духе новой эпохи достижениями других направлений и школ. Активнее всего в первые годы «эры Чаушеску» проявили себя авторы малых прозаических жанров – рассказов, новелл, повестей, прочно «оккупировавших» полосы литературных изданий. Произведения Д. Р. Попеску, Ф. Нягу, Ю. Някшу, Н. Вели и других молодых писателей стали предпочтительными образцами прозы, скрытый смысл которой оставался для цензоров недосягаемым.

Было опубликовано и немало романов, заметно обогативших в первые годы «эры» общую панораму румынской прозы. В этих произведениях прослеживается трагическая эмансипация персонажей, столь обезличенных в романе «навязчивого десятилетия»: проза открывает человека, носителя исторической судьбы, глубоко переживающего ее болезненные изгибы. Прежний роман отражения уступает место роману-размышлению, а порой и метароману. В большинстве своем эти произведения обращены к недавнему прошлому. Проблема смысла жизни, ответственности за недавно прошумевшие бурные события эпохи догматизма решается в прямой связи с той ролью, которую довелось сыграть герою в этих событиях. Вот почему так часты в них приемы анкеты, дознания, расследования, допроса.

Следует подчеркнуть, что реалистическое письмо значительно обновляется в романах этой поры. Ретроспекция, начало действия с развязки, смешение временных планов, рассказ-исповедь, ассоциативный монтаж, монолог, избыточная детализация отдельных эпизодов при общей сжатости изложения – вот некоторые особенности писательского почерка авторов таких романов.

Многообразны также избранные ими структурные модели: тут и образцы социально-психологического реализма (М. Преда «Семья Моромете», том 2, 1967, «Чужой», 1968; В. Дуда «Собор», 1969; А. Симион, «Предчувствие снегов», 1967, «Возможное время года», 1971), лирического романа (З. Станку, «Табор» и «Как я тебя любил», оба – 1968) и попытки создать «тотальный роман» (Н. Бребан, «Франциска», 1965, «Больные животные», 1968). Интересные опыты создания романа-эссе предпринимает А. Ивасюк («Преддверие», 1967, «Интервал», 1968, «Ночное дознание», 1969, «Птицы», 1970). Формулами магического реализма насыщены тексты произведений Ш. Бэнулеску «Зима мужчин» (1966), Ф. Нягу «Суматошное лето» (1967), «И ангел воззвал» (1968), Д. Р. Попеску «Лето олтян» (1964), «Скорбно шла Анастасия» (1967), «Ф» (1969). Иным романистам был близок реализм «микроскопического» анализа (Т. Попович «Смерть Ипу», 1970; Н. Веля «Цветник в пять соток на войне», 1972); другие отдавали предпочтение реализму, сочетающему жестокие описания военных действий с фан-

тастическими «сновидческими» эпизодами (Л. Фулга «Александра и ад», 1966, «Чужестранка», 1968).

Тематический круг при этом также оказывался весьма широким: военная тема представлена была во многих произведениях А. Михале, Т. Поповича, Л. Фулги, Н. Вели, недалекое прошлое оживало в романах П. Джорджеску, Д. Р. Попеску, далекое – в романе «Князь» Э. Барбу. Деревенскую тематику в самых различных ракурсах разрабатывали М. Преда, Ш. Бэнулеску, Ф. Нягу, З. Станку, Д. Р. Попеску и другие. Показательно, что герой этих произведений – крестьянин довоенной поры, лишь в редких случаях прозаики отваживались вступить на зыбкое поле современных преобразований в деревне или сложных коллизий в душе пахарей, оказавшихся жителями индустриальных центров. Судьба партийного работника в условиях послевоенных преобразований вызывает пристальное внимание П. Пардэу, Н. Цика, М. Преды, Н. Бребана. История коммунистического подполья обрела верных летописцев в лице А. Симиона, А. Шиперко.

В произведениях этих писателей легко улавливаются тенденции возможного сочетания традиционных средств изображения и элементов модернистской прозы. Лучшие традиции литературы минувших десятилетий, переосмысливаясь в условиях борьбы с чрезмерными изысками новаторов, открывали новые свои грани и одновременно высвечивали модернистские элементы, которые могли войти и вошли в плоть обновляющейся реалистической прозы.

Изменения, наступившие после пленума ЦК РКП 1971 г. и других высоких партийных форумов 70-х годов, ощутимо сказались и в области румынской прозы. Идеи национальной исконности, «румынизма» как некой квинтэссенции духовного достояния народа, которому предназначено сыграть «особую роль» на стыке цивилизаций Востока и Запада, проявились прежде всего в произведениях, посвященных истории страны и предназначенных заполнить – по наметкам идеологов чаушизма – имевшиеся бреши в «национальной эпопее». Пронизанные в той или иной мере духом «протохронизма», приходят к читателям книги М. Диаконеску, рассказывающие о событиях XVI, XVII, XVIII вв. («Цвета крови», 1973, «Истина ритора Лукача», 1977, «Великая песня», 1980). Жизни Влада Цепеша («Сажателя-на-кол») посвящают романы В. Бэран («Живой бриллиант», 1978), К. Леу («Жалоба Дракулы», 1977). К эпохе Михая Храброго обращаются Д. Алмаш («Черный бриллиант», «Братья Бузешть», оба 1971), Р. Теодору («Орел», 1971). О годах восстания крестьян в Трансильвании повествует роман М. Петришора «Мэряса» (1975). Вождь революции 1848 г. в Валахии Н. Бэлческу – герой романа В. Штирбу «Великая печать» (1976). Но особенно много исторических произведений опубликовано в связи со столетним юбилеем обретения княжествами независимости в результате русско-турецкой войны 1877-1878 гг. и участия Румынии в этой войне («Кос-

тер и пламя» Э. Урикарю, 1977, «Великий понедельник» Д. Муташку, 1977, «Солдат в поисках родины» П. Винтилэ, 1978, а также цикл романов П. Ангела «Снега вековой давности» — «Письмо с Раховы», 1977, «Те-деум в Гривице», 1978, «Оттоманская ночь», 1979, «Реки», 1980).

Относительно истории Второй мировой войны литература должна была своими произведениями подтвердить позицию руководства РКП, которая состояла в том, что присоединение Румынии к антигитлеровской коалиции — событие континентального значения, ускорившее приход победы на целых 200 дней. От роли подобных «иллюстраторов» удалось в определенной мере ускользнуть авторам таких романов, как «Лабиринт» (1973) А. Пэкурарю, «Тысячелетний рай» (1974) Р. Гуги, «Черный огонь», «Белый огонь», «Красный огонь» (1977-1978) А. Михале. В центре внимания официальной критики оказались другие книги, в первую очередь роман М. Преды «Бред» (1975) — добротное произведение психологического реализма, в котором, однако, автор пытается доказать, что вину за трагедию Европы несет один бесноватый фюрер, остальные же участники событий, в том числе И. Антонеску, выглядят чуть ли не его жертвами.

Трехтомный «кинороман» Э. Барбу «Инкогнито» (1975-1980) — широкая фреска событий в годы войны, исход которой, по убеждению автора, решили коммунисты. Это они творят истинные подвиги, всячески оберегая себя на фронте от советского плена, ибо их главная задача поскорее вернуться домой и там, по-своему, а не по советским образцам строить новую жизнь. Это был подлинный образчик той литературы национал-коммунистического толка, о которой мечтал Н. Чаушеску.

Тем более важно отметить, что несмотря на засилие произведений, ознаменовавших «реванш эпического начала на почве национальной идеи», выходят в свет и книги, откровенно неподвластные диктату официальной идеологии.

Особенно убедителен в этом отношении опыт творчества Марина Преды (1922-1980). После шумного успеха «Семьи Моромете» и «Расточителей» прозаик возвращается к любимым героям родного села и предлагает читателю новые страницы, посвященные одиссее клана Морометов. В романе «Великий отшельник» (1972) описана трагически неудачная попытка одного из членов клана «отгородиться от истории» после разоблачения преступлений режима Г. Георгиу-Дежа, замкнуться в узком мирке любимых занятий, ограниченных заботами о домашнем хозяйстве. Столь же трагически завершается в романе «Бред» (1975) и деятельность другого члена семьи Моромете, талантливого журналиста, который волею судеб оказывается активным участником бурных событий периода установления военно-фашистского режима И. Антонеску и антисоветской войны.

В романах «Посторонний» (1968) и «Самый любимый из землян» (1980) М. Преда прослеживает участь интеллектуалов, честных, преданных свое-

му призванию людей, обреченных жить в условиях разгула левоэкстремистских гонений. Герой первого романа оказывается «лишним» в обществе, якобы строящем счастье «для каждого». Второй трехтомный роман повествует о страданиях одаренного мыслителя, философа по профессии, в условиях тоталитарного режима 50-х годов и о его нравственной победе. Эта книга, задуманная как некий итог всего того, что было написано о «навязчивом десятилетии», является вместе с тем и волнующим любовным романом. В любви черпает герой силы, чтобы противостоять давлению властей и выдержать постигшую его судьбу. Вот почему роман завершается словами: «если нет любви, значит, ничего нет...».

В 1973 г. Д. Р. Попеску публикует микророман «Двое у подножья горы Цебы или лицом к бору». Средствами народно-мифологического реализма, «сдобренного» гротесково-абсурдными элементами, рассказано в романе о любви румына Илие и венгерки Илоны, об их страданиях в годы разгула шовинизма и неминуемой трагической развязке. Именно подобные герои, а еще – «мудрые чудаки и безумцы» населяют прозу Д. Р. Попеску, утверждая мысль, что только подлинная человечность может противостоять националистическому безумию, подогретому войной.

Плодом искусного сочетания добротного реализма с параболой, аллегорией, абсурдом оказался роман Г. Шварца «Госпиталь» (1981), действие которого происходит в 1942 г. Напуганные грозными вестями с восточного фронта, влиятельные лица города скрываются на время в хорошо оснащенных палатах дома для умалишенных, надеясь пересидеть там настающие тяжкие времена. Но некоторые «деятельные натуры» и там устраивают «переворот», устраняют врачей и устанавливают «новый порядок», при котором люди сразу оказываются разделенными на «генеалогических владык» и «рядовых». После разгрома этого «государства в государстве» ревнители нового порядка разбегаются кто куда, то и дело наталкиваясь на улицах на воинов Средневековья, на античных копейщиков, на пещерных носителей дубин... Такова же направленность романа А. И. Гилии «Бесовская пора» (1974) – апокалипсический вариант прошедшей войны. Суровая правда об этой войне содержится в романе В. Бырлэдяну «Кто ищет и кто находит» (1974).

Различия в художественных позициях традиционалистов и новаторов сказались с особой наглядностью в книгах, посвященных 50-м годам, «навязчивому десятилетию». Главным действующим лицом традиционалистского романа этих лет является крестьянин, хранитель исконных ценностей народного духа. В произведениях Д. Сэрару («Какие-то крестьяне», 1974), И. Лэнкрэнжана («Путь собаки», 1974, «Глиняный божок», 1975, а затем «Страдания потомков», 1978) патриархальные ценности успешно противостоят стремительному потоку жизни. Заданность позиций авторов нанесла ощутимый художественный урон литературе этих лет.

В ином свете видели свою задачу такие крупные прозаики, как А. Бузура («Лики молчания», 1974), Д. Р. Попеску («Королевская охота», 1973, «Дожди иных времен», 1976, «Царь туч», 1976), Дж. Бэлэицэ («Непослушный ученик», 1977). В романе А. Бузуры очевидно стремление автора всесторонне охватить всю сложность процессов, всколыхнувших общество в 50-е гг., и одновременно предоставить самому читателю возможность вынести окончательное суждение об их жизненности и обоснованности. В многотомной саге Д. Р. Попеску история – не фон, а важнейший элемент художнического замысла: писатель видит своих героев как воплощение нерасторжимого единства минувших поколений с современностью. Значительной вехой на пути освоения прозой тематики 50-х гг. стал роман Дж. Бэлэицэ «Непослушный ученик». Вынужденные сделать исторический выбор герои произведения – члены крестьянской семьи Адамов – не оглядываются назад, не замыкаются в «твердыне устоев». Они учатся у нового времени, поднимаются по ступеням должностей, осваивают городские профессии, порой допускают тяжкие ошибки и расплачиваются за них; при этом прошлое живо в них лишь лучшими своими нравственными устоями. Создать мир, подобный яркому спектаклю, со своими «чудиками», фальстафами, трагическими коллизиями, в котором даже «архетипы» не остаются неизменными, помогло прозаику искусное сочетание в пределах реалистического повествования элементов романа воспитания, романа-аллегории, мифа, притчи.

Немало вышло книг, затрагивавших судьбы интеллигентов в 50-е гг. («Глиняный божок» И. Лэнкрэнжана, 1975, «Галерея, увитая диким виноградом» К. Цою, 1977, «Мед» Э. Урикарю, 1978). И здесь диалектика литературного процесса шла от чисто внешнего показа болевых точек эпохи, при явном нарушении эстетической автономии персонажей, ко все более глубокому проникновению в сущность сложных общественных и психологических процессов. Ведущие персонажи «Глиняного божка» и «Меда» – писатели, стремящиеся запечатлеть в «главных книгах своей жизни» мучительные дилеммы эпохи. Но если герой И. Лэнкрэнжана – раб конъюнктуры, «воплощение прошлого» – гибнет в болоте компромиссов, весь смысл исканий персонажа Э. Урикарю сводится к выводу, что он не смеет своим субъективно-искаженным толкованием событий 50-х гг. мешать более разумным поискам общественного благополучия. Ибо искаженное понимание прошлого неминуемо ведет к искажению настоящего.

Иные способы уйти от задач «увековечивания» эпохи Н. Чаушеску находят А. Симион, отдавший много сил изображению коммунистического подполья и роли коммунистов в первые годы созидания новых общественных устоев («Возможное время года», 1971, «Кровь одного возраста», 1973, «Зерно, упавшее в добрую почву», 1974, «Мраморный монолит», 1975) и П. Джорджеску, сосредоточивший свое внимание на изображении румынской действительности в годы, предшествовавшие Первой мировой вой-

не, и в межвоенный период, когда уже закладывались основы процессов, потрясших страну в последующие десятилетия («Перед молчанием», 1975, «Доктор Поенару», 1976, «Новогодняя ночь», 1977 и др.).

К наиболее крупным явлениям прозы этих лет можно отнести произведения Д. Р. Попеску, А. Ивасюка, А. Бузуры, Ф. Нягу, Н. Бребана.

Думитру Раду Попеску (р. 1935) – один из наиболее оригинальных и плодовитых прозаиков 70–80-х гг. Первый сборник рассказов «Бегство» (1958) был, несомненно, данью эпохе, хотя уже в некоторых произведениях «просматривался» писатель со своим взглядом на жизнь и своими художественными предпочтениями. Эти особенности более заметно сказались в повести «Скорбно шла Анастасия» (1967), в которой автор средствами магического реализма сумел создать образ «румынской Антигоны», дерзающей на глазах карателей совершить обряд погребения убитого ими партизана.

Цикл романов («Двое у горы Цебы», 1973, «Королевская охота», 1973, «Пива для моего коня», 1974, «Дожди иных времен», 1976, «Царь туч», 1976) стал своеобразной сагой, посвященной послевоенной поре Румынии. Герои писателя ищут великую истину жизни. Активный противник теории «анонимного „я"», столь модного в исследуемые нами годы, прозаик создает полнокровные образы искателей истины, убежденных, что она – свет жизни, что все люди должны тянуться к этому свету. Единство обширного цикла обеспечено историей обретения такой истины: прокурор Тикэ Дунэринцу проводит расследование, стремясь выяснить причины гибели своего отца. Обеспечено оно и изображаемой эпохой, когда в борьбе антагонистических сил решалось будущее страны. В центре внимания автора – румынское село в первое послевоенное десятилетие. Однако автор не придерживается принципа чередования событий, история проявляется в трудных поисках героев, неожиданных открытиях, странных и даже малопонятных порой поступках, которые на самом деле вмещают в себе глубокое, веками освященное содержание. Поэтическая структура прозы Д. Р. Попеску обусловлена органическим сплавом объективного повествования, психологического раскрытия, символа, метафоры, мифа. Мифологическая стилизация – излюбленный прием автора. Но это чисто эстетическое осмысление национальной мифологии, средство выявления связей персонажей саги с историческим бытием страны и с революционными изменениями на ее земле. В своих долгих блужданиях Тикэ Дунэринцу сталкивается со многими представителями нового режима, для которых «власть это всё». Для него они – накипь революционного процесса, не больше. Ибо он искренне верит в реальность тех благ, во имя которых трудились массы рабочих и крестьян.

Новая сторона дарования писателя открылась в романах начала 80-х гг., вышедших под общим названием «Жизнь и творчество Тирона Б.» («Хро-

мой заяц», 1980, «Ледяной мост», 1982). Это серия литературно-философских глав-новелл, объединенных, по признанию самого автора, главным героем – Временем, а конкретнее – историческим отрезком развития Румынии в военную и послевоенную пору. События, хорошо знакомые читателям, самым невероятным образом переплетаются с древними легендами, поверьями, неожиданно появляются герои известных произведений (например, Гамлет или герой народной баллады «Миорица») – и все это «включается» в широчайший круг всемирного бытия.

Александру Ивасюк (1933-1977) опубликовал за десять лет творческой жизни семь романов, сборник повестей и две книги литературных эссе. Заявив с самого начала, что он свободен «от любых пут в выборе собственного творческого инструментария», Ивасюк без устали искал пути органического слияния реальной действительности с ее постижением сквозь призму идей, принципов, диалектики мысли. Он был глубоко убежден, что эпическое дыхание истории наиболее ощутимо при изображении в литературе «внутренней эпичности», создаваемой чередой чувств, раздумий, ощущений личности. Драматизм творческой эволюции прозаика был обусловлен стремлением найти оптимальный синтез таких изначальных данных. Этот синтез предполагал «политическое размышление на уровне личности», осознание героем сути больших социальных конфликтов. Отсюда и вывод – на первых порах творчества, – что новой прозе нужен не полнокровный герой, а лишь «повествовательный повод», не внешняя канва событий его жизни, а эволюция его духовного мира, кризис сознания.

Романы «Преддверие» (1967), «Интервал» (1968), «Ночное дознание» (1969) – подробные интроспективные исследования, романы «внутреннего судопроизводства», комментарии к прожитой героями жизни. Ибо речь идет о людях, сыгравших свою недобрую роль в событиях «навязчивого десятилетия», а итогом этого суда над собой является позднее прозрение. Отсутствие эпической последовательности, «флюидность» потока сознания, послушного лишь ассоциативным приливам памяти, тягучесть психологического анализа, довление хронологии чувств над историческим временем – все говорило о том, что прозаик еще не нашел искомого сплава эссеистики и беллетристики. И все же новаторское отношение Ивасюка к эссеистическому началу, к его возможностям в раскрытии диалектики мысли персонажей не осталось без следа для румынской прозы.

Роман «Птицы» (1970) представляет существенный шаг писателя на пути к эпической фреске. Состоит он из двух весьма разнящихся частей. Начало романа напоминает прежние произведения Ивасюка: под воздействием неожиданного воспоминания герой возвращается в родной город, чтобы по-новому постичь ускользающий смысл ушедшей жизни. Но уже со второй главы исповедь героя перерастает в рассказ от третьего лица. Продолжающийся монолог героя оказывается частью его диалога с другими

персонажами, в поле зрения автора оказывается жизнь большого промышленного района. Труд заводского коллектива занимает значительное место во второй части романа. Рядом с персонажем, занятым поиском «утраченного времени», в «Птицах» действуют другие герои, чья биография прочно увязана с нормами новой жизни. Роман-монолог, обращенный в прошлое, слит воедино с романом о сегодняшнем дне общества.

Чтобы окончательно «ввести в права» реалистическое письмо, Ивасюк на время покидает ниву современности и пишет две исторические повести (сборник «Охотничий рог», 1972) и, лишь убедившись в их успехе, приступает к написанию произведения, посвященного бурным событиям первых послевоенных лет («Половодье», 1973). Прослеживая ход бескомпромиссной схватки различных общественных групп, прозаик впервые приходит к созданию образов современников — рабочих, интеллектуалов, — выдерживающих поединок с историей. Однако критика, да и сам автор, не могли не заметить, что многие положительные герои романа не столь художественно убедительны, как прежние. Особенно это относилось к изображению представителей народных масс.

Последний роман А. Ивасюка «Рак» (1976) — политическая книга, притча, в которой эпическое повествование использовано для решения важной идеологической задачи. Действие перенесено в одну из стран Латинской Америки. Именно на этой территории решается писатель поставить вопрос об отношении интеллектуалов к военно-фашистскому экстремизму. Ивасюк усилил реалистическое звучание с помощью параболы. Эссеистическое начало уже не нарушает течения эпического повествования, оно органически «укладывается» в нем.

Мастером реалистического романа, написанного в прочных традициях трансильванской прозы, показал себя Аугустин Бузура (р. 1938). Два сборника рассказов («Мыс доброй надежды», 1963 и «Где орел не летает», 1966) стали чем-то вроде прелюдии к серии романов, оставивших глубокий след в истории румынской прозы этих лет. Не отвергая новаций структуралистов, психоаналитиков, «нового романа», Бузура все же неоднократно подчеркивал, что гораздо необходимее и полезнее, с его точки зрения, философский, социологический анализ действительности методом критического реализма.

Первый роман «Отсутствующие» (1970) был вскоре после появления изъят из библиотек. Действие в нем длится всего лишь два часа, на протяжении которых главный персонаж, врач-психиатр, исповедуется читателю, раскрывая перед ним всю нечистоплотность отношений между работниками одного медицинского учреждения, между подчиненными и их руководителем. Конформизм, взаимное недоверие, подозрительность, потеря профессиональной чести — характерные особенности отношений в этом коллективе «целителей» (Бузура — врач по профессии). Главный пер-

сонаж выглядит здесь чужаком, не приспособленным для подобных условий, и все же он не в силах вырваться из них. При этом следует подчеркнуть, что автор счел необходимым использовать в долгом монологе героя и некоторые средства «нового романа». Та же тема воплощена и в романе «Надменность» (1977).

Художественный сдвиг в позициях автора заметен в романе «Лики молчания» (1974). Журналист Тома выслушивает свидетельства двух участников драматических событий периода насильственной коллективизации села. Один собеседник – активист, проводивший объединение крестьянских хозяйств и не гнушавшийся при этом самых антигуманных поступков, другой – член раскулаченной им семьи. Автор не стремится вынести приговор событиям «навязчивого десятилетия», он просто хочет снять с него покров молчания, мешающий тем, кто мечтает о подлинном обновлении жизни. Как показывает ход «дознания», оба участника в чем-то правы, а в чем-то глубоко и горько ошибаются. Окончательный вывод предстоит сделать самому читателю. Герой же, так и не сумев постичь собственной правды, оказался не в силах судить о правде других. Попытка Бузуры перейти от открытой авторской вовлеченности к перспективе невовлеченного автора удалась лишь отчасти.

Трагедию честного юноши, вынужденного прервать учебу в институте и устроиться на работу в промышленном центре, Бузура описал в романе «Голоса ночи» (1980). Злобствование, грубость, пьянство, коррупция, царящие в рабочей среде, оказывают губительное влияние на душевное состояние молодого, неискушенного героя: забыты чемоданы с привезенными книгами, восприятие окружающего мира затруднено угрюмыми мыслями. Книги А. Бузуры с трудом преодолевали рогатки цензуры, приходилось жертвовать многими, порой лучшими страницами текста. Трудная участь выпала и на долю романа «Укрытия» (1984), в котором автор обращается к современной эпохе, следующей за периодом 50-х гг. И здесь душа героини, переводчицы, филолога, черствеет под воздействием недобрых отношений в тех коллективах, в которые она попадает. Ее семейная драма – плод воздействия этих отношений, грубого вмешательства властителей судеб, антигуманных веяний, царящих повсюду – на селе и в городе. Внутренние монологи, исповедальные фрагменты чередуются с письмами, которыми обмениваются супруги. Стиль повествователя порой становится пародийным. Впечатляюще изображена в прозе А. Бузуры жажда справедливости, отличающая многих героев, их стремление, познав глубины зла, очиститься, найти внутренний покой. Чаще всего при этом они терпят поражение. Воздействие прозы Достоевского здесь несомненно.

Фэнуш Нягу (р. 1932) – яркий представитель той ветви прозы, что тяготела к магическому реализму. Читательский интерес был им завоеван уже первыми сборниками рассказов («Шел снег в Бэрэгане», 1959, «Обе-

денный сон», 1960, «На той стороне песков», 1962, «Покинутая сторожка», 1964, «Белые кони в городе Бухаресте», 1967). Влюбленный в жизнь, талантливый бытописатель Бэрэганской степи и Дунайских плавней, Ф. Нягу называет себя «человеком земли», для которого Бэрэганская степь – «ось мира». Описывая родные просторы и их «балканизированное» население, писатель мечтает осветить своими произведениями путь людям, нуждающимся в помощи. При этом он гордо замечает, что не «разорил» ни единого слова родного языка, не «убил» ни одного его выражения. Эпизоды из жизни селян полны поэзии, но и жестокой правды бурных лет поры общественных преобразований. Прозаик умело насыщает текст реалиями, заимствованными из древних обычаев, магических ритуалов, таинственными, передающимися из уст в уста легендами. Его притягивают загадочные натуры, носители архаичных пережитков, участники загадочных, порой кровавых драм.

Роман «И ангел воззвал» (1968) – одно из лучших произведений Ф. Нягу и вообще румынской прозы последних десятилетий. Автор прослеживает жизненный путь двух героев. Один – хмурый, мстительный, ищет следы убийцы отца, погибшего за несколько лет до начала войны по вине помещика, другой – «наделен даром жить смеясь, он видит жизнь такой, какая она есть». Рассказ ведется не только от имени двух персонажей, другие «голоса» заметно дополняют канву событий своими признаниями. Все они четко «вырисовываются» в тексте благодаря языку, красочному, сочному, обогащенному всеми оттенками народной речи Придунайской степи и, вместе с тем, четко дифференцированному в зависимости от характера действующего лица. Пусть жизненный путь двух героев завершается неудачно, роман пронизан поэзией жизни, ее немеркнущей красотой, которую писатель умеет воплощать, как немногие в румынской литературе этих лет.

«Красивые безумцы больших городов» (1976) – попытка писателя теми же средствами изобразить жизнь трех повес – певца, писателя и футболиста, – которые растрачивают жизнь в бесконечных пирушках, успевая при этом обменяться мнениями по вопросам искусства и смысла жизни. Обаяние прозы Нягу сказывается и в этой книге, природа в самых разных ее ипостасях воспета с покоряющей силой, но многословие порой отягощает текст, лишая его привычного блеска. Лучшие достоинства Нягу-новеллиста воскресают вновь в сборнике «Затерян в Балкании» (1982). Однако бурное кипение страстей, столь характерное для героев предыдущих книг Ф. Нягу, часто уступает место печальным размышлениям о быстротечности жизни, зыбкости ее недолговечных радостей.

Николае Бребан (р. 1934) выделяется среди прозаиков 70-80-х гг. своим пристрастием к натурам необычным, психологически неуравновешенным, загадочным. Героиня первого его романа «Франциска» (1965) –

фельдшерица, выходец из мелкобуржуазной семьи, предпочитающая работу на промышленном предприятии, дабы «отряхнуть прах» прежней жизни и обновиться. Воплощая судьбы других героев — крестьян, ставших городскими жителями, политических деятелей, упоенных властью, — Бребан показал себя уже в первом романе мастером психологического реализма, создателем «детективных», увлекательных ситуаций, требующих пристального расследования, зорким наблюдателем биологической ипостаси жизни, что дало повод некоторым специалистам говорить о натуралистической чрезмерности его стиля.

В центре следующего романа «В отсутствии хозяев» (1966) тоже проблема распада буржуазной среды. Натуралистические сцены и здесь отягощают ткань повествования. Зато с неослабевающим интересом читается роман «Больные животные» (1968), в основе содержания которого — полицейская интрига. Иные критики склонны были видеть в ткани романа много сходного с «Бесами» Ф. М. Достоевского. Три убийства, совершенные в рабочем городке, на совести молодого фанатика, члена религиозной секты, проповедующей... ненасилие. Причины убийства — оскорбления, которые, по мнению преступника, нанесены его вере неким партийным деятелем, молодым родичем героя и самим руководителем секты. Обнаружению истины помогает не только искусно проведенное по всем правилам детективного романа расследование, но и «прозрения», галлюцинации главного героя, приехавшего в маленький городок без определенных целей и оказавшегося помимо воли втянутым в сложные взаимоотношения между героями драмы.

Проповедником новой секты является и герой другого романа «Благовещение» (1977). В первой части книги он, типичный «мелкий необуржуа», занят устройством своей жизни, и автор не жалеет сатирических красок для его изображения. Во второй — главный персонаж «прозревает», ощущает себя глашатаем новой истины, «Иоанном Провозвестником», оповещающим верующих о новом пришествии Христа. Его встречи с людьми, события, в которые он оказывается втянутым, позволяют автору нарисовать широкую картину общественной жизни в 60-е годы. Страницы этой части романа окрашены иронией, сатирой, сарказмом.

В 1981 г. выходит роман «Дон Жуан» — очередная попытка прозаика изобразить современное ему общество с помощью описания приключений необычного героя. На этот раз в центре романа — покоритель женских сердец, историк по образованию, неудачник и пропойца, который в перерывах между очередными любовными приключениями ведет бесконечный монолог, иронически комментируя важнейшие проблемы современной жизни с точки зрения истории, искусства, медицины. Через биографии покоренных героем женщин автор стремится воссоздать отдельные картины жизни румынского общества тех лет. Между тем, «сердцеед»

всячески стремится изменить ход жизненного пути своих возлюбленных, ибо он «может владеть лишь тем, что сам создал». Вывод «философии» героя таков: не желудок и жажда воспроизводства — идеал человека, а свобода. Но именно ее читатель и не находит на страницах романа Н. Бребана, большого поклонника Ф. М. Достоевского, которому, как явствует из текста романа, автор готов соорудить что-то вроде домовой часовни, дабы там молиться и думать о героях русского гения.

80-е годы внесли немало важных изменений в развитие прозы. Тускнеет и постепенно сходит с арены роман о «навязчивом десятилетии». Среди немногих книг на эту тему можно назвать трехтомный цикл Д. Попеску «Кулак и ладонь» (1980-1982) и двухтомный роман Д. Сэрару «Любовь и революция» (1981, 1985). При таком обилии книг о 50-х гг. в предыдущем десятилетии авторам указанных романов не удалось избежать повторов, шаблонных ситуаций.

Уже не ощущается так остро стремление прозаиков «покрыть» своими произведениями все белые пятна истории Румынии. Двухсотлетие восстания крестьян Трансильвании под водительством Хории, Клошки и Кришана в 1784 г. стало поводом для публикации романов «Хория — князь Дакии» (1982-1985) И. Д. Мушата, «Бесконечное колесо» Р. Сележана, «Колесо» П. Винтилэ, «Погода меняется» Э. Урикарю (все в 1984 г.). Двум представителям семьи Гика, сыгравшей заметную роль в истории княжеств в XIX в., посвятили свои романы Д. Думитриу («Принц Гика», 1982, 1984), М. Диаконеску («Надежда», 1984). Завершает цикл романов об освободительной войне 1877-1878 гг. П. Ангел («Грязи», 1982, «Снега», 1984, «Выход к морю», 1988). О событиях, предшествовавших Первой мировой войне, в своей иронической, порой гротесковой манере продолжает писать П. Джорджеску («Сиеста», 1983, «Плюсквамперфектум», 1984).

Все большую аудиторию завоевывают теперь не книги о строительном размахе в Румынии, достижениях «золотой эры», а описания жизни и раздумий маленького человека (А. Бузура «Укрытия», 1984, Г. Адамештяну «Потерянное утро», 1983, А. Папилиан «Капризы», 1983 и др.). Редкими эпизодами выглядят публикации романов глубокого интеллектуального анализа, использующие лучшие традиции и завоевания психологического романа и открывающие новые грани психологизма (Н. Маня «Октябрь, 8 часов», 1981, Н. Бребан «Дон Жуан», 1981, А. Кенереш «Ангельша в зеленой шляпе», 1983). У определенной части читателей особым успехом пользовались романы, в реалистической ткани которых улавливались воздействия сновидческой, фантастической, абсурдистской литературы (Д. Р. Попеску «Ледяной мост», 1982, М. Х. Симионеску «Токсикология», 1983, Н. Маня «Черный конверт», 1986).

Редкими «островками» выделяются романы о буднях новой деревни, о преобразованиях, проводимых коммунистами (Р. Кожокару «Цари», 1985).

Столь же редкими оказались в те годы книги о деревне, где торжествуют древние устои, где оживает «мифологически архетипический фон» (Н. Лупу «Одни и счастливы», 1985).

К середине десятилетия на авансцену литературной жизни стремительно выдвигается новое поколение прозаиков. Их присутствие становится с каждым годом все ощутимее – издаются антологии, их творчеству посвящаются отдельные номера литературных журналов, «почта редакции» обильно комментирует их новые произведения.

Из наиболее одаренных представителей «нового вала» следует назвать М. Неделчу, Б. Хорасанджана, Ш. Агопяна, И. Грошана.

Предпочтительной для указанных писателей была поначалу малая проза, в их выступлениях просматривалась даже некая программа возрождения повести и рассказа. Остро реалистическое, калейдоскопическое отображение повседневности становится главным делом этой плеяды талантливых и оригинальных прозаиков. Исследование каждого «квадратного сантиметра» реальности, ее «ощупывание» с близкого расстояния – несомненная реакция на громогласные призывы нарисовать «широкую панораму» страны, переживающей «золотую эру». Главным средством становится так называемый «текстуализм», распространяемый на самые неожиданные ситуации, используемый в самых различных формах. Освоив последние достижения семиологии текста, молодые прозаики изобретательно используют игровую функцию письменности, при этом формальная интерпретация слова превалирует над семантической. Отсюда и постоянное обращение к наследию во имя создания нового синтеза традиционных форм и современных средств, ибо источником литературы – по их глубокому убеждению – является не только жизнь («хорошо построенная проза не может не быть ангажированной», – любил повторять М. Неделчу), но и литература, искусство прошлого. Молодые авторы накапливают обширные знания, осознанно осваивают «Библиотеку и Словарь», жадно знакомятся с последними достижениями науки о человеке. Этот высокоинтеллектуальный поиск обращен к сегодняшнему дню, к сложному духовному миру современника. Самые, казалось бы, незначительные ипостаси действительности оказываются в их изображении носителями глубокого общественного смысла, и в неменьшей мере – неведомой ранее эстетической ценности.

Главным героем своих произведений молодые стремятся сделать самого читателя. Их проза диалогична, причем нельзя не заметить стремления авторов максимально учитывать дифференцированность разных читательских категорий. Это позволяет им «удваивать читателя», сделать его активно причастным к самым различным сторонам жизни современников. «Поколение 80-х» настойчиво борется за демократизацию отношений между писателем и читателем, писателем и персонажем, за терпимость к самым смелым литературным приемам, за свободное использование иронии

и самоиронии как регуляторов текста, который при этом не только не утрачивает своей серьезности, но, напротив, еще более усиливает ее.

Мирча Неделчу (р. 1950), автор нескольких сборников рассказов («Приключения во внутреннем дворе», 1979, «Эффект контролируемого эха»,1981, «Поправка к собственническому инстинкту», 1983), а также двух романов («Степная малина», 1984 и «Мнимое лечение», 1986 г.), единодушно признан одним из ведущих теоретиков и практиков прозы «нового вала». Его произведения, порой усложненные чрезмерным экспериментаторством, являют образцы использования писателем параллельных планов изображения: постоянная устремленность к разрушению всяческих иллюзий посредством написанного и, вместе с тем, усиление таким путем ощущения реальности изображаемого. Особенно показателен в этом отношении роман «Степная малина», вмещающий историю нескольких молодых людей, которые ищут следы погибших на войне отцов. Проблемы отношений между поколениями, соотношения памяти и совести выступают в новом свете: герои — всего лишь «предполагаемые герои», роман — «так называемый роман». В текст введены авторские вкрапления, скептические замечания о шаблонах классического повествования, автоматизме наивного чтения, рассуждения о невозможности воссоздания прежними средствами событий жизни, ибо традиционная проза не орудие памяти, а средство забвения. Последовательность изложения разорвана множеством цитат, вырезок из газет, фрагментами писем. Текст насыщен огромным количеством предметов, есть в нем даже подобие словаря этих предметов с объяснением их значения и даже «психологии», свойственной им. Добавим к этому авторскую сосредоточенность на микрофактах обыденной действительности и пульсирующий ритм повествования, повторы ключевых слов, различие повествовательных ракурсов. И пародийность, иронию и самоиронию, интертекстуальность, игровое начало. Эта причудливая мозаика фрагментов действительности скреплена только сознанием автора, преследуемого призраком «утраты идентичности», связей человека с окружающим миром.

Многие из указанных выше особенностей новой прозы свойственны и произведениям других прозаиков. Творчество Бедроса Хорасанджана (р. 1947) в этом смысле особенно показательно. Начав с публикации сборников рассказов — «Радуга в полночь» (1984), «Завершение состязания» (1984), «Парк Иоанид» (1986), Хорасанджан выпускает в 1987 г. большой роман «Зал ожидания», чтобы затем снова вернуться к рассказу (сборник «Прощальный апельсин», 1989). Все эти произведения — убедительная иллюстрация не только дарования молодого прозаика, но и осуществимости его собственной формулы «Жизнь в виде литературы». В тексте много литературных ссылок, перечней писательских имен, названий произведений, зачастую недоступных рядовому читателю. Характерно для автора

его постоянное стремление к диалогу с читателем, он как бы советуется с ним, втягивает в процесс творчества, посвящает в тайны живописания действительности. В центре внимания писателя мелкие события повседневной жизни, при этом особенно впечатляет умение Хорасанджана сочетать повседневность и литературу, искусство. Его герои, маленькие люди с их каждодневными простыми делами, во многом напоминают героев рассказов Д. Р. Попеску и Н. Вели. Но в отличие от них персонажи Хорасанджана выступают носителями душевных травм, опустошенности, вызванной безнадежным сопротивлением давлению машинного века. Рутинная жизнь и ее заложники — таков мир прозы Хорасанджана. Это широкая панорама различных сторон жизни, в создании которой особую роль играют стереотипы уличного языка, формулы, отражающие шаблоны автоматизированного мышления. Проза молодого писателя чрезвычайно богата книжным знаниями, которые он не скупится предлагать вниманию читателя с одной единственной целью — помочь ему глубже вникнуть в потаенный смысл авторского замысла.

Штефан Агопян (р. 1947) — автор романов «День гнева» (1979), «Плюшевый Таке» (1981), «Тобит» (1983), «Сарра» (1987), а также сборника рассказов «Учебник происшествий» (1984). Среди своих сверстников по «валу» Агопян выделяется особой эрудицией, знанием как редчайших древних трактатов, так и произведений, в которых часто ощущаются реминисценции позднего Возрождения. Правда, на страницах его книг эта эрудиция выполняет всего лишь роль аллегорического реквизита. В основу произведений — по большей части исторических — легли пародийные. фантастические, сновидческие, философские параболы. Персонажи живут одновременно в прошлом и будущем, в описываемых событиях сочетаются вымысел и реальность, правда и ложь, созерцательность и действие. Жестокие драмы то и дело сотрясают жизнь героев, мир неустойчив и подвержен трагическим ломкам. Все это выражено неповторимым стилем, в котором гротесковое чередуется (а то и сливается) с возвышенным, духовное — с животным, явления — с сущностью, вымысел с историческим документом. Ирония, киномонтаж, язвительная сентенция — отличительные свойства оригинального языка повествователя.

Сборник Иоана Грошана (р. 1954) «Кинопередвижка» (1985) состоит из четырех повестей: «Утро чудесное для краткой прозы», «Остров», «Кинопередвижка», «Великое огорчение». Сверхтемой сборника остается все то же соотношение «литература — существование», «писать — существовать». Особенно показательна повесть, давшая название сборнику. Мир, описываемый автором, уже был воплощен в литературе — это мир румынского села в бурные 50-е годы. Воссозданный в произведениях периода коллективизации в духе догматических принципов, он был затем совершенно «переиначен» в книгах 60-х и особенно 70-х гг., открывших трагическую

сторону преобразований села. Перед молодым прозаиком были две «модели» воплощения той действительности. Он предлагает свою, третью «модель», отличную от предыдущих и полемически заостренную против обеих. Он не прибегает ни к идеализации, ни к демистификации деревенской действительности. Грошан предпочитает средства бурлеска: руководитель «кинокаравана» напичкан фразеологическими стереотипами эпохи Чаушеску, они мешают ему говорить простым человеческим языком даже в столь важные для него моменты, как объяснение в любви. Фантастика банальной жизни олицетворена в повести сельскими «интеллигентами», выписанными с беспощадным реализмом, который обнажает всю их душевную и духовную пустоту. Вся атмосфера повести окрашена в иронические тона, достигающие самых различных степеней воздействия.

Идеологи режима вели упорную, многолетнюю кампанию против «несерьезности» движения молодых, «иронической фривольности» их произведений. На самом же деле, причина неприятия творчества представителей «вала» была гораздо серьезней: возмущал и пугал чрезмерный плюрализм художественных средств, отвергавший любое вмешательство в творческий процесс, любые «указания», «отеческие советы» власти предержащих относительно целей и методов литературного воплощения. Возмущала и пугала сторонников режима «подрывная», антитоталитаристская направленность творчества молодых, умно и гибко защищавших свои новаторские приемы.

* * *

Знакомство с произведениями румынской драматургии первых лет рассматриваемого периода убеждает, что и в этой области литературы происходят значительные сдвиги. Иное понимание соотношения «человек — общество», «личность — коллектив» требовало иной «структурной плоти» персонажа, иного драматургического языка. И если драматургия справилась с этой задачей, приблизившись при этом к уровню прозы и поэзии этих лет, то во многом это объясняется тем, что лучшие пьесы были написаны поэтами и прозаиками (Д. Р. Попеску и Т. Мазилу были прозаиками, М. Сореску — поэт, И. Бэешу — публицист, Е. Опрою — очеркист и телекинокомментатор, П. Ангел — репортер и эссеист и т. д.). При этом было, конечно, и немало «чистых» драматургов, среди которых особенно выделялись П. Эверак, Д. Соломон, И. Нагиу, П. К. Китик и другие.

Следует также отметить, что многие драматурги, сочинявшие для театра в минувшие годы «дозволенные» режимом произведения, продолжали работать и в новые времена. Некоторые из них (М. Давидоглу, Л. Деметриус) так и не смогли превзойти уровень прежнего творчества. Другие же в «оттепельные» годы значительно шагнули вперед, предлагая новые ре-

шения проблем, волновавших общество в начале «эры Чаушеску» (Х. Ловинеску «Смерть художника», 1964, «И я был в Аркадии», 1971; А. Баранга «Общественное мнение», 1967, «Всеобщий интерес», 1971; М. Штефэнеску «Эминеску», 1964, «Романс», 1969; А. Войтин «Процесс Хории», 1967, «Аврам Янку или Голгофа победы», 1970 и др.)

Знаменательным для нового периода фактом было издание драматургического наследия таких известных в довоенные и послевоенные годы, но не угодных левоэкстремистскому режиму писателей, как И. М. Садовяну, Р. Станка, В. Ефтимиу, Л. Блага.

Новые функции стремится выполнять теперь историческая пьеса. Речь в ней уже не о простых иллюстрациях к известным событиям прошлого. Сценическое действие направлено на выявление сути истории и – тем самым – отношения личности к истории. Драматургия стремится найти синтез межвоенного «театра идей» (по образцу пьесы К. Петреску «Дантон») и мифологической драмы Л. Благи. Уже не конечная победа, не триумф венчает путь героя, а трагические решения, порой тягостное поражение.

Стихотворные драмы на фольклорно-исторические темы («Миорица», 1966, «Зодчий Маноле», 1968) публикует В. Анания (р. 1921). Обе написаны на сюжеты знаменитых народных баллад, а пьесы «Уйди, время, приди, время» (1969) и «Звезда зубра» (1971) – на мотивы народных легенд и сказок. Господарь Молдавии Штефан Великий – главный персонаж пьесы П. Ангела «Страстная неделя» (1968), а сын князя Петру Рареш – одноименной пьесы Х. Ловинеску (1967). Образу Михая Храброго, первого объединителя княжеств в начале XVII в., посвящают свои произведения П. Ангел и Т. Попович. Князь Мирча Старый – в центре драмы Д. Тэркилэ «Йо, князь Мирча» (1966), а руководитель восстания 1821 г. в Валахии Т. Владимереску – главный герой пьесы М. Георгиу «Зодиак Тельца» (1971).

Не оставлена без внимания и тема войны и фашизма («Мартин Борман» М. Преды, 1967 и «Слишком мал для такой большой войны» Д. Р. Попеску, 1969).

Оригинальные пьесы с историческим подтекстом, но нацеленные на философское осмысление проблем современности, предлагает поэт М. Сореску («Иона», 1968, «Пономарь», 1970). То же можно сказать и о произведениях прозаиков Ф. Нягу «Шумовая бригада» (1970) и И. Д. Сырбу «Ковчег доброй надежды» (1970). В них привлекает и одновременно настораживает причудливое сочетание реалистических фрагментов с элементами древнего предания и театра абсурда.

Современным проблемам жизни общества посвящены пьесы Э. Барбу «Лабиринт» (1967), И. Бэешу «Прощение» (1968), Т. Мазилу «Нежность и подлость» (1969), П. Эверака «Простые совпадения» (1964), Д. Р. Попеску «Эти грустные ангелы» (1969), «Кошка в новогоднюю ночь» (1970), М. Р. Якобан «Танго в Ницце», (1970). Внимание авторов приковано к слож-

ным нравственным проблемам, порождаемым общественной ломкой, зыбкостью громко провозглашаемых перспектив, поиском путей выхода из заколдованного круга обещаний и реальных свершений.

Характерным для этого этапа является обилие одноактных пьес, авторами которых выступали признанные драматурги (П. Эверак, Д. Р. Попеску и др.). Однако куда больше усилий в этом направлении прилагают молодые драматурги И. Нагиу («Мрак», «Прогул», «Викенд»), Т. Мазилу («Шляпа с ночного столика», «Набивайте чучела любимых»), Ш. Берчу («Похищение»), Р. Вулпеску («Платье»), П. К. Китик («Реставрация одеяний святого Августина»). Отличительная особенность многих коротких пьес – склонность к аллегорическому изображению мира современника с использованием элементов абсурда, неосимволизма, сюрреализма. Критика отмечала в этих произведениях порой чрезмерную обобщенность или абстрагирование. Поведение персонажей не всегда поддается контролю разума, история утрачивает реальные контуры, персонажи теряют конкретные очертания, превращаясь чуть ли не в призраков. Эротика, смерть, невозможность коммуникации – частые мотивы в подобных произведениях. В этом смысле драматургия заметно сближалась с поэзией и прозой этих лет, демонстрируя – в менее очевидной форме – ту же склонность к эксперименту на основе новейших достижений европейского искусства.

Изменения, наступившие после 1971 г., не могли не сказаться и на поисках драматургии 70-х гг. Да и теоретики нового режима во главе с генсеком предпринимали все новые и новые шаги, чтобы оказать воздействие на создателей пьес: встречи писателей с руководством РКП, коллоквиумы по вопросам исторической драматургии, по проблемам современной темы и, наконец, Национальный коллоквиум по проблемам драматургии в Клуже-Напоке (1978) были проведены именно с этой целью.

Выпускаются в свет сборники произведений таких драматургов, как П. Ангел, М. Давидоглу, Л. Деметриус, Д. Тэркилэ. И. Бэешу, Х. Ловинеску, А. Войтин, представляющие различные эпохи и формы драматургического изображения действительности.

В создавшихся условиях неудивительно, что особым вниманием пользуется историческая пьеса. В 1977 году Румыния пышно отмечала столетие со дня обретения независимости в результате русско-турецкой войны. Драматурги, в ответ на настойчивые призывы идеологов режима, предложили театрам множество пьес, посвященных этому событию. История литературы «запомнила» лишь немногие из них: «Патетическая» М. Георгиу, «Два часа мира» Д. Р. Попеску, «Бесконечное страдание» Х. Ловинеску, «Великий солдат» Д. Тэркилэ, «Редут» М. Р. Якобана, «Решение» М. Браду. Создавая произведения о героических подвигах солдат в борьбе против турок на полях Болгарии, о драме семей, оплакивавших убитых солдат, но и благословлявших их жертву, разоблачая тех, кто видел в драме войны

лишь способ собственного обогащения, авторы всячески старались обойти рогатки постановлений и верховных указаний, поставить в центр действия нравственные проблемы, утвердить на сцене начала театра-дискуссии. К сожалению, это удавалось немногим.

Однако поставленная перед писателями задача была гораздо объемнее: надо было окунуться в глубины исторического прошлого, чтобы оживить события, доказывающие непрерывное существование румын на этой территории и их ведущую роль в судьбе Карпато-Дунайского региона. «Гора» Д. Р. Попеску (1974) повествует о дальновидной, мирной политике дако-гетского царя Дромихета. Князю Молдавии Димитрию Кантемиру посвящена пьеса А. Севера «Усекновение главы» (1973): ученый князь размышляет над выбором путей спасения родины, порабощенной турками, — выжидать ли, перейти к активным действиям или идти на компромисс? Самое мудрое решение, показывает драматург, — это выжидание. Таков вердикт времени. Князя Влада Цепеша — «Сажателя-на-кол» воскрешают в своих произведениях М. Василиу и Р. Наста («Надвигаются грозные времена», 1976) и М. Сореску («Холод», 1977, «Третий кол», 1978). Трагическая судьба Михая Храброго — в центре пьесы М. Георгиу («Голова», 1985).

Естественно, что повальное увлечение историей не могло не сказаться и на произведениях, посвященных современности: пьесы пронизаны пафосом истории, масштабами исторического развития народа и страны.

Этические споры в подобных пьесах, выполняющие функцию стержня действия, чаще всего касаются различий в позициях персонажей относительно задач и методов участия личности в процессах обновления общества. При этом заметно расширена сфера интроспекции, психологических мотивировок поступков героев. Особенно преуспели в этом направлении П. Эверак («Разве жизнь — это вагон?», 1973, «Мотылек на лампе», 1973 и др.), Х. Ловинеску («Автобиография», 1978), Л. Теодореску («Кто такой Адам?», 1973, «Мост без фонаря», 1974), Р. Гуга («Ночь фигляров», 1977).

Большой популярностью пользовалась в эти годы политическая драма Т. Поповича «Власть и правда» (1973). Один из активнейших творцов «национальной эпопеи», воплотивший в киносценариях образы крупнейших деятелей румынской истории, Т. Попович обращается в новой пьесе к проблемам социализма на его начальной стадии, стремясь раскрыть специфический смысл двух понятий — власти и истины — в новых условиях развития страны. Его волнует их взаимодействие на разных этапах созидания нового общества и судьба личности, ищущей лучшее соотношение этих понятий для определения своего жизненного пути, своих перспектив. Синтезом власти и правды названа в пьесе человечность, якобы главная цель новых руководителей страны.

А. Баранга в пьесе «Жизнь женщины» (1973) гневно бичует бесчеловечность, трусость, соглашательство тех, кто не способен жертвовать час-

тицей себя во имя добрых начал возрождения общества. На ту же тему написана и пьеса Х. Ловинеску «Игра жизни и смерти в пустыне пепла» (1979), правда, решается она на земле, опустошенной атомными взрывами.

Гораздо скромнее достижения румынской комедии. Работы И. Бэешу («Половик», 1972, «Кицимия», 1973), Д. Соломона («Фата Моргана», 1973), Т. Мазилу («В Венеции красиво в сентябре», 1973) – это чаще всего параболы, героями которых выступают носители извечных отрицательных качеств. Ярко высвечивается в подобных произведениях бессмысленность действий героев, убежденных, что они творят «исторические свершения», между тем как сами погрязли в тине пороков.

Можно назвать и редкие случаи симбиоза драмы с комедией. Наиболее показательна в этом отношении пьеса Екатерины Опрою «Интервью» (1976). Описывая сутолоку на телевизионной съемочной площадке, автор пытается оттенить какие-то новые формы взаимоотношений в коллективе, между подчиненными и вышестоящими представителями режима, но прежде всего взаимоотношений между женщиной и мужчиной (в том числе женой и мужем) в новых условиях «эры Чаушеску».

Уже приведенный краткий обзор показывает, что в драматургии 70-х появляется мало новых имен. Да и публика вяло посещает постановки их произведений. «Маргинальность» молодых (П. К. Китик, Р. Ф. Александру, М. Н. Басараб) объясняется тем, что они посвятили себя только театру, стало быть, их известность была довольно ограничена, и тем, что, работая над своими литературно-философскими, поэтико-аллегорическими произведениями, они придавали им характер эксперимента, щедро черпающего из опыта современной европейской драматургии. Ясно, что это значительно удлиняло путь пьесы от письменного стола к подмосткам театров.

По признанию известного драматурга Д. Соломона, румынский театр не знал диссидентов, были только пассивные противники режима и жертвы. Нельзя не согласиться, хотя бы отчасти, с этим утверждением. Однако не менее важно помнить, что театр и драматургия вели в эти годы неустанную борьбу за свое право на существование, за утверждение – в различных доступных формах – тех гуманистических ценностей, которые громогласно провозглашались режимом, но на самом деле полностью им игнорировались. Так, например, известно, что Т. Попович добивался больше десятилетия права на постановку своей сатирической пьесы «Соответственная ночь» (1977), что М. Сореску долгими годами старался «протолкнуть» через рогатки цензуры свою пьесу «Кузен Шекспир» (1987). Та же доля выпала и Д. Р. Попеску («Баллада для десяти оленей»), Ш. А. Дойнашу («Брут и его сыновья»), Ф. Нягу («Полуночный дом»). Все они вызывали настороженность театральных церберов тем, что, якобы, «подмигивают зрителю», порождая связи с ним, не предусмотренные чаушесковским кондуитом.

В то же время попыткой приручения непокорных драматургов по-прежнему оставались коллоквиумы и фестивали драматургии, на которых в эти годы удостоились высокой оценки социальная сатира М. Дьердя «СОС», проблемная парабола Д. Соломона «Секретное оружие Архимеда», гротесковый фарс Р. Гуги «Закат буржуазии», драма Д. Р. Попеску «Как лист шелковицы в раю». Печатаются сборники пьес Е. Опрою, Т. Мэнеску, Т. Мазилу и др. И так как новых исторических пьес становится все меньше (лишь в 1984 г. к сорокалетию августовских событий 1944 г. были поставлены пьесы М. Браду «Проклятое село» и Д. Габора «Невиновный»), была издана «Антология румынской исторической драмы», объединившая произведения 70-х гг. В. Анании, П. Ангела, М. Браду, М. Георгиу, Х. Ловинеску, Д. Р. Попеску, А. Севера, И. Д. Сырбу, М. Сореску, Д. Тэркилэ и А. Войтина. Редкие авторы исторических пьес уже не живописуют героические эпизоды истории Румынии, а демифологизируют их, снимают фальшивый глянец, с тем чтобы затем предложить свою мифологию, насыщенную этическими поисками, новыми открытиями в духе современных эстетических требований («Третий кол» М. Сореску, «Тяжесть земли» В. Анании, 1982 и др.).

Комедийный жанр находится в явной опале. Драмы, трактующие проблемы формирования «новой личности» в условиях «золотой эры» и порой активно выходящие за рамки этой проблематики («Случайный рай» Т. Попеску, 1983, «Каменная твердыня» Д. Тэркилэ, 1983, «Словоблудие» Д. Соломона, 1984, «Последнее приключение» В. Каковяну, 1982, «Политика» Т. Мэнеску, 1986, и др.) с трудом пролагают себе путь на сцену, но после соответствующей обработки цензорами все же доходят до зрителей. Наиболее показательной представляется пьеса П. К. Китика «Рычание» (1980). Это политический театр с явной пропагандистской нацеленностью, трактующий соотношение между словами и поступками, реальным политическим сознанием и манипулированием им. Главной бедой общества, по мнению автора, является «порог некомпетентности» как источник демагогии и лицемерия одних и «рычания», недовольства других.

Новой, неведомой ранее румынскому театру формой стала пьеса поэта М. Динеску и актера М. Мэлаймаре, названная «Актер» (1986). Попытка сочетать поэтический монолог с пантомимой завершилась удачей. Талантливо воплощен в пьесе удел артиста, который ценой немалых жертв и потрясений все же поднимается на Голгофу великой Идеи. Поэт как бы «прозрел» свою собственную судьбу диссидента, подвергнутого домашнему аресту, пережившего немало унижений и все же не сломленного режимом: в опасные часы восстания 1989 г. он оказался в первых рядах борцов против тирании.

Поэт Марин Сореску сумел сказать и в драматургии новое слово. В его пьесах можно без труда обнаружить немало точек соприкосновения с дра-

матургией Э. Ионеску, С. Беккета, Ж. Ануйя. Следует отметить, что ему с самого начала сопутствовал успех: драматургия М. Сореску сразу же получила единодушное признание. Объяснить это можно тем, что, оставаясь и в драматургии поэтом, мастером поэтических аллегорий, автор предложил иное художественное видение важнейших экзистенциальных проблем. Это стало очевидно с появлением сборника «Жажда соляной горы» (1974), объединившего три пьесы – «Иона» (1968), «Пономарь» (1969), «Лоно» (1970). «Жажда соляной горы» – это неутолимая жажда абсолюта, как автора, так и его героев.

Произведения Сореску-драматурга – это «трагедии надежды», столь необходимые человеку в современном обществе. Абсурдные ситуации, с которыми сталкиваются герои пьес, обусловлены не фатальной неизбежностью, а ошибочным ходом событий, которому можно противостоять, который можно изменить. Ибо абсурд не изначально дан, он порожден отрывом от родной почвы, потерей корней, обрекающей личность на блуждания в пустоте. Драматург проводит зрителя сквозь эту пустоту, возвращая его на твердую почву надежды, олицетворенной образом родной земли, ее историей. Этим объясняется тот факт, что некоторые исследователи (Э. Папу и др.) объявили Сореску создателем «фольклорного абсурда», утверждающего возможность обретения смысла существования в результате обращения к силам родной земли.

Названные пьесы Сореску – это не комедии, не драмы, в них нет конфликта, интриги, сталкивающей героев, главное для них – не индивидуальная драма, а постижение и разрешение метафизической драмы человеческой судьбы. «Иона» – драматическая поэма о поисках свободы. Библейский герой, оказавшийся в желудке кита, прорубается на свободу, рассекая ножом живот рыбы, но оказывается в животе другой рыбы, проглотившей первую. И так до трех раз. Отчаянный поиск выхода завершается каждый раз открытием нового препятствия. И даже оказавшись на берегу, Иона понимает, что желанной свободы так и не обрел. Столь же трагично выглядит и судьба героя второй пьесы, пономаря, ищущего бога и не обретающего его оттого, что «дым ладана не доходит до неба» – мешает крыша собора, в котором он служит. И только героине «Лона» дано преодолеть свое одиночество и абсурдность существования: родив ребенка в часы всесокрушающего наводнения, молодая крестьянка спасает его, высоко поднимая над волнами и твердо упираясь ногами в родную почву. Материнская любовь, окрыленная надеждой, оказывается сильнее разбушевавшейся водной стихии.

Исторические пьесы М. Сореску («Простуда», «Третий кол») тоже представляют своеобразную реплику потоку исторических драм, захлестнувшему румынский театр в 70-е годы. Драматург превращает героя, валашского князя Влада Цепеша, в метафору, не жертвуя при этом историче-

ской правдой. В первой пьесе князь так и не появляется на сцене — но образ свободолюбивого борца с турецким нашествием присутствует всюду: в тягостных размышлениях султана, претендентов на валашский престол, в надеждах крестьян и воинов. Несвободными оказываются именно те, кто стремится с помощью силы навязать родине Влада турецкое рабство. Во второй «народной трагедии» Цепеш — главное действующее лицо, он в центре всех событий. Единственный не ведающий страха в царстве страха, он проявляет жестокость по отношению к тем, кто склонен покориться захватчику. Для него турецкое ярмо страшно не столько кровопролитиями, сколько жестоким навязыванием иной формы мышления, искажением духовного мира покоренных.

Думитру Соломон (р. 1932) выступил в 1967 г. со сборником коротких пьес «Исчезновение». Затем появляются пьесы «Сократ» (1969), «Пес Диоген» (1973), «Платон» (1974), в которых автор показал себя верным последователем «драмы идей», родоначальником которой на румынской сцене был в межвоенные годы К. Петреску. Затем драматург публикует сборники «Цикутное опьянение» (1984), «Передвижение личности» (1990). Вместе с тем, почти одновременно с этими пьесами, главная идея которых борьба за свободу человеческого разума, не ведающую преград, Соломон поражает зрителей, читателей целым каскадом «фривольных», абсурдистского толка коротких пьес, свидетельствовавших, по признанию автора, о намерении синхронизировать развитие румынской драматургии с «новшествами Европы» (сборники «Фата моргана», 1973, «Оптическая иллюзия», 1985).

Лучшая пьеса Д. Соломона «Сократ» так и не увидела свет рампы в «эру Чаушеску». Первая ее постановка состоялась лишь в 1992 г. Нетрудно понять почему: это была выразительная метафора современного автору общества, постоянно творившего суд над сознанием личности. Положение интеллектуала-мыслителя в консервативном, узко прагматическом обществе, противостояние власти и правды, насилие как способ подавления духа, доносительство, фальшивый патриотизм, показная солидарность толпы — таковы были «симметрии», которые обнаруживал читатель Соломона между современным обществом и временем Сократа.

Сатирическая драма «Пес Диоген» — тоже метафора, позволяющая раскрыть всю драматичность поиска ничем не ограниченной свободы духа. Диоген, слывший поначалу олицетворением абсолюта, непримиримым противником любого ограничения личной свободы, вступает по ходу действия в диалог с собственным сознанием, подвергая все большему сомнению свои прежние позиции. Истина, которую он в конце концов обнаруживает, сводится к тому, что искомая им свобода — утопия, общественные установления нельзя изменить с помощью единичных протестов, какими бы непримиримыми они ни были. Преобразования возможны лишь как следствие упорных коллективных усилий лучшей части общества.

Паул Эверак (р. 1924) – один из самых плодовитых и популярных драматургов исследуемого периода. Утверждая, что он «всюду ощущает продвижение общества к будущему, всюду слышит шаги истории», писатель стремился создать в своих произведениях современную «хронику чувств». Вокруг стержневого символа «шагов истории» в его пьесах развертывается драматическое действо, участниками которого становятся представители самых разных общественных групп – от крестьян и рабочих до крупной буржуазии и парижской художественной богемы. Главный двигатель конфликта – столкновение носителей прогрессивных воззрений с инерцией индивидуализма, с эгоизмом личности. Рабочим и инженерам, добивающимся нужных производственных решений, противостоят филистеры, мечтающие лишь об удовлетворении своих непомерных аппетитов («Открытые окна», 1959). Инженер, всецело поглощенный делом, оттеняет своими поступками беспомощных интеллектуалов, коротающих век в башне из слоновой кости («Запоздалый взрыв», 1958). В «Простых совпадениях» (1964) высмеяны анахронические методы воспитания молодежи, которая хочет понять не только тех, кто «делал революцию» в Румынии, но и свою роль и предназначение в сегодняшних делах страны. «Комната рядом» (1970) – рассказ о превосходстве подлинных ценителей и творцов науки и искусства над теми, чей удел – бесплодные эксперименты и карьеристские интриги. Иная проблема в центре пьесы «Страсти» (по другому варианту «Подвал», 1967), в которой духовно опустошенным представителям городской цивилизации противопоставлен носитель древней культуры и народных достоинств, призывающий к защите природно-изначального в душе человека и окружающей его среде.

Близки к этим пьесам по концепции, но весьма отличны по содержанию три одноактных пьесы – «Ифигения в Тавриде», «Ана», «Шаги на снегу», объединенные в сборнике «Контрапункт» (1971). С гуманистических позиций разработаны в них соответственно древний миф, фольклорный мотив и исторический эпизод, связанный с поимкой вождей крестьянского восстания в Трансильвании. В «Контролере счетчиков» (1975) автор размышляет над тем, каким образом одаренная личность может реализовать свое призвание в условиях современного общества. Пьеса «Мотылек на лампе» (1973), как, впрочем, и «Разве жизнь – вагон?» (1974), развенчивает любителей легкой жизни, рабов своих страстей, которые в угоду им готовы даже покинуть родные пределы. Те же антиномии отличают поведение героев пьесы «Пятый лебедь» (1975), где главный персонаж, типичный представитель «руководящей номенклатуры» среднего звена, «очеловечивается», изменяет своей привычной среде, полюбив балерину и связав с ней свою жизнь. Подобная же проблематика разрабатывается и в более поздних произведениях П. Эверака («Веселое купе», 1982 и др.).

Думитру Раду Попеску, общепризнанный мастер-новатор в области прозы, пролагает заметную борозду и на ниве драматургии. Глубоко изучив творения Шекспира, писатель делает вывод: «Он не закрыл театр, доведя до полного истощения один только его путь. Его урок — в том, что все пути хороши, если только они говорят правду» [14]. Попеску полностью соглашается с теми, кто доказывает, что и абсурд — важнейшая сторона существования. Он верит в «мистику театра», мистику, обусловленную сущностью самих персонажей. Свою сущность действующие лица проявляют не в поступках, а средствами речи. Отсюда особая роль, которую играет в театре Попеску слово. Реплика уже не остается простым инструментом драматического действа, она есть истинный поступок героя. У него нет биографии, его существование проявляется в формулах выражения. Эта особенность драматургии Д. Р. Попеску дает о себе знать во всех его пьесах («Сон», 1965, «Лето немыслимой любви», 1966, «Эти грустные ангелы», 1969, «Кошка в новогоднюю ночь», 1970, «Птица Шекспир», 1973 и др.). Среди них пьесы и для поэтико-гротескового театра, и для притчевого, философско-исторического, политического, барочно-бурлескного. Трагедию пассивности, безропотного приятия подчиненного положения изобразил писатель в пьесе «Сон», героиня которой — прачка, живущая в подвале прачечной, — испытывает чувство свободы лишь в те часы, когда может выразить себя словом.

Любимые идеи драматурга — неустанный поиск справедливости в социальном плане и чистоты в человеческом плане — нашли особенно выразительное воплощение в пьесе «Эти грустные ангелы». Трагедия героев этой драмы в том, что в своих поисках справедливости и чистоты они сталкиваются с уродливыми сторонами общественных и человеческих отношений. И все же надежда, упорство поиска сильнее временных поражений.

Полна символического смысла другая пьеса писателя «Гном в летнем саду» (1974). Это рассказ о событиях 1944 г., когда были казнены многие борцы подполья. Героиня пьесы, осужденная на смертную казнь, ждет ребенка и потому ей предстоит жить еще несколько месяцев. Об этих месяцах в камере смертников и идет речь в произведении Д. Р. Попеску. Она боролась за торжество слова правды, это слово сопровождает ее до последнего вздоха. Эпическое начало, поступки, почти полностью отсутствуют в пьесе, характеры раскрывают свои достоинства лишь в словесном выражении: для одних слова — средство выпытывать истину, для других — способ поддержания веры в неминуемую победу справедливости.

Теодор Мазилу (1930-1980), поэт, прозаик, эссеист, оставивший прочный след в румынской драматургии. Излюбленный его герой, человек, не способный открыто противиться новому, но и не желающий поддержать его, находит выход в соглашательстве и двоемыслии. В этой социальной диалектике нравственного распада острый глаз сатирика легко улавлива-

ет комический контраст между кажущимся и действительным, когда мнимое представляется сутью и наоборот. Расстояние между искренностью и ложью сведено до минимума, а комическое все время проявляется на грани драмы. («Дурни при ясном месяце», 1964, «Нежность и подлость», 1968, «Просыпайтесь каждое утро», 1969, «Дон Жуан умирает, как все», 1970, «Красив сентябрь в Венеции», 1973 и др.). Признание и успех пришли к писателю лишь под конец жизни. Этому содействовал шумный прием, оказанный пьесе «Мебель и страдание» (1980). Богатые и жестокие нувориши, набив свои квартиры предметами роскоши и сверхсовременной техники, загораются желанием «набить» самих себя, свое сознание немеркнущими ценностями культуры, интеллигентности, благородного происхождения. Если герои пьесы о Венеции, находясь в прекрасном городе, не получают от этого никакой радости, так как важнее для них была надежда побывать когда-нибудь в Венеции, то персонажи «Мебели и страдания», живя мечтою выглядеть «благородными», «культурными», не имеют никаких шансов добиться этого реально. Таков приговор автора. Но есть все основания утверждать, что именно таким был приговор экстремистскому режиму, вынесенный всей румынской литературой, всеми теми лучшими произведениями, которые она создала в минувшие два с половиной десятилетия.

В 70-80-е гг. в Румынии – главным образом в Трансильвании – продолжала развиваться, то более интенсивно, почти свободно, то едва ли не подпольно, в зависимости от колебаний национальной политики, литература венгерского меньшинства. В Бухаресте с 1970 г. функционировало венгерское издательство «Критерион»; там же и тоже с 1970 г. выходил общественно-политический и литературный журнал «Хет» («Неделя»), в Клуже – журнал «Корунк» («Наша эпоха») (1926–1940; с 1957 г.). Многие произведения, создаваемые на венгерском языке, переводились затем на румынский. Известным в общерумынских масштабах общественным деятелем был Йожеф Мелиус (1909–1995), венгерский поэт, прозаик, публицист. Будучи последовательным приверженцем авангардистской эстетики, Мелиус сохранял ее традиции в своем поэтическом творчестве до конца жизни (сборник «Арена», 1967). Своеобразный синтез эссе, лирики, мемуаров представляет собой цикл его книг «Кафе иллюзий» (1971), «Без кафе» (1977), «Кафе „Транзит“» (1982), «Западное кафе» (1986).

Крупнейший в венгерской литературе Румынии прозаик и драматург Андраш Шюте (р. 1927), как и лучшие писатели, творившие на румынском языке, чаще всего был в оппозиции к властям, отстаивая права венгерского меньшинства. Самые значительные его романы: «Матушка сулит легкий сон» (1970) и «Не препятствуйте словам приходить ко мне» (1977) объединяют в себе документальную прозу и проникнутые лирическим чувством воспоминания. Завораживающая красота и пластичность языка,

которым написаны эти книги, привлекли к Шюте внимание всех венгерских читателей. Д. Ийеш назвал его творчество «одним из величайших утешений» в драматической судьбе венгерской культуры [15]. Пьесы Шюте публиковались и ставились чаще всего в Венгрии.

Выдающиеся венгерские поэты Румынии: Домокош Силади (1938-1976), в своем творчестве двигавшийся примерно в том направлении, которое было проложено в мировой литературе Т. Элиотом (сборники «Прощание с тропиками», 1969; «Подсолнухи», 1976); и Шандор Каняди (р. 1929), сочетающий традиции классики и венгерского фольклора с элементами авангардистской поэтики (сборники «От дерева к дереву», 1970; «Черно-красные стихи», 1979; «Грива и череп», 1989).

Как в прозе, так и в поэзии и в драматургии заметную роль играл Геза Пашканди (1933-1995). Иштван Силади стал известным после публикации психологического романа «Падает камень в пересохший колодец» (1975). Сатира, гротеск, ирония характеризуют прозу Тибора Балинта (р. 1932), Ласло Чики (р. 1944), Аттилы Вари (р. 1946), Адама Бодора (р. 1936), Гезы Саваи (р. 1950). В поэзии новое, свежее слово сумели сказать Аладар Ласлофи (р. 1937), Чаба Ласлофи (р. 1933), Гизелла Херваи (1934-1982), Лайош Пал (р. 1938), Жофия Балла (р. 1949). Многие из этих писателей после падения режима Чаушеску перебрались в Венгрию.

Можно с полным правом утверждать, что все ценное в румынской литературе этих лет было создано вопреки доктрине чаушизма, либо вне всякой связи с ней. Горькие утверждения некоторых эмигрантов, что из тысячи членов Союза писателей Румынии девятьсот восемьдесят убивали литературу, что вся она была «литературой шизофрении» [16], — далеки от истины. И в лучших произведениях второго этапа «эры Чаушеску» литература сумела развить традиции, которыми гордится румынская культура, наметив при этом новые перспективы творчества. Именно этими произведениями, этим «сговором писателей и читателей» был внесен заметный вклад в подготовку событий, которые в конечном итоге привели к падению режима Н. Чаушеску в 1989 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Краткая история Румынии с древнейших времен до наших дней. М., 1987, с. 463.

2 *M. P. Hamelet.* Ceaușescu. Biografie și texte selectate. Buc., 1971, p. 144.

3 *Н. Чаушеску.* Румыния по пути построения всесторонне развитого социалистического общества. Бухарест, 1972, т. 6, с. 610.

4 Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român 3-5 noembrie 1971. Buc., 1971, p. 187.

[5] *L. Ulici.* Literatura română contemporană. Buc., 1995, p. 60.

[6] Adevărul literar şi artistic 11.2.96.

[7] Ibid., 25.2.96.

[8] Scînteia 3.8.78.

[9] Цит. по: *I. Rotaru.* O istorie a literaturii române. Buc., 1987, v. 3, p. 286.

[10] Ibid., p. 292-293.

[11] Ibid., p. 344.

[12] *Gh. Crăciun.* Competiţia continuă. Buc., 1994, p. 132.

[13] Цит. по: *I. Rotaru.* O istorie, p. 520.

[14] Ibid., p. 749.

[15] Цит. по: Pannon Enciklopedia. Budapest, Dunakanyar 2000 Konyvkiado, 1997, 364. o.

[16] România literară. № 6, 1996, p. 10.

АЛБАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Самым трагическим временем в измученной тоталитаризмом и идеологической зашоренностью послевоенной Албании оказались 70-е годы.

Отстраненность от происходивших в мире изменений, слепая ориентация (до 1978 г.) на маоцзедуновский Китай и миф о «чистом социализме» привели страну к полной самоизоляции и дезориентировали даже наиболее здравомыслящую часть творческой интеллигенции, подвергавшейся постоянным гонениям.

Особенно тяжелым испытанием для национальной культуры стали массовые репрессии 1973-1975 годов, которые последовали за IV Пленумом ЦК АПТ (июнь 1973 г.). Проходивший под знаком борьбы с буржуазно-ревизионистской идеологией, пленум принял решение преодолеть вредоносное влияние «западной культуры, морали, мышления и образа жизни» [1].

Сразу после пленума началось открытое преследование многих крупных литераторов, деятелей театра (драматурга Фадиля Пачрами, режиссеров Куйтима Спахивогли, Михалача Луараси и др.), руководства Комитета по радиовещанию и телевидению (председателя Тоди Любонья и др.). Резко ужесточилась цензура партийной печати – газет «Зэри и популлыт» («Голос народа»), «Зэри и ринис» («Голос молодежи») и литературной газеты «Дрита» («Свет»). Материалы самого крупного общественно-политического и литературно-художественного журнала «Нэнтори» («Ноябрь») пропускались сквозь сито многократных проверок. При малейшем отступлении от «линии партии» их клали под сукно и предавали забвению. Свежие мысли, творческий поиск, инициатива жестоко пресекались в любой области искусства и литературы. Это отрезвляло «мятежников», вынуждало молчать и подчиняться догме. Именно тогда в творчестве литературной элиты Албании стала ощущаться раздвоенность. Тяготея к вечным проблемам бытия и жизни человека, прибегая к иносказанию, символике, творческим новациям, даже виднейшие албанские писатели и поэты не могли не отдать дань регламентированным темам и, «сбиваясь с ритма», выпускали подчас конъюнктурную продукцию, лишенную художественной ценности.

Больше всего пострадала албанская драматургия. Политизированные спектакли успеха не имели, театр жил довольно вяло, спасаясь обращением к национальной и зарубежной классике. Кризис театра постарались прикрыть поощрением киноискусства. Самое молодое в Европе, созданное лишь в 50-е годы, оно получило большие инвестиции правительства. Специальным решением Секретариата ЦК АПТ от 20 декабря 1974 г. предусматривалось проведение раз в два года национальных кинофестивалей, и уже через три года в числе фильмов, отмеченных на европейских кинофестивалях, появились албанские игровые картины «Генерал-граммофон», «По следам» и «В нашем доме», где, однако, преобладали извечные темы добра и человечности, любви и доверия, дружбы и единства.

В поэзии 70-х годов особенно растерянным оказалось поколение литераторов, родившихся в 40-е годы. Это были, как правило, люди с филологическим образованием, воспитанные на лучших образцах мировой литературы. Сбитые с толку лозунгом «книга – кирка – винтовка» и ограниченные жанровой узостью гимновой поэзии тех лет, они печатались редко и только в молодежной прессе.

Талантливую и интересную прозу (прежде всего эпические и исторические романы), открывшую седьмое десятилетие, оттеснил, правда, на короткое время, злободневный и прямолинейный социальный роман и столь же тенденциозные повести и рассказы.

Изменение ситуации принес наступивший в 1978 г. после долгих трений в албанско-китайских отношениях полный разрыв с Китаем, что вынудило правительство Албании переориентироваться на связи с европейскими, в том числе – балканскими, государствами. Железный занавес начал понемногу подниматься, культура и искусство, сначала робко, затем все смелее стали приобщаться к общеевропейскому процессу, абсорбируя новейшие тенденции и стили. Творческое оживление наметилось в музыке, живописи, монументальной скульптуре и архитектуре. Наряду с признанными мастерами интересно заявила о себе молодежь, сочетавшая в своем творчестве национальные традиции с новациями современной эстетики.

После смерти Энвера Ходжи (11 апреля 1985) при сохранении прежних партийно-государственных структур и в их рамках произошла значительная трансформация социально-экономической сферы и идеологических критериев. Однако принципиальное переустройство государственного механизма в Албании началось лишь в 1990 г., явившись прямым следствием событий в Центральной и Юго-Восточной Европе. Произошел пересмотр основ законодательства и ряда статей Конституции 1971 г., на основании которой Албания была в свое время объявлена страной идеального социализма. После 1990 г. акцент был сделан на проведении радикальных экономических реформ, необходимых для развития рыночной

экономики, активизации торгово-экономических связей с иностранными фирмами и включения Албании во всемирный процесс.

Как предвестие этих перемен в литературе 80-х годов постепенно затухали конформизм и прагматическая социальность. Начинала преодолеваться узость национальной тематики, исчезает программно-партийный герой. Его заменяет человек, не лишенный сомнений и противоречий, личность, способная по-разному реагировать на предлагаемые обстоятельства. Наряду с этим, главным направлением литературного развития обозначилась и другая струя, не столь интенсивная, но эстетически полноправная. Внимание писателей определенного круга привлекает глубинный смысл вещей, работа сознания, эмоции и чувства. Их занимает философия бытия, смысл человеческой жизни и феномен смерти, импульсы поступков человека в экстремальных ситуациях. Эти авторы пользуются иной палитрой красок и иными художественными приемами.

* * *

Раньше всего новые тенденции культурного развития проявили себя в поэзии. Медленно, но неуклонно она вбирала в себя то главное, что отличает современную поэзию Европы. Стремление преодолеть навязанные «сверху» идейно-эстетические рамки вызвало у албанских поэтов тяготение к условным художественным формам, способствовало вытеснению изобразительных средств выразительными. Отказ от классических размеров, жанров и рифм обозначил переход к свободному стиху и современным ритмам. Такие виды условности, как аллегория, символ, античные и библейские реминисценции, трансформированные в сознании мифы, притчи и легенды, роднят между собой представителей всех поколений литературы Албании последней четверти XX века, отнюдь не означая единообразия или отсутствия устоявшихся национальных традиций.

Из поэтов, знаменитых в первые послевоенные десятилетия и представляющих в рассматриваемый период старшее поколение, албанская критика единодушно выделяет Дритэро Аголлы (р. 1931), Фатоса Арапи (р. 1930) и Исмаиля Кадарэ (р. 1936). В начале пути их объединяли одический пафос и гимновость интонаций, не помешав, однако, сформироваться своеобразной поэтической личности каждого.

Зрелый Исмаиль Кадарэ отдает приоритет философскому осмыслению мира XX века, его динамики и перспектив. Фатос Арапи тяготеет к героике, но его тревожат катаклизмы и бури, а утешает тепло домашнего очага и любовь. Дритэро Аголлы отличает лирическая причастность к происходящему и сакральность чуть ли не каждого слова, его стихи — маленькие драмы, герои которых обнаженными нервами реагируют на жизнь.

В поэтических сборниках Аголлы «Горные тропы и тротуары» (1965), «Полдень» (1969), «Слово стачивает камень» (1977), «Задумчивый иду я по земле» (1985) и др. — параллелизм кажущегося и сущего, живого и предметного мира, органической и неживой природы. Все едино в вечном круговороте жизни, взаимопроникающе, взаимообусловлено и взаимосвязано.

У энергичного и очень жизнестойкого Кадарэ образность гораздо более условна и символика более субъективна. Он не только и не столько лирик, не только и не столько национальный поэт. Это поэт-мыслитель, осознающий себя гражданином мира, современником не только величайших технических, интеллектуальных и культурных процессов, охвативших человечество, но и глубоких социальных потрясений. Отсюда — некая раздвоенность в отношении к происходящему, известные скепсис и ирония при отражении политической реальности Албании и вообще всей Восточной Европы 60-70-х годов, гамлетизм наряду с определенным славословием режима. О своих противоречивых эмоциях сам Кадарэ написал уже в эмиграции (он уехал во Францию в октябре 1990 г.) в публицистических сборниках «От одного декабря до другого» и «Тяжесть креста» (1991), где есть такие строки: «Оказавшись перед трагической дилеммой: оставить творчество и не служить режиму, и в таком случае не служить и нации, которая в этом творчестве нуждается, — или продолжать борьбу за Свет, пусть даже в условиях диктатуры, — некоторые выбрали второе» [2]. Сам он долгие годы придерживался первого.

Наиболее значительным явлением из стихотворных сочинений Кадарэ рассматриваемого периода следует считать сборник «Время» (1976), где, развивая тему поступательного хода истории, поэт концентрирует внимание на образах Албании и албанцев. Для Кадарэ летоисчисление бед его страны ведется с османского вторжения на Балканы, так как «большой полуостров, на заре еще бывший Европой, закат солнца встречал уже в Азии» [3]. И, конечно, здесь речь идет не о географических понятиях, а об изменении на длительный период сознания, образа жизни, традиций этноса, его культуры и веры.

Когда-то албанские поэты Возрождения (эпоха «Рилиндье», 1840-1912) наивно считали, что феодализм в Албанию привнесен османами и достаточно их одолеть, чтобы наступило благоденствие. Кадарэ — человек современный, трезвый реалист в исторических оценках и прогнозах. Он видит следы Средневековья даже в нынешней цивилизации. Поэт далек от идолопоклонства, изображая Землю отцов. У него Албания — образ трагический и величественный одновременно, страна горькой и славной истории с тяжким прошлым и светлыми надеждами:

Наши головы покроет седина,
Чтоб ты никогда не седела,
Чтоб не сутулилась спина твоя,

И молодость не увядала,
А раны, нанесенные судьбой,
Быстрее затянуло Время!

(«Грезы»)

В стихах рождается неотъемлемый от судеб страны образ албанца, больше связанный с философской категорией Времени, нежели с конкретно-историческим или социальным его претворением. Албанец в поэзии Кадарэ — воплощение жизнеспособности этноса, «национального духа» и «моральной и физической прочности». В этом залог исторического оптимизма Кадарэ в широком смысле этого слова.

Реминисценцией Троянского коня, принесшего гибель Трое, поэт словно предостерегает единоплеменников в целом и каждого албанца в отдельности от легковерия, беспечности и благодушия при решении своей личной судьбы и будущего страны: «...в ритме гекзаметра / Стучат по земле твои копыта, / Прислушайтесь, люди!» («Троянский конь»).

Поэтический диапазон Кадарэ широк и разнообразен. Для него не существует поэтических и непоэтических тем. Он пишет обо всем, что составляет жизнь человека. Пишет то страстно и взволнованно от своего имени, то отстраняется и подобно Жаку Преверу создает определенную духовную атмосферу через «вещный мир», заставляя говорить предметы, или добиваясь желаемого точностью выбранных ассоциаций. Так, в любовном стихотворении «Ожидание», персонифицируя вещи в комнате героя («дремлющий телефон», «поникшие абажуры», «притихший дракон на ковре») Кадарэ создает атмосферу как бы замершей жизни, постепенно нагнетая напряжение в ожидании любимой:

Но Время идет...
А ты задержалась,
И свет под абажуром становится зловещим,
Телефон как убитый не дышит уже,
А дракон начинает шевелиться.

Выразительны и точны ассоциативные образы в строках Кадарэ о поэзии (ей вообще посвящено много стихов), звучащих как духовное завещание:

Если суждено мне умереть молодым,
Я буду счастлив, если эта стая
С заоблачных высот поэзии
Навечно
Спустится в вечернее село
И зазвенит в колокольчиках стада.

Фатос Арапи, родившийся во Влере, на самом берегу моря, постоянно возвращается в своей поэзии к образу бескрайней стихии вод, таинственной, влекущей и свободной:

И поныне, где б ни был я,
Фантастическое и величавое
Преследует меня и влечет к себе море.

(«Железные ритмы»)

Он пришел в албанскую литературу тридцатилетним сложившимся человеком, имея достаточный жизненный опыт и специальность экономиста. Окончил в Софии Экономический институт, работал несколько лет педагогом экономического факультета Тиранского университета, затем был приглашен на историко-филологический факультет читать курс лекций по истории албанской литературы XX века, по совместительству исполняя обязанности редактора газеты «Зэри и ринис». Фатос Арапи издал несколько поэтических сборников, из которых важнейшими являются «Поэтические тропы» (1962), «Железные ритмы» (1968), «Голубизна» (1971), «Вперед, к новым столетьям» (1977), «Судьбы» (1979). Арапи — автор новелл «Дикие гуси» (1970), романов «Беспокойный декабрь» (1972), «Кто-то мне улыбнулся» (1974), «Друзья» (1978) и «Рядом с морем» (1986). Написал он две монографии по теории литературы — «Старинные албанские песни» (1986) и «Слово о поэзии» (1987). И все-таки прежде всего это поэт с яркой и светлой палитрой красок. Для Арапи цвет — один из главных источников создания настроения. Любимая им гамма цвета порождена естественными красками южноалбанской Ривьеры: синее море, сияющее солнце, голубое небо, пышные цветы, оранжевые апельсины, зеленые растения и белые чайки:

Моя страна — страна апельсинов и молний

(«Вперед, к новым столетиям»)

Цветут апельсины
В зеленеющей бесконечности,
А в их сердцах по искре солнца

(«Железные ритмы»)

Я шел к тебе с белой розой в зубах,
Сорванной в волнах морских просторов

(«Когда я шел к тебе»)

Подобные образы, проходящие через все пейзажные стихи, любовную лирику, воспоминания детства, философские размышления о сущем, служат обобщенной аллегорией вечного праздника жизни:

Ты придешь, родная, как иначе?
Ведь ты знаешь, как я жду,
Знаешь, что готов
Земной шар, как апельсин, повернуть на ладони,
Чтобы время скорей протекло,
И ты бы вошла

(«Ты придешь»)

Арапи романтичен, и в этом он — преемник классической традиции Рилиндье. Однако в романтической приподнятости его поэзии нетрадиционные метафоры и необычные сравнения совмещены с экспрессией гимновых интонаций:

Зажги же солнца, человек!
Зажги и небеса!
Ведь небо и солнце — плоть твоя,
Романтику, утонувшую в крови,
К жизни возроди!..

(«Вперед, к новым столетиям»)

Бурное море жизни, чреватое гибелью, — постоянная метафора Арапи, — иногда вызывает у поэта усталость, беспокойство, тревогу, от которых он ищет покоя в «тихой семейной гавани», воспоминаниях детства и мире поэзии. Эти камерные стихи, простые, как разговорная речь, тихие и задушевные, отличаются более прозрачной символикой, близкой к фольклорно-песенной:

Поэзия — ты мне мать и жена,
Рука твоя, как нежные листья лозы,
Ласкала мальчишечью голову

(«Поэзии»)

В 80-е гг. в поэзии громко заявили о себе сорокалетние и еще более молодые. Это поколение литераторов, получивших филологическое образование и начавших свою деятельность с журналистики или преподавания. Среди них нужно назвать Бардюля Лондо (р. 1948), Джевахира Спахиу (р. 1945), Кочи Петрити (р. 1941), Ндоца Паплеку (р. 1945), Ндоца Дьетья (р. 1944), Фасли Хамити (р. 1936), Наташу Ляко (р. 1948), Сулей-

мана Мато (р. 1941), Роланда Дьезу (р. 1954). Опираясь на творчество старейших албанских бардов и своих непосредственных предшественников, они вместе с тем смело экспериментируют, ищут новые средства экспрессивности, новые формы и иную символику.

Наиболее своеобразно эти новации проявились в поэзии Бардюля Лондо и Джевахира Спахиу.

Бардюль Лондо – признанный метр современной поэзии Албании, филолог по образованию и опытный журналист, десять лет проработавший учителем в родном городе Пермет. В 70-80-е гг. выступил как автор сборников «Выстрелы и розы» (1975), «Шаги на дороге» (1981), «Если хочешь, открой календарь» (1989), «У любви есть имя» (1984), «Пока не успокою море» (1988), «Только Итака» (1989), «Дни человеческой жизни» (1990). Он известен и как талантливый переводчик современной турецкой поэзии.

Человек активной гражданской и политической позиции, он постоянно находится в гуще важнейших событий, ощущая себя их непосредственным участником. Его стихи, напоминая ораторскую речь, насыщены риторическими вопросами, обращенными в «зал». Поэт взывает к сознанию и эмоциям читателя, стремясь пробудить совесть и мысль. Лондо пишет всегда о конкретных и легко узнаваемых вещах, но выстраивает свое отношение к теме в своеобразный метафорический коллаж с пропущенными логическими звеньями, контрастами, аналогиями и аллюзиями. Для его поэтической манеры, в известной степени навеянной сюрреалистической эстетикой, характерна игра словом, расчленение типовых лексем и замена их новыми образованиями, построенными, однако, по существующим в языке моделям:

Куда же идешь ты, странный века конец?
На Востокозапад, Западовосток, к
закаторождению или востокозакату?
Иллюзии, которые вянут, иллюзии,
которые родятся, чтобы увянуть,
Иллюзии ли это?
Р-е-а-н-и-м-а-ц-и-я.
.....
Есть ли вообще сердце у тебя, мой векаконец?
Векаконец
Без
Реанимации

(«Реанимация»)

Боль, сомнение и надежда без каких бы то ни было прогнозов – такова идейно-эмоциональная основа поэзии Бардюля Лондо, отмеченная подлинным драматизмом.

Джевахир Спахиу – горец из Скрапари по рождению, филолог по образованию, учитель и журналист по роду занятий и поэт по призванию, имеет на своем счету сборники стихов: «Утро сирен» (1970), «Смерть рассвета» (1981), «Завтра буду там» (1987), «Нет тишины» (1989), «Поэзия» (1990), две книги репортажей и поэтические переводы.

В расцвете лет переживший репрессии энверовских времен, но не павший духом, Спахиу поражает жизнелюбием, энергией, волей, которыми стремится «зарядить» и читателя:

...Превратить слезы людские в росу,
А седины – в снег, который быстро тает.
Разгладить морщины у всех вокруг,
И у коры на деревьях,
Молодость продлить на долгие годы
И пробудить весну в самих веснах хотим мы

(«Студенты»)

В стихотворении «Гимн цветению», написанном в манере Пабло Неруды, метафорой «жизнь – цветущая только раз агава» поэт открывает читателю свое кредо земного бытия – дыши полной грудью, веруя, что это бесконечно:

Смерть? Это лишь трагический трюк,
Смерть выдумали просто трусы.

Субъект поэзии Спахиу и ее герой – обычный современный албанец, человек труда: горожанин, обремененный заботами о хлебе насущном, шахтер, «ломающий кости недр», рыбак, бороздящий моря «на лезвии волн», лесоруб, «срезающий огромный дуб». Объект его сатиры и саркастических выпадов – обыватель, «проводящий полжизни во сне, а четверть – в кафе», и обросший бумагами бюрократ – «шарлатан, карьерист и льстец». Все они – плесень нашего времени и мусор истории, омытой слезами и кровью народа.

Любовь к иносказанию и романтической метафоре объясняет, почему многие темы своей поэзии Спахиу облекает в форму баллады, то сочетая ее с притчей, то сближая с портретом, то сливая с пейзажем. Он верен литературной традиции, но по складу таланта ему всего ближе героический пафос, символика фольклора, мифов и легенд. Он органично включает в современный поэтический контекст литературные реминисценции, которые оттеняют его творческую индивидуальность, не нарушая целостного впечатления от его стихов. Иллюстрацией может служить короткое стихотворение «Сердце», где, говоря о миссии поэта, Спахиу использует мотив легенды о горящем сердце Данко:

О вы, идущие на смену нам,
Дети этой земли,
Исхлестанные непогодой и обожженные солнцем,
Для вас поэт разорвал свою грудь,
Чтобы извлечь оттуда сердце
Или стихи.

Во второй половине 80-х гг. в литературу приходит молодежь, увлеченная новыми веяниями в европейской поэзии и часто стремящаяся логические связи заменять субъективными ассоциациями. Многие из этих авторов не лишены таланта, и их несомненно ждет успех. К таким поэтам следует причислить Мимозу Ахмети, Преча Зогай и некоторых других. Очень одаренный поэт – Бесник Мустафай, несомненно испытавший влияние Поля Элюара, Жака Превера, Алена Боске.

Особую страницу в поэтическом творчестве албанцев занимает художественный перевод, в частности, русской поэзии. Среди прекрасных поэтов-лириков, успешно переводивших русскую поэзию, нужно назвать прежде всего Исмаиля Кадарэ – переводчика Пушкина, Маяковского и других поэтов, а также и Йорго Блацы (р. 1938), талантливого поэта и глубокого, тонкого интерпретатора лирики Пушкина и Есенина.

* * *

В драматургии 70-х годов возрождается в новом художественном качестве народно-патриотическая драма, с которой начиналась в XIX веке история албанского театра. По традиции, фабула пьес строилась на острых коллизиях, в которых проявляли себя персонажи – носители высокой гражданской идеи.

В сюжетной судьбе героев испытанию подвергалась мораль – старая, завещанная предками, и новая, вступающая с ней в конфликт. Временным фоном действия обычно служила последняя война, особенно – сорок четвертый и сорок пятый годы, когда обострившееся противостояние воюющих сил не позволяло оставаться в стороне, требуя определить свой выбор.

К лучшим драмам этого типа принадлежат «Цветы граната» (1976) Коля Яковы (р. 1916), «Баца из Дьетай» (1979) Фадиля Крайи (р. 1931) и «Маро Мокра» (1980) Ружди Пуляхи (р. 1943). Действие всех этих пьес происходит в северогорной Албании, где многое определяли законы старины, где сохранилось и понятие «бесы» (верность данному слову), и кровная месть. Обычно вокруг этих проблем и строится сюжет.

Баца из селения Дьетай в пьесе Крайи просватал дочь за местного начальника – байрактара и получил хороший выкуп. По горским понятиям чести он не может отказаться от свадьбы, не покрыв позором свой род.

Но дочь не любит жениха, а главное — их семьи занимают разные позиции в войне: байрактар связан с националистской организацией «Баллы комбэтар» («Национальный авангард»), Бацы — с партизанским подпольем.

В драме Р. Пуляхи старая горянка Мара, мстя за убитого зятя, ставит себя вне закона и должна по обычаям гор принять за это смерть.

В пьесе Яковы, где умело построена интрига, параллельно развивается несколько сюжетных линий. Одна из них — кровная вражда семей из разных социальных слоев, другая — их имущественный спор, третья — борьба за классовые интересы. Соответственно требованиям и шаблонам времени, кодекс завещанной предками морали уступает в пьесах другим этическим критериям — долгу перед страной, патриотическим чувствам и стремлению к свободе.

Тема горского кодекса чести остается в Албании неизменно актуальной. Стоит сказать, например, о том, что она неординарно решается в художественном фильме «Незваные гости» (1985), снятом по сценарию И. Кадарэ, в основу которого положен его рассказ «Загубленный апрель». Действие фильма происходит в 30-е гг. в горах северной Албании, где проводят медовый месяц известный писатель Бесьян Ворпси с женой. Невольно оказавшись свидетелями мести по воле отца молодого горца Дьорга Бериши за убитого брата, они видят его муки и сочувствуют ему, впервые пролившему кровь человека. Тема безвинных жертв средневекового закона кровной мести, выкашивавшего целые семьи, находит раскрытие в переживаниях героя, в котором борется страх неминуемой смерти и чувство вины перед убитым, так как вражда их семей началась давно и он даже не знает, из-за чего.

В 80-е годы жанр фабульной драмы постепенно уступает место аллегорическим формам, экзистенциальным проблемам. Интересна в этом смысле пьеса яркого представителя новых тенденций, проявившего себя сначала как талантливый поэт, но с 70-х годов посвятившего себя театру, Фадиля Крайи «Кровь арбера» (1982).

Сюжет пьесы навеян древней демонологической легендой албанского фольклора о юноше, восставшем из гроба, чтобы выполнить данную сестре клятву. Переплетая эту тему с известным мотивом романтической лирики прошлого столетия, Крайя органично соединяет принципы балладной поэзии и философско-символической драмы. Балладный сюжет у него размыт стихией борьбы добра со злом, жизнетворных и смертоносных начал вокруг героя и в его душе. События отнесены в некое условное время, в страну отважных арберов, ввергнутую в жестокую войну.

Свадьба горянки Рины (в балладе — Дорунтина) с другом ее брата Паля, спасенным им когда-то, вершится по старым обычаям для укрепления дружбы родов и сохранения мира. Ритуал прощания с невестой, увозимой «за девять горных перевалов», омрачается вестью о гибели пяти ее братьев в

войне с Голубым королем. Сцена расставания Рины с семьей завершается клятвой Паля: через три года он приедет за ней и привезет повидаться с матерью.

Атмосфера таинственности, недосказанности, сцены страданий и тоски Рины в семье нелюбимого мужа и недоброй свекрови, изображение бедствий воюющих арберов, плача матери по сыновьям, погибшим в неравных битвах с врагом, нагнетает ощущение трагизма, но внушает веру в непобедимость и бесстрашие арберов. Сверхсмысл пьесы, сокрытый в ее философском подтексте, заключен в идее неистребимости силы человеческого духа, но она связана в пьесе с историей албанцев, сражавшихся веками за свободу. Об этом говорит само название пьесы и сюжетная судьба Паля.

Погибший в бою Паля был воскрешен любовью Тануши (демоническая героиня – дочь Голубого короля), брак с которой сулил ему жизнь и богатство, но он не идет на сделку с совестью и погибает вторично, выполнив «бесу» и освободив из неволи сестру.

Иносказание пьесы, вобравшей в себя мотивы нескольких легенд, органично соединено с фольклорной образностью и легко дешифруется. Ритмический стих торжествен и высок, но при этом речь каждого из персонажей индивидуализирована.

В 1994 г., к 20-летию со дня трагической гибели талантливого литератора Шпетима Гини (1951-1974), в Тиране опубликовали его пьесу «Враги», написанную в 1972 году, но сразу же запрещенную цензурой. В экспрессионистской манере автор представил жизнь людей в тоталитарном государстве. Канва сюжета необычайно проста и нарочито условна. В конце Второй мировой войны в итальянской деревне у границы со Швейцарией, в доме полоумной старухи встречаются шесть итальянцев (два антифашиста, бежавших из лагеря, два нациста и почтальон с дочерью), один албанец и фотограф без обозначенной национальности. Коротая ночь, они вступают в беседу. Скоро становится ясно, что все они обезличены фанатизмом и психика у них изломана воспитанием в ненависти ко всему чужеродному. Они никогда не поймут друг друга и обречены ждать неведомой, но неотвратимой и, возможно, более сокрушительной катастрофы, чем пережитая война.

Наряду с пьесами на глобальные темы на театральных подмостках приобретают популярность драма и комедия, замкнутые в кругу проблем повседневности. Сюжетные структуры этих пьес, как правило, просты, а конфликты определены межличностными отношениями. Пьес такого рода написано много, но наиболее выразительно представляют жанр известный писатель Теодор Лячо (р. 1936), филолог и драматург Ружди Пуляха, режиссер и комедиограф Пэллумб Кулла (р. 1949).

Драмы и комедии Т. Лячо «Дом в переулке» (1984), «Дождь на пляже», экранизованной в 1981 г., Р. Пуляхи «Доктор-пациент» (1982) и «Госпожа-

горожанка» (1986), П. Куллы «Приятель Никифор» (1982) и др. высвечивают слабости и недостатки «среднего» албанца, не лишенного тщеславия, амбиций и обывательского прагматизма и подверженного старым предрассудкам. Авторам присущи чувство юмора, изобретательность при построении сюжета, меткие и точные характеристики героев.

Интересное явление в драматургии Албании 80-х гг. — сатирическая комедия характеров и положений. Высмеивая «вечные» пороки людей — алчность, ханжество, лицемерие, драматурги подчас используют сюжетные ходы и приемы, типичные для этого жанра в других литературах Европы.

Например, в остроумной комедии Люана Кяфзези (р. 1942) «Три дня светопреставления» (1983) удачно обыгран конфликтный узел «Ревизора» Н. В. Гоголя — ожидание приезда в провинциальный городок инспектора из Министерства и вызванные этим хлопоты, суета, путаница, страхи. Действие охватывает три дня перед началом торжеств по случаю 10-летия провозглашения монархии в Албании (1928-1938). Зрителю представлена галерея подхалимов, ханжей и лицемеров, попадающих из трепета перед начальством в комические до нелепости положения. Яркие сатирические образы присутствуют и в целом ряде других комедий.

* * *

В прозе крупных форм седьмое десятилетие открывает жанр исторического романа, охватывающего широкий диапазон отечественного прошлого. Это и дальний средневековый пласт (XV век: борьба Скандербега с османами), важные вехи самоутверждения нации в Новое и Новейшее время (возвышение династии Бушати на севере и Али-паши Тепелены на юге; движение Национального Возрождения) — вплоть до судьбоносных для Албании страниц недавней истории Второй мировой войны и послевоенных конфликтов.

Обращение албанских писателей к истории, стремление понять реальные связи вещей в их сложной социально-исторической конкретности имели свои причины. Долгий, сквозь века, катаклизмы и превратности судьбы, путь албанцев к самоуправлению не получал до этого времени достойного освещения в литературе. Попытки писателей, ограниченных рамками квазиисторической традиции Рилиндье (А. З. Чаюпи, 1866-1930; М. Грамено, 1872-1931; З. Харапи, 1891-1947), сводились не к отражению действительности как таковой, а к осмыслению морали прошлого — неуловимого духа народа, который позволял ему преодолевать иноземное рабство и в отдельные периоды добиваться независимости. Историзм как метод постижения реальности первым воспринял лишь выдающийся албанский общественный деятель и писатель XX века Феофан Стилиан Ноли (1882-

1965). Его перу принадлежит первая основательно документированная художественная биография легендарного полководца Албании XV века Дьердя Кастриоти (1405-1468), известного под именем Скандербег. Книга эта – «История Скандербега» (1921) и фундаментальный исторический труд «Скандербег» (1947), написанные по-английски (Ф. Ноли жил в это время в США), прославили имя их автора далеко за пределами Албании.

Обращение к урокам национальной истории стимулировалось и сменой политических ориентиров в 70-е годы. Необходимость заполнить лакуну жанра определялась также новым эстетическим уровнем, достигнутым послевоенной прозой крупных форм.

Первопроходцами вновь создаваемого жанра стали Сабри Годо (р. 1924), Стерьо Спассе (р. 1914) и все тот же Исмаиль Кадарэ.

Кадровый армейский офицер, участник движения Сопротивления С. Годо дебютировал в публицистике, писал новеллы и рассказы (сборники «Старик из Бутки», 1964, «Голоса горных источников», 1971 и др.). Но настоящий успех принесли ему романы «Али-паша Тепелена» (1970), «Скандербег» (1975), «Проба огнем» и «Время человека» (1990), посвященные разным эпохам. Сторонник достоверности факта, Годо делает остовом романа событийность и помещает персонажей в конкретные исторические обстоятельства. В свободном от панегирических интонаций романе о Скандербеге автор показывает сложную жизнь Албании в переломный для Балкан период османских султанов Мурада II и Мехмеда II. Он разносторонне изображает борьбу албанского военачальника, сумевшего воссоединить раздробленные земли в независимое Албанское княжество и поднять его престиж в Европе, падение Константинополя, захваченного османами в 1453 году, болезнь, смерть Скандербега и утверждение Оттоманской империи в обширном регионе Европы.

В плавном эпическом повествовании, где ничто вроде бы и не обнаруживает присутствия автора, четко определена важнейшая черта политической обстановки на Балканах, облегчившая османскую агрессию: крайняя децентрализация, обострение междоусобной борьбы феодалов и династические распри. Запечатлена в романе и еще одна существенная особенность того времени – скрещение в этой зоне интересов держав Западной и Центральной Европы. Венеция, например, соперничала с Генуей за торговые преимущества в Средиземноморье и на Черном море. На Адриатическом побережье она конкурировала с королевством Венгрия, подчинив себе некоторые греческие и албанские приморские города. Неудивительно, что антиосманские выступления отличались обычно локальностью и эпизодичностью. Длительное противостояние османам албанцев под предводительством Скандербега показано в романе как одно из наиболее значительных антиосманских движений. Поэтому, вероятно, центральными в развитии действия стали главы, где раскрыта стратегия анти-

турецких выступлений Скандербега, обеспечивавшая торжество албанского оружия в течение целой четверти века.

Было бы, однако, неверно утверждать, что роман Сабри Годо интересен только темой антитурецкого сопротивления албанцев и описанием подвигов Скандербега. В нем во всем своеобразии отражена реальность албанской и османской жизни позднего Средневековья.

Особенности быта и обычаев, которыми обрастает сюжет, этика поведения и взаимоотношений персонажей, обрисованных выразительно и эмоционально, создают неповторимый колорит этой книги, привлекательной для самой широкой читательской аудитории. В романе оживают сцены средневековых турниров, конных поединков, церемонии и ритуалы при дворе Скандербега: пышная свадьба его сестры Мамицы с князем Музаком Топия, воспитание наследника и многое другое. Многообразна и ориентальная экзотика книги: картины нравов султанского двора, светских и мусульманских праздников, междоусобицы, интриги, погребение воинов и казни врагов, дворцовый этикет, будни и драмы гарема. Этнографически достоверны интерьеры, костюмы, оружие. Роман построен мозаично. Калейдоскоп новеллистических глав переносит читателя в разные точки пространства и времени, делая действие напряженным и динамичным.

На первый взгляд, роман «Али-паша Тепелена» выдержан в той же манере. Та же мозаичная структура, богатый фактический материал, своеобразные обычаи и нравы окружения султана и двора знаменитого Али-паши, вызвавшего интерес многих дипломатов, историков и писателей (в том числе Байрона и А. Дюма-отца). Но этим сходство и ограничивается. Взгляд писателя на главного героя совершенно иной. Годо видит объективные заслуги Али перед историей, его незаурядность, ум и полководческий дар, открывшие возможность объединить территорию Южной Албании, создать независимый от Порты пашалык, ставший важным фактором балканской политики. Но авантюризм Али, деспотизм и коварство вызывают двойственное отношение к герою и побуждают писателя предпослать второй части романа, где могущество паши достигает апогея, красноречивый эпиграф: «Это был настоящий правитель и очень жестокий человек». Не задаваясь целью объяснять поступки героя, осуждать или тем более пытаться оправдать его, автор сталкивает в ткани романа экстраполярный материал, переплетает историю с вымыслом и создает оригинальный сплав исторической хроники с художественной биографией. Неповторимый колорит придают роману основанные на преданиях новеллы, поражая воображение трагическими эпизодами из жизни полулегендарного героя.

Оживление интереса к истории получило отклик и в творчестве крупнейшего мастера романической прозы, одного из пионеров этого рода литературы в Албании Стерьо Спассе. Задумав эпопею о движении Наци-

онального Возрождения, он посвящает ему цикл романов: «Пробуждение» (1974), «Факелоносцы» (1975), «Смерть или свобода» (1978) и «Повстанцы» (1983).

Объединенные главной темой – темой народа, воссоздающего свое отечество, они освещают основные этапы формирования самосознания албанцев в XIX – начале XX века – от решения задач культурной автономии, создания письменности и литературы на албанском языке до повстанческой борьбы за суверенное государство. Специфика романов определяется не количественными критериями – временной или пространственной протяженностью, хотя и это имеет значение, а коренными проблемами жизни народа, названного автором «энергией и силой антитурецкой борьбы».

Поскольку канвой эпического действия служат события общенационального значения, реальные исторические лица – идеологи Национального Возрождения, просветители, организаторы повстанческого движения Фемистокл Гэрменьи (1871-1917), Байо Топуллы (1868-1939), Мехмет Шпенди (1851-1915), Дед Дье Люли (1840-1915) и др. представлены писателем как субъекты истории – «мозг и сердце» освободительной борьбы. В их судьбах доминирует не самоутверждение личности и ее стремление к счастью, а помыслы и действия во благо своего отечества. Раскрытые в сложной динамике индивидуальных качеств, они вносят в действие высокий интеллектуальный и нравственный накал.

Все романы цикла объединены общими эстетическими принципами. В них тщательно разработана фабула, борьбу характеров и страстей раскрывает умело построенная интрига, в которую вовлечено множество персонажей, хотя главную линию действия ведут один или два героя. В роли протагониста романов Стерьо Спассе часто выступает женщина, проявляя себя не только традиционно – как хранительница домашнего очага, но и как активный член общества, не уступающий мужчинам ни в стойкости, ни в отваге. Такова в романах о Рилиндье Марга Суваджиу – неутомимый деятель просветительского движения конца XIX века. Реальными прототипами собирательного образа Марги послужили выдающиеся представительницы албанского Возрождения сестры Севасти и Параскеви Кирьязи, Катерина Цилька и Поликсени Луараси, с именами которых связаны создание в стране культурно-просветительских клубов, благотворительные спектакли в пользу антитурецкого движения, преподавание в первых национальных школах и составление учебников для них. Не случайно Марга показана в романе другом и единомышленницей одного из организаторов тайных повстанческих комитетов при таких просветительских клубах – национального героя Ф. Гэрменьи.

В известной мере к исторической прозе можно подключить посвященный более близким временным срезам национальной жизни социографический роман И. Кадарэ «Суровая зима» (1971-1976). На первый взгляд

эта книга, выдержанная в строгой эпической манере, подкрепленная документами и фактографией, неожиданна в творчестве писателя, тяготеющего к символике и философским обобщениям. Но это не совсем так.

Роман посвящен событиям, непосредственно предварившим разрыв дипломатических отношений Албании с СССР, драматическому отрезку времени с сентября 1960 по март 1961 года. Герой романа, журналист-международник Бесник Струга, едет в качестве переводчика на совещание коммунистических и рабочих партий в Москву в ноябре 1960 года в составе партийно-правительственной делегации Албании во главе с Энвером Ходжей. Радость и нетерпение в ожидании встречи со страной, к которой его народ и он сам питали самые теплые чувства, омрачались информацией о срыве Союзом поставок пшеницы в Албанию, но Струга отгоняет от себя недобрые мысли, объясняя происшедшее засухой и неурожаем в СССР.

Москва, однако, развеяла все иллюзии Бесника. Он окунулся в атмосферу идеологических распрей и стал свидетелем советско-албанского межпартийного конфликта. Выступление Энвера Ходжи в защиту особой линии Компартии Китая и авторитета развенчанного Хрущевым Сталина встретило резкую отповедь советского руководства и представителей большинства прибывших на совещание партий. Не вдаваясь в историю разногласий, цитируя только албанские документы или ссылаясь на них, И. Кадарэ как бы идентифицирует себя с героем, рассуждающим поверхностно и однобоко, и дальнейшее развитие фабулы выливается в апологию изоляционистских действий АПТ и развенчание «советского ревизионизма». В зависимость от этого виража социальной истории Албании поставлены судьбы главных действующих лиц из семейств Струга и Бэрмэма, трагические ситуации в их жизни показаны как результат психологического надлома: прямо или косвенно вовлеченные в эти процессы люди потрясены «предательством большого, вчера еще надежного друга».

Кадарэ не упускает случая восхвалить политику Ходжи и его верность сталинским методам управления. Под стать и панегирический эпиграф романа, где содержатся, в частности, такие строки: «Издание 19-го тома Собрания сочинения Энвера Ходжи, получившее широкий отклик в стране и за рубежом, оказало большую помощь в дальнейшей работе над содержанием книги, и не только в его углублении, но и в общей концепции главных событий, которые стали историей».

Однако показному оптимизму этой части романа противоречит подлинный трагизм описанной ситуации. Интонации — «порвалась связь времен» — подчинена поэтика книги. Настроение задается самим названием романа и подкрепляется столь непривычным для субтропической Албании суровым пейзажем холодной зимы 1960–1961 годов. Далее выстраивается метафорический ряд — стужа в природе, стужа на лицах, стужа в

душах и стужа в отношениях стран. С метафорой перекликаются названия первой и третьей частей: «Реквием по ушедшему лету», «Государство — зимой». А прелюдией постоянного «зимнего» мотива служит открывающая книгу картина осеннего ненастья: «...Ветер, бушевавший двое суток подряд ... крушил все по пути, ломал и срывал антенны... Последние известия становились длиннее, потому что международные Совещания затягивались, а прерванные войны продолжались... Метеосводки тоже не радовали... В Европе — туманы, большая половина Азии в снегу, температура воздуха и атмосферное давление предвещали циклоны».

Между тем аллегорическая преамбула острого социального сюжета, где главное для автора — время и факты, не предвещает бурь в частной жизни выдвиженца нового строя Бесника Струги. Он преуспевает, принят кандидатом в члены партии, к тому же влюблен, пользуется взаимностью и собирается жениться. Его невеста Зана Бэрмэма тоже отвечает «самым высоким эталонам»: красива, умна, из благонадежной и благополучной семьи государственных функционеров. Правда, свадьбу приходится отложить из-за внезапной командировки Бесника в Москву, но этот почетный вояж сопряжен для обоих с надеждами.

Во второй части — конфликтном ядре романа («Гости в цитадели») — рушатся прежние кумиры Бесника и рассеиваются социальные иллюзии. Основным приемом, определяющим композицию книги, ее образы и ритм, становится контраст. Контраст между видимым и сущим. Он сталкивает яркое зрелище ноябрьского парада на Красной площади и ощущение страшного холода в теле, от которого «камни под ногами кажутся глыбами льда», размах праздничного банкета в Кремле и страх перед голодной зимой в Албании. Диалоги, внутренние монологи героя, безличный поток сознания и, наконец, символика этой части создают гнетущую атмосферу распада монолитного, каким его видел Бесник, лагеря строителей коммунизма.

Третья, четвертая и пятая части книги («Государство — зимой», «Паша Лиман», «Государство и сверхдержава») снова переносят героя Кадарэ в Албанию, представляя читателю первые итоги катастрофы. Не складывается личная жизнь Бесника Струги, и причиной тому он сам, утерявший прежние ценности и не нашедший новой опоры.

Рассматриваемый в целом как единая мировоззренческая и художественная система, роман «Суровая зима», несмотря на свою фактографичность, вполне вписывается в творчество Кадарэ. Автор соизмеряет настоящее с дальнейшим процессом развития общества и судит о нем с гуманистических позиций, движимый желанием увидеть мир объединенным идеалами активного добра. Это объясняет сквозную лирико-философскую идею созидательного начала в мироздании и его определяющей роли в жизни людей.

Многотемная и многотомная эпическая проза 70-80-х годов нашла классическое завершение в романах одного из самых талантливых и самобытных прозаиков современной Албании Якова Дзодзы (1923-1979). Блестящий знаток крестьянской жизни в прибрежной житнице страны – равнине Мюзеке, где прошли его детство и ранняя юность, он сохранил глубокую привязанность к этим местам и посвятил свои романы изображению социально-этических коллизий бытия земледельца. Поэтизируя его труд и единение с землей, Дзодза, однако, не обходит глубоких конфликтов с действительностью, на преодоление которых тратятся заложенные в крестьянине великие природные силы. Такова главная идея задуманной писателем эпопеи, из которой он успел завершить трехтомный роман «Мертвая река» (1965-1971), «Белый юг» (или «Южный ветер», 1974) в четырех книгах и дилогию «Соль земли» (завершена в 1979 г., издана в 1983 г.).

Время романа охватывает сорок лет – 30-70-е годы XX века и вмещает судьбы трех поколений потомственных крестьян, их борьбу с безземельем, нуждой, невзгодами военного времени и оккупации и постепенное самоутверждение в мирные дни. При широкой панорамности и переплетении нескольких сюжетных линий стержневая функция принадлежит образу Пилё Шпирагу и истории его семьи. Дзодза сопоставляет своего героя с дубом – священным деревом языческих верований албанцев, символом неодолимых жизненных сил, любуется его волей, энергией, стойкостью в преодолении зла и ищет обоснование благоденствия народа в близости крестьянина к земле.

Много лишений и горя приходится испытать Пилё Шпирагу: отъезд на заработки в Америку, батрачество, потерю сбережений, нищету, – прежде чем ему удается снова возродить свое хозяйство, обеспечить семью и дать образование дочери. Но даже в самых трудных обстоятельствах он не подвластен духовной коррозии и не роняет достоинства. Не менее колоритен образ Киу Короджиу – председателя кооператива в романе «Белый юг», действие которого происходит в послевоенные годы. Так же, как и Пилё, Короджиу – рачительный хозяин, взращенный землей и неотделимый от нее, исходящий из принципа «неважно, откуда течет река, важно, куда она впадает».

«По велению времени» Дзодза осуждает Короджиу за частнособственническую психологию, произвол и нарушение «Устава кооперативов», но вместе с тем всей логикой повествования создается образ умного и деловитого хозяина. Естественно, что, описывая сложные процессы в послевоенной албанской деревне, Дзодза не мог не отразить в своих романах «социального прагматизма» аграрной политики Энвера Ходжи. Отсюда известные сюжетные «изъяны», искусственные повороты судеб героев из молодого поколения. Однако сила прозы Дзодзы в другом – в отражении правды крестьянской души, крестьянской психологии и албанского быта,

воспроизведенного с этнографической скрупулезностью, в сочности речи персонажей, которую писатель, профессор фольклора и стилистики в университете Тираны, умел передать блестяще.

К концу 70-х годов социально-политическая прагматика романной прозы начинает редуцироваться, ее объемы ужимаются и «линейная» манера письма угасает. К лучшим произведениям нового типа принадлежит сатирический роман Д. Аголлы «Взлет и падение господина Зюлё» (1973), направленный против бюрократизма, низкопоклонства и чинопочитания. Актуален для того времени был и роман Т. Лячо «Преодоление» (1977), где на фоне социальных преобразований в городе идет речь об этике поведения работников административного аппарата. В романе Д. Джувани (р. 1934) «Мой мир» (1984) остро ставятся вопросы эмансипации женщины, проблемы брака и семьи.

С другой стороны, внимание писателей – и чем дальше, тем больше – фокусируется на человеке как таковом, философско-этических и психологических аспектах его бытия. Высокий смысл приобретает самоценность каждой личности, ее духовное своеобразие, неповторимость сознания и чувств. Типическое, общее в фигурах персонажей романов тускнеет, акцент переносится на «индивидуум». Динамика мысли и эмоций героя, непознанное и иррациональное в нем, соотношение добра и зла в его душе, отношение к жизни и смерти, к любви, вере и Богу – такова амплитуда избираемых романистами тем. Фактография истории исчезает, ее вытесняет реакция сознания, сердца и души героя на то романное время, в которое он помещен. Объективная реальность становится часто вторичной и воссоздается «изнутри» или в двойной проекции, – преломленная в сознании автора и в сознании его персонажей. Этим объясняются такие формы романов, как парабола, воспоминание, исповедь, допускающие прямое включение в текст снов, видений, мистики, фантазии. Особенно выразительны новации в романах И. Кадарэ и Касема Требишины (р. 1926).

О новом расцвете прозаического дара Кадарэ можно говорить применительно к сборникам новелл и рассказов «Эмблема старины» (1977), «Обманчивый сон» (1991), эссеистике – «Автобиография народа в стихах» (1980), «Приглашение в студию» (1990), к романам и повестям «Трехарочный мост» (1978), «Концерт в середине зимы» (1978–1988) и др.

Наиболее яркое сочинение 70-х гг., где проявились основные черты творческой манеры писателя, – роман-парабола «Трехарочный мост», триптих, каждая часть которого сюжетно автономна и соотнесена с разными историческими эпохами – XIV, XIX и XX веками. Вместе с тем роман представляет собой эстетическое целое, философскую притчу о тоталитаризме как идеологии и одной из форм государственной власти, притчу о жестокости, порождаемой деспотией и ее укрепляющей. В книге нет характеров в традиционном понимании и нет реальных исторических действующих лиц. Есть

философско-этические категории человек, власть и время, представленное в трех измерениях, – феодализм Средневековья, деспотизм абсолютной империи и авторитарная власть в современном мире.

В первой части, название которой служит перифразой главной идеи и титром романа, речь идет о строительстве каменного моста в раздираемой междоусобицей Албании за век до османского завоевания (точно указана дата – 1377 год).

Пролагая торговый путь в заболоченной местности, чтобы не платить дорожный сбор феодалу – владельцу перевоза через реку, крестьяне по древнему обычаю приносят жертву богу и, молясь о прочности моста, замуровывают в его основание живого человека.

Действие второй части триптиха происходит в 1822 году в Стамбуле – «сердце Османской империи» (название первой главы) – на площади у Ниши позора («Ибрит-ташэ»), где выставляются отсеченные головы мятежных феодалов. На этот раз кортеж падишаха доставил сюда на золотом подносе голову убитого в бою Али-паши Тепелены. Помещают ее в нише таким образом, чтобы потухший взор покойного «ловил» наблюдателя в любой точке площади, а высеченная в граните постамента надпись гласит, что такая же участь уготована любому непокорному падишаху вассалу.

Третья часть романа переносит читателя в Москву 50-х годов, где Кадарэ проходил стажировку в Институте мировой литературы. Наряду с ностальгией по юности, в книге, написанной от первого лица, много сарказма и иронии, естественных, если вспомнить, что создавалась она по свежим следам репрессий 70-х годов, сильно подточивших албанскую культуру. Неслучайно поэтому в центре внимания автора кампания вокруг Б. Пастернака, его романа «Доктор Живаго», скандальные отклики советской прессы на присуждение поэту Нобелевской премии и его отказ от нее под давлением власть предержащих. Кадарэ не дает оценок событиям, но невольные логические параллели, возникающие у читателя в связи с происходившим в Албании, завершают параболу романа изощренностью расправы деспотии с индивидуумом, выходящим за пределы дозволенного.

Касем Требишина пишет на ту же тему, но борьбу с деспотией он начал давно, 5 октября 1955 года, открытым письмом Энверу Ходже, озаглавив его так: «Духовной жизни албанцев грозит катастрофа». В письме осуждена политика правительства в области культуры и искусства, а объявление соцреализма «художественным течением новой эпохи» расценено как попытка вместить литературу в прокрустово ложе абсолютистской догмы.

Вполне понятно, что судьба автора письма – талантливого и образованного человека, бойца Сопротивления в годы Второй мировой войны и одного из первых албанских студентов, обучавшихся в России, в послевоенном Ленинграде, – оказалась трагически предрешенной. Психиатрическая больница, тюрьма и, наконец, свобода ценой долгих лет испытаний.

Но даже находясь в заключении, Касем Требишина писал, добавляя страницы к начатому много лет назад, но так и не увидевшему свет тексту.

О том, что он видел и пережил, Требишина рассказывал просто и сложно одновременно. Такое ощущение возникает потому, что главное в его лучших романах – «Легенда о том, что ушло» (1964-1992) и «Путь на Голгофу» (1989) – жизнь духа главного героя, адекватного или почти адекватного писателю. События, обстоятельства, люди существуют для него не сами по себе, а как внешний фон состояния ума или души, или как нечто неизбежное, столкновение с которым образует способ существования персонажа. Главное сосредоточено «внутри» и заключено в переживаниях человека, в его реакции на мир. Это предопределило художественный выбор Касема Требишины – соединение слова, равного понятию, и слова-метафоры, соединение предметного мира и мира фантазии.

«Путь на Голгофу» – книга о войне, воспоминание о ней через судьбу и гибель юного албанца Гани Тахири. В ней нет героической романтики, есть правда об окопах, грязи, отступлении, трудных победах и главное – мучительные «за что» и «почему» обрекаются люди на смерть, а также размышления о том, что будет за последней гранью... Бессилен ли человек перед судьбой и приговором времени, перед довлеющей над ним десницей власти? И что же такое свобода? В тебе ли она самом, или существует вне тебя и не зависит от воли человека? Беспокойство души и разума Гани Тахири снимает в романе Евангелист, выразитель идей согласия и веры, принимающий мир таким, каков он есть, умеющий терпеть и прощать.

«Легенда о том, что ушло» – одновременно исповедь и притча. Притча о человеке, его предназначении, о деспотической власти, ломающей судьбы. И автобиография писателя, и биография его народа. Мысль Требишины течет свободно и плавно, то пребывая на земле, то воспаряя в сферу непознанного. В иррациональную сферу представлений и чувств обитателей сумасшедшего дома, попавших туда за инакомыслие...

И безвинные жертвы автократии, и жуткий сонм видений, и мания величия поверженных людей, грезящих о власти и славе, и блестяще найденный писателем образ сумасшедшего дома, в стенах которого томится бесправный народ, – все это приобретает в контексте албанской реальности эпохи Ходжи, ярко показанной автором, смысл вечного приговора тоталитарному режиму в современном цивилизованном мире.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Fialori enciklopedik shqiptar. Tirane, 1985, f. 847.

2 *I. Kadare.* Nga nje dhjetor ne tjetrin. Shtepia Botuese «Fayard». Paris, 1991, f. 180.

3 *A. Vinca.* Alternativa letrare shqiptare. Shkup, 1995, f. 83.

ЛИТЕРАТУРА СТРАН ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ В СССР

В 70-80-е годы в странах Восточной Европы, как и в СССР периода застоя, назревал глубокий экономический и политический кризис, однако единство европейских социалистических стран и СССР все еще выглядело по отношению к Западу достаточно монолитным, невзирая на особую линию Югославии, на изолированность и прокитайскую ориентацию Албании. Стремлением СССР и ряда других стран сохранить это внешнее единство объяснялось неадекватное освещение, а то и замалчивание в средствах массовой информации драматического накала событий в странах региона, которые были проявлением и одновременно катализатором кризисных процессов. В Польше это рабочие забастовки и их жестокое подавление (1970, 1976, 1980), возникновение движения «Солидарность» и введение военного положения (декабрь 1981 г.), в Чехословакии – размах диссидентства и «Хартия-77», в Югославии – рост национально-сепаратистских движений (1971-1972 гг. в Хорватии, 1981 г. – среди албанского населения Косова, где власти использовали войска), в Румынии – выступление рабочих Брашова и жестокое подавление студенческих демонстраций и т. д. В литературе кризисные процессы находили отражение во все более критическом отношении к существующему положению, которое подчас прорывалось в легальную печать рассматриваемых стран, но особенно мощно выразилось в публикациях самиздата и эмиграции.

Двойственный характер отличал восприятие литератур Восточной Европы в СССР. С одной стороны, увеличивалось число переводных произведений, расширялось и – благодаря большему объему информации – углублялось осмысление их в критике и литературоведении, с другой стороны, резко ограничилась возможность популяризировать и анализировать творчество писателей, представлявшихся партийному руководству соответствующих стран или СССР недостаточно благонадежными; практически недоступной даже специалистам была литература самиздата и эмиграции. Таким образом, представление в СССР о литературном процессе в странах Восточной Европы не могло быть полным, а широкая публикация одних и заведомая неизвестность других произведений порой приводили

к искажению восприятия этих литератур советскими читателями, да и профессиональной критикой.

При всем том, и при наличии в сфере переводов зияющих белых пятен, а в описаниях литературного процесса — тенденций ретуширования или умолчания, в рассматриваемые годы было сделано много полезного, что способствовало реальному укреплению культурных связей стран региона с нашей страной. В рамках настоящей главы не представляется возможным дать сколько-нибудь полный обзор сделанного в этой области, мы лишь попытаемся наметить общие тенденции и некоторые приметные особенности процесса восприятия в СССР литератур Восточной Европы.

С точки зрения внутренней динамики этого процесса 70–80-е гг. можно рассматривать как целостный период, в котором несколько выделялись: начало 70-х гг., когда наблюдалась известная заторможенность в изданиях переводов самой новейшей литературы, и вторая половина 80-х гг., когда в связи с развернувшимися перестроечными процессами наметилась, пусть идущая с перекосами и изобиловавшая случайностями, либерализация культурной политики в СССР.

Если в предыдущий период при отборе произведений для перевода отчетливо превалировал идеологический критерий, то в период застоя на первый план выдвинулся принцип приемлемости или неприемлемости для советского партийного руководства того или иного автора в зависимости от его произвольно оцениваемой сиюминутной гражданской позиции. Широко переводились книги функционеров дружественных союзов писателей, ответственных работников идеологической области, директоров издательств, редакторов официальных литературных журналов. Разрешаемые для перевода произведения не должны были содержать ничего политически или идеологически крамольного, но вполне могли быть при этом поверхностными, вторичными, политически нейтральными. В отличие от предыдущего периода, к исходу 80-х гг. не предъявлялось жестких требований к форме: она могла быть весьма авангардной. Непредсказуемость ситуации состояла в том, что самой по себе идеологической «безвредности» часто оказывалось недостаточно, чтобы книга была одобрена для перевода. «Запретительное сито» было весьма частым. Кроме издательско-редакторско-рецензентского контроля и обычной цензуры, в вопросы переводов литературы региона и ее интерпретации активно вмешивался соответствующий отдел ЦК КПСС, слово которого, как правило, было последним, причем запреты на публикации переводов или упоминание в печати тех или иных писательских имен обычно даже не аргументировались. На пути адекватного восприятия у нас современных литератур Восточной Европы стояло и множество других препон конъюнктурного и субъективного характера, которые нельзя не учитывать, воссоздавая картину распространения литератур Восточной Европы в СССР.

Значительными событиями в истории культурных контактов между СССР и странами Восточной Европы были предпринятые в 70-80-е гг. издания на русском языке собраний сочинений таких крупных представителей литературы региона середины XX в., как Я. Ивашкевич (т. 1-8, 1976-80; т. 1-3, 1987), Д. Димов (т. 1-4, 1977-1978), Э. Станев (т. 1-4, 1987), А. Зегерс (т. 1-6, 1982-84), И. Андрич (т. 1-3, 1984-1985) и др. Осуществленные на достаточно высоком текстологическом уровне, они предоставляли русскоязычному читателю возможность относительно полного знакомства с творчеством этих художников, составлявших целые эпохи в отечественных литературах. Не менее важно, что произведения целого ряда крупных писателей региона публиковались в популярной «Библиотеке всемирной литературы», выходившей тиражом до 200 000 экз. Это – И. Андрич (1974), И. Р. Бехер (1970), Б. Брехт (1972), А. Зегерс (1975), Я. Ивашкевич (роман «Хвала и слава», т. 1-2, 1974), М. Пуйманова (1976), М. Садовяну (1976), «Поэзия социалистических стран Европы» (1976) и др.

В те же годы в основном было осуществлено ценное серийное издание многотомных «Библиотек...» произведений современной литературы стран региона (кроме Албании), начатое в связи с двадцатипятилетием установления в них народно-демократического строя. В выпуске «Библиотек...» участвовали издательства «Художественная литература», «Радуга», «Молодая гвардия», «Искусство». В состав «Библиотек...» входили антологии поэзии, рассказов и повестей, драматургии, а также тома избранных произведений и романы отдельных писателей. «Библиотеки...» – при всем строгом цензурировании их состава – познакомили читателей с немалым количеством новых писательских имен и произведений, дававших определенный срез проблемно-тематических и жанровых поисков современных авторов.

Среди изданий 70-х – начала 80-х гг. в рамках «Библиотек...» и вне этой серии выходило много томов избранных произведений авторов из Восточной Европы. Среди них книги сербских писателей: двухтомник Б. Чопича (1982) и избранное Д. Максимович (1977), избранное черногорцев М. Лалича (1980) и Р. Зоговича (1986), хорватского классика М. Крлежи (1980) и известного прозаика Р. Маринковича (1975), тома избранных произведений С. Колара (1979), В. Калеба (1972, 1979), однотомники словенских прозаиков Ц. Космача (1976), Ю. Козака (1974), М. Кранеца, И. Потрча и Б. Зупанчича (1977), из македонских – Ж. Чинго (1973). Из болгарских авторов были изданы избранные произведения Л. Стоянова (1970), Э. Станева (1970), П. Вежинова (1972, т. 1-2, 1985), А. Гуляшки (1972), Г. Джагарова («Птицы против ветра». М., 1972), А. Далчева (1974), Й. Радичкова (1982), «Избранное» Э. Манова (1982), Н. Хайтова («Лодка в лесу», 1972, и «Колючая роза», 1983), Г. Караславова (1983), Л. Левчева (1989). Из литературы ГДР вышли в 1971 и 1984 гг. «Избранное» Э. Штритматтера, в 1971 – И. Бобровского, в 1973 и 1982 Ф. Фюмана, в 1974 и 1983 –

С. Хермлина, в 1979 – К. Вольф и Й. Новотного, в 1981 – М. В. Шульца, в 1982 – Г. де Бройна, в 1987 – Ю. Брезана и Г. Канта и т. д. Публиковалось немало книг румынских авторов: М. Садовяну (1980), З. Станку (1985), И. Агырбичану (1981), А. Бландианы (1987), Ч. Петреску (1977), Л. Ребряну (1987), К. Петреску и Д. Р. Попеску (1979). Из венгерских авторов были изданы избранные произведения З. Фабиана (1971), Д. Ийеша (1975, 1979, 1982), Л. Мештерхази (1977, 1989), Э. Иллеша (1979, 1983), Б. Булчу (1984), П. Вереша (1977), Ф. Шанты (1980), И. Эркеня и Г. Гараи (обе – 1981), Л. Немета (1982), М. Сабо (1978), в 1983 – Л. Кашшака и Т. Дери; из чешских – тома Я. Козака (1978) и З. Плугаржа (1979), из словацких – однотомники Р. Яшика (1974), А. Беднара (1979) и В. Минача (1982), из польских – С. Дыгата (1971), К. Филиповича (1972), М. Домбровской, Л. Кручковского (обе книги – 1974), Т. Ружевича и В. Жукровского (обе книги – 1979), Е. Ставиньского (1981), Б. Чешко и Ю. Кавальца (обе книги – 1986), Т. Брезы (1976, 1985) и др.

Произведения, вошедшие в эти книги и созданные в разное время, принадлежали, в основном, писателям, в послевоенные годы «переходившим» из молодого поколения в среднее, из среднего – в старшее, и составляли существенную часть литературного процесса в своих странах. Появление этих книг в совокупности с уже упомянутыми собраниями сочинений ряда крупных писателей и «Библиотеками...» современной литературы давало возможность отчасти подвести итоги развития до начала 80-х гг. национальных литератур в целом, тем более, что тогда же, как бы вдогонку уходящему времени, были переведены и изданы книги писателей разных стран, написанные ранее, но по ряду причин, главным образом, идеологического порядка, до этого в СССР не издававшиеся.

Среди них – романы венгерских писателей Т. Дери «Ответ» (т. 1-2. 1950-1952, перевод 1974), М. Сабо «Фреска» (1958), «Лань» (1959), «Улица Каталини» (1969) – все переведены в 1978, И. Шаркади «Потерянный рай» (1962, перевод 1978), Ф. Шанты «Пятая печать» (1963, перевод 1980), написанные в 1936 г. Д. Ийешем романы «Люди пушты» (перевод 1978), биографическая книга «Петефи» (перевод 1972), Л. Немета «Траур» (1936, перевод 1971), Г. Оттлика «Училище на границе» (1959, перевод 1987). Из произведений польских авторов – романы Р. Братного «Колумбы, год рождения двадцатый» (1957, перевод 1989), В. Маха «Жизнь большая и малая» (1959, перевод 1978), исторические романы Т. Парницкого «Серебряные орлы» (т. 1-2, 1944-45, перевод 1982), М. Брандыса «Неизвестный князь Понятовский» (1960, перевод 1974 под названием «Племянник короля») и многие другие. Среди такого рода изданий – произведения сербских писателей: историко-философский роман М. Црнянского «Переселение» (кн. 1-2, 1929-1962, перевод 1978), романы «Песня» О. Давичо (1952, перевод 1979), «Корни» (1954, перевод 1983) и «Время смерти» (т. 1, 1972,

перевод 1985) Д. Чосича, «Разрыв» (1955, перевод 1980) черногорского прозаика С. Лалича, «Весенний день» (1953, перевод 1976) словенского писателя Ц. Космача и его же повесть «Тантандруй» (1959, перевод 1974), «Лиственницы над долиной» М. Кранеца (1957, перевод 1977), и «В деревне» И. Потрча (1954, перевод 1977), романы хорвата А. Шоляна «Гавань» (1974, перевод 1989), македонцев С. Яневского «...И боль, и гнев» (1964, перевод 1981) и Ж. Чинго «Серебряные снега» (1966, перевод 1981) и др. Любая публикация «пропущенных» произведений прибавляла для советского читателя недостающее звено для воссоздания более полной картины послевоенного литературного процесса.

В то же время усиливалось стремление к синхронизации литературного взаимообмена в области переводов и книгоиздания. Многие из новинок – в том числе произведения, вызвавшие значительный резонанс в национальных культурах – вышли на русском языке вскоре после появления оригиналов. В их числе – из болгарской литературы «Ночью на белых конях» (1975, перевод 1985), «Барьер» (1976, перевод 1978), «Измерения» (1982, перевод 1982) П. Вежинова, роман «Только для мужчин» (1979, перевод 1984) и повесть «Черные лебеди» (1977, перевод 1980) Б. Райнова, романы И. Петрова «Облава на волков» (1982, перевод 1989), С. Х. Караславова «Солунские братья» (1978–79, перевод 1982). Из произведений венгерских авторов – повесть И. Эркеня «Семья Тотов» (1966, перевод 1970) и «Выставка роз» (1977, перевод 1980), Т. Дери «Милый бо-пэр» (1973, перевод 1980). Из литературы ГДР были переведены «Чудодей» (ч. 2, 1973, перевод 1986) и «Лавка» (1983, перевод 1986) Э. Штритматтера, «Возвращение на родину, в страну незнакомую» (1974, перевод 1977) и «Извещение в газете» (1976, перевод 1980) Г. Герлиха, это и романы Г. Канта, составившие его своеобразную поколенческую трилогию: вслед за «Актовым залом» (1965, перевод 1968) – «Выходные данные» (1972, перевод 1974) и «Остановка в пути» (1977, перевод 1979), Г. де Бройна «Присуждение премии» (1972, перевод 1973), романа серболужицкого писателя Ю. Брезана «Крабат или Преображение мира» (1976, перевод 1979). Из польской литературы – романы Ю. Кавальца «Ищу дом» (1968, перевод 1971), «Танцующий ястреб» (1969, перевод 1971), «Переплывешь реку» (1973, перевод 1976), «Серый ореол» (1973, перевод 1979), Т. Новака «Черти» (1971, перевод 1976) и «Пророк» (1977, перевод 1980), А. Кусьневича «Состояние невесомости» (1973, перевод 1979), В. Мысливского «Камень на камень» (1984, перевод 1987), Е. Брошкевича «Долго и счастливо» (1970, перевод 1972), Т. Голуя «Личность» (1974, перевод 1979) и др. Из произведений сербских авторов – романы М. Селимовича «Дервиш и смерть» (1966, перевод 1969) и «Крепость» (1970, перевод 1974), Э. Михаиловича «Венок Петрии» (1975, перевод 1978), хорватских – пятитомный роман-эпопея М. Крлежи «Знамена» (1967, 2-е доп. изд. – 1976), который вышел в рус-

ском переводе в 1984 г. С интервалом всего в несколько лет были переведены произведения словацких авторов — пьеса «Соло для часов с боем» О. Заградника (1973, перевод 1976), автобиографический роман А. Плавки «Влюбленный в жизнь» (1971, перевод 1972), трилогия В. Шикулы «Мастера» (1976, перевод 1981), романы Л. Баллека «Помощник» (1977, перевод 1980) и Д. Митаны «Конец игры» (1984, перевод 1988). Из чешской прозы — романы Я. Козака («Гнездо аиста», 1976, перевод 1982; «Адам и Ева», 1982, перевод 1986), «Наш маленький, маленький мир» (1977, перевод 1980) Я. Коларовой, «В шесть вечера в „Астории"» (1982, перевод 1986) З. Плугаржа, «Окраина» (1974, перевод 1980) К. Мисаржа, «Горький запах осени» (1983, перевод 1987) В. Адловой, «Авария» (1975, перевод 1979) И. Швейды, исторические романы Б. Ржиги, В. Неффа, М. В. Кратохвила.

Среди переведенных произведений не все, естественно, были высокохудожественного уровня, не все выдержали проверку временем, но даже их примерный перечень свидетельствует об интересе советской культуры в лице многих реальных участников культурного процесса (переводчиков, критиков, историков литературы, издателей, читателей) к современному состоянию литератур своих соседей.

Обращает на себя внимание большое количество переводов произведений так называемой малой формы — рассказов и повестей, а также эссе. Такого рода произведения болгарских авторов были представлены сборниками «Болгарский рассказ» (1972), «Современная болгарская повесть. 70-е годы» (1973), «Современные болгарские повести» (1981), «Чернушка. Повести» (1971) и «Весна в январе. Повести» Э. Станева (1971, 1981), «Ветер спокойствия. Рассказы» Й. Радичкова (1975), «Повести и рассказы» Л. Стоянова (1983) и др.; вышло несколько сборников произведений польских писателей: «Польские новеллисты» (1970), «Польский рассказ» и «Современные польские повести» в 2-х т. (оба изд. — 1974), «Польские повести» (1978), «Сон-трава. Рассказы» (1980), «Январское наступление. Рассказы» (1985), «Современные польские повести» (1986), «Статьи. Эссе» (1987) Я. Ивашкевича, «Исторические повести» М. Брандыса (1974, 1975) и др. Творчество чешских и словацких писателей было представлено книгами «Современная чехословацкая повесть. 70-е годы» (1979), «Чехословацкая повесть. 70-80-е годы» (1984) и дополнено изданиями произведений словацких авторов: «Словацкие повести и рассказы» (1975) и «27 визитных карточек» (1979), «Кедровый бор. Проза о Словацком национальном восстании 1944 г.» (1984), «Современная словацкая повесть» (1989), а также сборниками рассказов В. Шикулы (1972), П. Яроша (1975), И. Габая (1981), Й. Кота (1982), Й. Пушкаша (1983), из чешских авторов — рассказами П. Францоуза (1980) и др. Венгерскую литературу малых форм представляли: «Современные венгерские повести» (1977), «Современная венгерская проза» (1982) и сборники повестей и рассказов

отдельных писателей — И. Шаркади (1980), И. Эркеня (1981, 1984). Творчество авторов ГДР в этих жанрах было отражено в книгах: «К новой жизни. Рассказы писателей ГДР» (1970), «Повести и рассказы писателей ГДР» (1973, т. 1-2), «Обрести человека. Повести и рассказы писателей ГДР» (1975), «Новелла ГДР. 70-е годы» (1980), «Повести и рассказы» (1981), «Современная повесть ГДР. 70-80-е годы» (1984), «Романы в стенограмме. Повести и рассказы» (1978) Э. Штритматтера, «Черная мельница. Повесть и рассказы» (1985) Ю. Брезана и др. В малых жанрах литературу Югославий представляли сборники «Последняя высота» (1970), «Повести и рассказы югославских писателей» и «Современная югославская повесть» (обе — в 1978 г.), «Неразделимые. Рассказы югославских писателей» (1985), а также книги отдельных писателей — А. Исаковича «Папоротник и огонь» (1970), Б. Чопича «Горький мед» (1972), Б. Щепановича «Перед истиной» (1961, перевод 1970) и «Смерть господина Голужи» (2-я ред. 1976, перевод 1978), Ж. Чинго «Пожар» (1973). Были изданы сборники «Румынский рассказ» (1978), «Повести и рассказы писателей Румынии» (1981), сборник З. Станку «Как я любил тебя» (1984), рассказы молодых румынских прозаиков С. Титела, Д. Радулеску, Р. Косашу, М. Неделчу («ИЛ», 1984, № 8) и др. Знаменательным было обращение после перерыва к переводам албанских авторов — сборник «Албанская новелла XIX-XX веков» (1981).

Надо сказать, что издательства других республик СССР также проявляли заметный интерес к малым жанрам. Не претендуя на полноту информации, назовем ряд таких изданий: на азербайджанском языке вышли «Словацкие повести и рассказы» (1982) и «Рассказы югославских писателей» (1978), на армянском языке — «Венгерские новеллы» (1978), на белорусском — «Посреди земли. Венгерские рассказы» (1984), на грузинском — «Венгерские повести» (1981), на казахском — «Венгерские повести» (1979), «Словацкие рассказы» (1982), «Румынские новеллы» (1979), на литовском — «Чешская новелла» (1984), на чувашском — «Венгерские рассказы» (1970), на украинском — «Открытие. Рассказы писателей ГДР» (1978), «Современная румынская повесть» (1982), «Мост. Современный чешский рассказ» (1984) и др.

Столь большое внимание в СССР к прозе малых жанров объяснялось не количественным или качественным преобладанием в литературах Восточной Европы рассказов и повестей над романами, а скорее тем, что антологии прозы малых форм давали возможность представить в рамках одной книги нескольких авторов, в том числе молодых.

В 70-80-е гг. широко издавались переводы поэзии европейских социалистических стран. Вышло большое количество поэтических сборников: в 1970 — «Страницы немецкой поэзии в переводах Льва Гинзбурга. От лирики вагантов до поэтов ГДР», «Болгарская поэзия. Антология в 2 т.», в 1971 — «Современная польская поэзия», в 1972 — «Молодые поэты Венг-

рии» и «Из современной поэзии народов Югославии», в 1973 – «Современная венгерская поэзия» и «Поэзия ГДР», в 1974 – «Молодые поэты Югославии», в 1975 – «Антология поэзии ЧССР», «Из современной чешской и словацкой поэзии», «Песни Черной горы: Из черногорской поэзии XX века». И далее: «Поэзия Югославии в переводах русских поэтов» (1976), «Из современной болгарской поэзии» (1976, 1989), «Польские поэты» (1978 и 1990), «Золотой берег. Антология болгарской поэзии» (Душанбе, 1978), в 1979 – «Поэзия современной Румынии» (переводы с румынского, венгерского, немецкого языков) и «Венгерские поэты XX века» (на грузинском языке), в 1981 – «Албанская классическая поэзия», «Из современной чехословацкой поэзии» и «Поэзия современной Югославии», «Из современной поэзии ГДР» (1981, 1986), в 1982 – «Болгарская поэзия XX века», «Венгерская поэзия, XX век», «Раны и розы: Стихи четырех чешских поэтов» и «Антология современной болгарской поэзии» (на грузинском языке), «Поэзия ЧССР. XX век» (1983), «Песнь гордой боли. Стихи албанских поэтов» (1986), «Янтарное побережье. Стихи и проза гданьских писателей». (1987), «Круг: Болгарская поэзия 70-80-х гг.» (1987), «Корни и звезды: Современная македонская поэзия» (1988), «Поэзия Словении. XX век» (1989). В Киеве была издана целая серия сборников стихов молодых поэтов региона на украинском языке: «Сентябрьские Балканы. Молодая болгарская поэзия» (1981), «Радуга Татр. Молодая словацкая поэзия» (1982), «Весенняя Влтава. Молодая чешская поэзия» (1982), «Волна Балатона. Молодая венгерская поэзия» (1983).

Издавались и сборники стихов отдельных поэтов: помимо уже упоминавшихся – Б. Димитровой (1970, 1975), И. Тауфера (1970, 1977), О. Микулашека (1970), в 1973 – Л. Стаффа, М. Бенюка и В. Парун, в 1974 – А. Далчева и А. Плавки, Л. Левчева (1974, 1985, 1988), в 1975 – Т. Аргези и Ю. Тувима, в 1978 – К. К. Бачиньского и В. Завады, в 1979 – М. Флориана, В. Теодореску, С. Раичковича, в 1980 – М. Валека, У. Бергера и С. Х. Караславова, Л. Еленкова (1982, 1986), в 1984 – М. Исаева и И. Скалы, Я. Ивашкевича (1985), в 1986 – В. Броневского и М. Крлежи, в 1988 – П. Вёреша и др. Сборники стихов, объединенных темами политического характера, издавались в эти годы реже, чем это было ранее.

На русский язык поэзию часто переводили прекрасные поэты, и это могло быть не просто ознакомлением нашего читателя с творчеством того или иного зарубежного поэта, но и обогащением русского поэтического языка. Это относится к переводам Л. Мартынова и Д. Самойлова стихов из чешской, польской, словацкой, югославской, венгерской поэзии. М. Алигер переводила стихотворения Д. Максимович. Многие болгарские, чешские, словацкие, югославские поэты публиковались в переводах Е. Винокурова, Ю. Левитанского, Вл. Корнилова, польские – в переводах Н. Астафьевой, В. Британишского, А. Гелескула, Б. Слуцкого, М. Петровых,

Б. Окуджавы, А. Эппеля. Стихи немецких поэтов переводили Б. Слуцкий, Д. Самойлов, Ю. Мориц, В. Куприянов и др. Румынских поэтов З. Станку, В. Теодореску, Г. Мелинеску переводили К. Ковальджи, Т. Бек, Б. Ахмадулина, Ю. Мориц и др.

Б. Слуцкий, Л. Мартынов, Р. Рождественский, В. Британишский и др. популяризировали современную поэзию рассматриваемых стран и в своих предисловиях к ряду книг – такая традиция сложилась, например, в серии «Стихи зарубежных поэтов в переводах...». Творчеству многих поэтов Венгрии, Польши, Югославии посвящены статьи В. Огнева, собранные в книгах «Пять тетрадей» (1975), «Горизонты поэзии» (т. 1-2, 1982), «Годовые кольца» (1983).

И все же переводы из поэзии Восточной Европы далеко не всегда были адекватны художественному уровню оригиналов: было немало и ремесленной работы по подстрочникам, приблизительностей, слишком вольных трактовок, да и просто ошибок. Положение усугублялось почти полным отсутствием критики поэтических переводов, которая помогала бы их совершенствованию.

Драматургические произведения писателей региона, помимо их публикации в периодических журналах и альманахах, были представлены в коллективных сборниках: «Восемь румынских комедий» (1970), «Пьесы болгарских писателей» (1971), «Современная венгерская пьеса» (1974), «Современная польская пьеса» (1974), «Драматургия ГДР» (1975), «Драматургия Чехословакии» (1976), «Современная румынская пьеса» (1981), «Драма ГДР» (на литовском языке, 1982), «Драматургия Югославии» (1982). Выходили и пьесы отдельных драматургов, например, М. Матковича (1975), А. Баранги (1976), Я. Соловича (1978), в 1979 – П. Хакса и Т. Ружевича, И. Радоева (1980), А. Хинга (1984), в 1986 – Д. Р. Попеску и С. Стратиева и др.

Осуществлялась совместная со странами региона издательская деятельность, в рамках которой вышли сборники «Шипка. Проза. Поэзия. Сборник лирических произведений членов болгаро-советского клуба молодой творческой интеллигенции» (1970), «Поэзия ГДР» (двуязычное издание, 1983), «Плечом к плечу: писатели Дона и Болгарии о дружбе народов-побратимов» (1984), «Голубой мост. Из творчества ленинградских и дрезденских писателей» (1984), «Москва – Прага. Сборник произведений советских, чешских и словацких писателей» (1985), «На солнечной стороне: сборник рассказов советских и болгарских писателей» (1986), «Звездный час: Стихи советских и болгарских поэтов» (1986), «Война и память. Из опыта советской и югославской литературы» (1987), «Книга друзей» (1975) и «Содружество» (1984) – антология произведений современных польских и советских писателей.

До сих пор речь шла о книжных изданиях произведений писателей региона. Однако это был не единственный способ их прихода к советскому

читателю. Важную роль играли толстые журналы, прежде всего – «Иностранная литература», которая регулярно и с гораздо большей оперативностью печатала переводы писателей Восточной Европы. Среди публикаций 70-80-х гг. можно назвать «Легенду о Сибине, преславском князе» (1970, № 5) и «Тихик и Назарий» (1979, № 12) Э. Станева, прозу Т. Дери (1974, № 9, 1983, № 9), «Мой мальчик и я» (1975, № 1) Я. Коларовой, «Переплывешь реку» Ю. Кавальца (1976, № 6-7), «Золотой дождь» Я. Соловича (1978, № 2), «Записки молодого варшавянина» Е. Ст. Ставиньского (1979, № 6), «Рифы далеких звезд» (1983, № 6) И. Давидкова, «Западню» Т. Ружевича (1984, № 3), рассказы А. Бландианы (1985, № 3), «Кассандру» и «Аварию» К. Вольф (1986, № 1, 1987, № 12), «Чудака» А. Гуляшки (1987, № 9), отрывки «Империи» Р. Капусциньского (1987, № 6-7), «Футурологический конгресс» Ст. Лема (1987, № 7), «Конец игры» Д. Митаны (1987, № 5-6), произведения разных лет Сл. Мрожека (1988, № 5), прозу Г. де Бройна (1988, № 1), «Генерала армии мертвых» И. Кадарэ (1989, № 6) и др.

Для полноты картины следует упомянуть и о политически наиболее «нейтральном» пласте изданий – переводах детективов и фантастики, фольклора и детской литературы.

Среди них – пользовавшиеся неизменным вниманием читателей произведения С. Лема. Среди вышедших в эти годы – романы «Маска», «Насморк» (оба написаны в 1978 и переведены в 1978), сборник «Навигатор Пиркс. Голос Неба» (1973) и «Избранное» (1976). Творчество писателей-фантастов других стран было представлено в коллективных изданиях: «Третье тысячелетие: Современная болгарская фантастика» (1976), румынские научно-фантастические рассказы (1979), «Последний долгожитель. Сборник венгерских научно-фантастических рассказов» (1980), сборники чешской и словацкой фантастики «День на Каллисто» (1981) и «Фантастика чехословацких писателей» (1988) и др.

В эти годы, как никогда ранее, издавалось довольно много детективов, представленных произведениями отдельных писателей и коллективными сборниками: «Современный польский детектив» (1982), «Современный венгерский детектив» (1974), «Современный детектив ГДР» (1977), «Современный болгарский детектив» (1979, 1988), «Современный румынский детектив» (1981, 1983), «Современный чехословацкий детектив» (1982), «Венгерский политический детектив» (1988) и др.

Обилие переводов детективов и фантастики объяснялось и тем, что в этой литературе политические вопросы, как правило, не затрагивались, во всяком случае, напрямую, и ориентацией на запросы массового читателя.

В 70-80-е годы огромными тиражами на русском языке и языках других народов Советского Союза издавались произведения (их наименования исчисляются многими десятками), предназначенные для самых маленьких – народные сказки и песни. В их переводах и пересказах участвовали

С. Маршак, К. Паустовский, Д. Самойлов и др. Это «Златовласка, чешская народная сказка» (1970), «Хоровод. Чешские народные песенки» (1971, 1978), сборник болгарских стихов «Я и солнышко – друзья» (1977), «Серебряный рожок. Детские песенки народов Югославии» (1976), сборник рассказов, стихов и сказок румынских писателей «Воскресенья всегда разные» (1978), «Албанские народные сказки», «Дерево-до-небес. Венгерские народные сказки» (все – 1989) и др.

Помимо изданий сказок, ориентированных на самого юного читателя, переводилась и литература для детей старшего возраста. Например: сборник словацких повестей «Дети Ченковой» (1970), «Старинные албанские сказания» (1971), повести югославских писателей «Отряд под землей и под облаками» (1977), чехословацких писателей «Дорога, которую не забыть» (1981), «Великан Арчибальд. Рассказы и сказки писателей ГДР» (1986), «Румынская народная поэзия. Баллады, героический эпос» и «Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича» (оба издания – 1987), книги польских писателей – М. Шиповской «Сокровища королевского замка» (1988) и В. Жукровского «На троне в Блабоне» (1989), писателя ГДР П. Хакса «Долгий день великанов» (1970), чешских писателей – «Дома на зеленом лугу» (1971) Я. Коларовой, «Длинные уши в траве...» (1988) И. Кршенека и др.

При всем обилии издававшихся в СССР произведений из литератур Восточной Европы в рассматриваемые годы необходимо еще раз подчеркнуть, что отсутствие на карте советских переводов многих важных книг приводило к тому, что представление об этих литературах расходилось с их реальным обликом, с реальным литературным процессом в конкретных странах. Причины интервалов между выходом оригинала и переводом, или неиздания произведений были самые разные, но прежде всего – политические и идеологические и касались самых разных писателей.

Нередко тернистым, а то и просто непроходимым оказывался путь к русскоязычному читателю некоторых произведений, легально издававшихся в своих странах и принадлежавших авторам вполне уважаемым, вроде бы официально признанным в СССР. Так, не был переведен на русский язык третий том «Чудодея» (1980) Э. Штритматтера, задержался перевод «Образов детства» (1976, перевод 1989) К. Вольф – очевидно из-за неприемлемой с точки зрения советской цензуры трактовки немецкими писателями проблем, связанных с СССР. С большим запозданием пришла в Россию драматургия и зрелая проза Ф. Брауна (1991), не мог увидеть свет подготовленный сборник крупнейшего драматурга ГДР Х. Мюллера.

«Белые пятна» в известном смысле невосполнимы. Разумеется, промедление с переводом не может умалить значение подлинных шедевров, таких, к примеру, как «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, но оно всегда наносит ущерб поколениям, пропустившим эти книги в круге своего чте-

ния. Бывает и так, что произведения, написанные при одних обстоятельствах, десятилетие спустя утрачивают актуальность, особенно для зарубежного читателя. Так, например, по убеждению Ю. П. Гусева, если бы роман «Кладбище ржавчины» (1962) Э. Фейеша перевели на русский язык сразу, он стал бы сенсацией [1]. Переведенный же через 20 лет, он остался едва замеченным. Подобна этой история с публикацией задержанной по политическим мотивам новеллы Тибора Дери «Две женщины» (сб. 1967): она была переведена на русский почти через тридцать лет («Иностранная литература», 1996, № 3). Из современной венгерской литературы до конца 80-х гг. оставались неизвестными русскому читателю такие значительные для венгерской литературы имена, как Йожеф Лендел, Миклош Месей, Иван Манди, многие писатели моложе пятидесяти лет: Петер Эстерхази, Петер Надаш, Дёрдь Шпиро и др.

Если для официозных кругов советской культуры по тем или иным причинам автор оказывался персоной нежелательной, то содержание и качество его произведений не принимались во внимание. Он как бы вообще переставал существовать, и доказать обратное было очень трудно. Одним из примеров тому может служить история переводов на русский язык произведений выдающегося чешского поэта Я. Сейферта. В «Антологии чешской поэзии XIX–XX веков» (т. 3. 1959) напечатана достаточно репрезентативная (13 названий) подборка его стихотворений. Но после 1969 г. творчество Сейферта в СССР оказалось под запретом. Когда в издательстве «Художественная литература» готовился сборник чешской и словацкой антифашистской поэзии «От мрака к рассвету» (1975), поначалу были категорически отвергнуты попытки составителей (С. Шерлаимова, С. Бэлза) включить в него славящие пражское восстание 1945 г. и Красную Армию известные и давно переведенные на русский язык стиха Сейферта и Голана. После многочисленных обращений составителей в ЦК было получено устное разрешение опубликовать всего по одному или два их стихотворения. В 1987 г. вышел томик избранной лирики Сейферта «Прощание с весной», который готовился уже после того, как поэт в 1984 г. стал первым чешским лауреатом Нобелевской премии, но и эту книгу не обошли сложности «консультаций» в соответствующем отделе ЦК КПСС. Издание стихов Сейферта – пример еще относительно удачного развития событий, если не считать того, что много и приязненно писавший о нашей стране поэт при жизни так и не дождался своей книги на русском языке – она вышла посмертно.

Долгое время у нас было запрещено упоминать имя венгерского философа и литературного критика с мировой известностью – Д. Лукача: из сборника венгерской критики в 1978 г. была снята даже его статья о Пушкине.

Сложно складывалась в СССР судьба многих польских писателей и их произведений. Так, из огромной художественной и документально-мемуарной польской литературы военной темы, в частности, касавшейся гитле-

ровских концлагерей (до сих пор мало известной в нашей стране) «Медальоны» З. Налковской (1945) были изданы на русском языке в 1974 г. — почти тридцать лет спустя после написания, через сорок лет — «Прощание с Марией» (1948, перевод 1989) Т. Боровского, через одиннадцать лет — книга Г. Кралль «Опередить господа Бога», о Варшавском гетто и восстании в нем (1977, перевод — «Иностранная литература», 1988, № 4). Через тридцать с лишним лет вышел по-русски в свое время вызвавший большой интерес роман «Колумбы, год рождения двадцатый» (1957, перевод 1984) Р. Братного, в котором писатель обращался к судьбе Армии Крайовой, Варшавского восстания 1944 г. Эта тема, наряду с такими, как положение пленных и ссыльных поляков в СССР, участие поляков в годы войны в союзнических войсках, были темами-табу для советской культуры. В результате неизвестными советскому читателю оставались многие достойные внимания произведения: «Трясина» (1956) Т. Конвицкого, «Плач» (1961) Б. Чешко, «Болдын» (1969) Е. Путрамента, «Птичий тракт» (1973) Г. Аудерской, «Верблюд в степи» (1978) Е. Кшиштоня и др.

В Советском Союзе в 70–80-е гг. вообще не переводилась литература эмиграции и самиздата, хотя для некоторых стран Восточной Европы, прежде всего Чехословакии и Польши, она представляла в этот период очень значительную величину — в масштабах не только национальной, но и международной культуры. Так, увенчанные к тому времени многими международными премиями романы М. Кундеры (живущего во Франции с 1975 г.) стали доходить до нашего читателя только в 90-е гг.: «Шутка» (1967, перевод 1990 — «Иностранная литература»), «Невыносимая легкость бытия» (1984 — французский перевод, чешский текст — 1985, русский перевод — 1992, «Иностранная литература»). Разумеется, только после 1989 г. стали у нас издавать пьесы В. Гавела («Трудно сосредоточиться», 1990) и его эссе («Заочный допрос», 1991; «Сила бессильных», 1991, Минск). Не переводились книги Й. Шкворецкого, Л. Вацулика, П. Когоута и др.

Практически неизвестной в СССР оставалась в 70–80-е годы литература польской эмиграции. До начала 90-х гг. не переводились произведения такого крупного писателя, как В. Гомбрович, который с 1939 г. жил в Аргентине, а после 1964 — во Франции; не переводился М. Хласко. Если в Польше запрет на публикацию произведений Ч. Милоша был снят сразу после присуждения ему в октябре 1980 г. Нобелевской премии, то русскоязычный читатель получил доступ к его текстам лишь в 90-е гг.

В рассматриваемый период значительным событием стало вхождение в советскую культуру творчества С. Мрожека. Российский читатель (и зритель) по-настоящему начал знакомиться с ним лишь в конце восьмидесятых годов: с 1988 по 1995 гг. в журналах было напечатано семнадцать пьес писателя, в 1991 г. вышел на русском языке его первый сборник рассказов и пьес «Хочу быть лошадью».

В еще более сложной ситуации – с точки зрения доступности и перевода в СССР – оказалась польская самиздатовская литература, или, как она именовалась в Польше, «литература второго круга обращения». Из огромного числа самиздатовских произведений по-русски с интервалом в десять лет был переведен «Малый апокалипсис» Конвицкого (1979, перевод 1989). В 70-80-е гг. у нас не были известны большинство поэтов «Новой волны» («Поколение '68»): Ст. Бараньчак – выступавший чаще многих других в нелегальной печати, участник множества акций оппозиции, как и А. Загаевский, и популярные в молодежной среде в конце 70-х годов Р. Воячек, Э. Стахура и др. Из чешской литературы, издававшейся легально, по «личностным» соображениям и подозрениям не переводились на русский язык такие крупные и популярные далеко за пределами своей страны писатели, как Б. Грабал и В. Парал, из венгерской – Д. Конрад.

Только в 90-е гг. доступными советскому читателю стали значительные произведения албанской литературы: «Взлет и падение господина Зюлё» Д. Аголлы (1973, перевод 1991) и «Суровая зима» И. Кадарэ (1971-1976, перевод 1992).

Вместе с тем, нельзя не отметить, что – при всех задержках и издержках – советские издания произведений писателей региона, публикации, посвященные им, нередко оказывались поддержкой литераторов, не слишком угодных своим отечественным партийным властям. Это относится, например, к румынским писателям А. Бландиана, М. Динеску и др. Печаталась и популяризировалась в СССР В. Шимборская – задолго до присуждения ей Нобелевской премии.

В рамках данной главы мы не рассматриваем специально вопросы издания классики, но все же нельзя не отметить первое советское собрание сочинений Г. Сенкевича (1983-85). Этот выдающийся польский прозаик в дореволюционной России пользовался колоссальной популярностью, свидетельством чему были несколько собраний его сочинений. В настоящее, девятитомное, вошли не публиковавшиеся в СССР после 1917 г. романы «Огнем и мечом», «Пан Володыевский», «Семья Поланецких», «Quo vadis». Этот последний – наиболее известный в мире «нобелевский» роман не издавался из-за его «католической» окраски, а романы «Пан Володыевский» и «Огнем и мечом» из-за того, что якобы «провоцировали» национальную рознь.

Переводы из литератур европейских социалистических стран в 70-80-е гг., как и в предыдущие, принадлежали к издательским приоритетам и обычно выходили большими тиражами. И хотя пропуски в ознакомлении нашего читателя с литературами региона были существенными, а среди переводов – немало конъюнктурных книг литературных чиновников, в целом в это двадцатилетие рассматриваемые литературы заняли прочное место в представлении широкого советского читателя о мировом литературном процессе.

* * *

В 70-80-е гг. в СССР продолжалось интенсивное изучение новейших литератур европейских социалистических стран; они воспринимались как типологически наиболее близкая советской литературе часть мировой литературы. Эта ветвь литературоведения была отнесена к приоритетным, что отражалось на планировании работ научно-исследовательских учреждений, на выборе тем для диссертаций и студенческих дипломных работ, а также в литературной печати. В рассматриваемый период углубилось изучение этих литератур в масштабах всего региона, значительно возросло количество работ, посвященных эстетическим особенностям современной литературы и новым художественным исканиям. Однако вне поля зрения оставались важные звенья литературного процесса, значительные, подчас — крупнейшие писательские имена и острые проблемы. Это обусловливалось прежде всего тем, что и в 70-80-е гг. исследования литератур региона, особенно текущего периода, находилось в сфере пристального внимания партийных инстанций, которые стремились сделать выводы из участия писателей в оппозиционном движении в Польше, Венгрии, Чехословакии. В критике и литературоведении действовали запреты и ограничения, подобные тем, что и в области переводов.

В сфере исследовательского внимания ученых были разные этапы современного литературного процесса, творчество отдельных писателей, анализ отдельных произведений и т. д. Наряду с монографиями и статьями следует отметить дальнейшее распространение такого жанра научно-популяризаторской работы, как обстоятельные вступительные статьи, предисловия или послесловия к переводным книгам, которые принадлежат специалистам по национальным литературам.

Многоаспектное осмысление собственно современного литературного процесса воплощено в коллективных и индивидуальных работах, таких, как книга киевского исследователя В. П. Вединой «Современная польская проза. К проблеме новаторства» (1971), коллективный труд ИСБ РАН «Новые явления в литературе европейских социалистических стран. Художественная проза начала 70-х годов» (1976), книги О. К. Россиянова «Реализм в новой венгерской прозе. 60-70-е годы XX в.», А. Г. Пиотровской «Художественные искания современной польской литературы. Проза и поэзия 60-70-х годов» (обе — 1979), В. Д. Андреева «Пути и проблемы развития прозы в социалистической литературе Болгарии» (1986), Ю. П. Гусева «Современная венгерская литература в контексте литератур социалистических стран Европы» (1987) и др. К мало до того исследованной области литературы обратились в своих книгах «Современная болгарская драматургия» (1974) Н. Н. Пономарева, «Театр гражданской полемики. Драматургия Леона Кручковского» (Минск, 1978) Н. Н. Рыбаков, «Исто-

рия и современность в драматургии ГДР» (1979) А. Г. Баканов и др. Появляется немало работ, посвященных отдельным крупным писателям XX в.: это сборники портретов «Писатели Народной Польши» (1976, ИСБ), «Современные писатели ГДР» (1986) А. А. Гугнина, а также «Реализм М. Домбровской» (1974) Я. В. Станюкович, «Ежи Путрамент» (1977, Киев, на укр. яз.) В. П. Вединой, «В. Назор и фольклоризм в хорватской литературе» (Киев, 1983) Е. Пащенко, «Творчество Андрея Плавки. Традиция и новаторство» (Киев, 1984) Г. Сиваченко, «Ярослав Ивашкевич» (на укр. яз. Киев, 1984; на рус. яз. М., 1985) Г. Д. Вервеса, «Творчество З. Налковской» С. Ф. Мусиенко (Минск, 1989) и др.

80-е годы отмечены особой интенсивностью исследований современного литературного процесса в странах региона. Об этом – наряду с изданиями – свидетельствуют многочисленные международные – двусторонние и многосторонние – научные симпозиумы и конференции, посвященные этим проблемам и проводившиеся научными учреждениями Москвы, прежде всего – Институтом славяноведения и балканистики АН СССР и Институтом мировой литературы АН СССР, а также научными институтами и университетами Ленинграда, Киева, Минска и т. д. Результаты исследований отражены в том числе в коллективных сборниках статей «Проблемы развития литератур европейских социалистических стран после 1945 года» (ИСБ совместно с учеными ГДР – 1985) и «Современные литературы европейских социалистических стран. 1945-1980» (1986), сборнике материалов Международной конференции «Литература европейских социалистических стран в 1970-80-е гг.» (ИСБ 1989) и многих других.

Современные литературные процессы исследовались и в сравнительно-историческом плане, прежде всего в области славянских литератур. Росту таких исследований несомненно способствовали проходившие каждые пять лет Международные конгрессы славистов, проводившаяся в рамках ЮНЕСКО работа Международной Ассоциации по изучению и распространению славянских культур и Международной Ассоциации сравнительного литературоведения с их конгрессами и публикациями, а также развивавшиеся особенно активно с середины 70-х годов контакты с учеными стран региона. Среди совместных с литературоведами других стран трудов сравнительного направления, касающихся современных литератур региона, можно назвать, например, «Славянские культуры и мировой культурный процесс» (1985, Минск), «Современная болгарская проза и литературы европейских социалистических стран» (1985, ИСБ), «Сравнительно-историческое изучение и теоретические вопросы развития современных литератур» (1985, ИСБ), «Общие закономерности и национальная специфика в литературах европейских социалистических стран» (1986), «Война и память. Из опыта советской и югославской литературы» (1987) и др.

В работах того времени разрабатывался тезис о единстве литератур социалистических стран, который советское литературоведение выводило из общих закономерностей построения социализма, характерных для этих стран, и приверженности писателей социалистическим идеалам. Соответственно этой главенствующей установке подчеркивалась ведущая роль литератур социалистических стран в мировом литературном процессе и их как бы безусловное превосходство не только в содержательном, но и в художественном плане. Так, известный критик тех лет, секретарь правления Союза писателей СССР и многолетний редактор авторитетного журнала «Вопросы литературы» В. Озеров в книге «Тревоги мира и сердце писателя» (1973) утверждал: «Право на эстетическое первородство дала нам история. Она убедительно доказала, что закономерности развития социалистического искусства – это определяющие закономерности эпохи» [2]. Имея в виду прежде всего литературы европейских социалистических стран, академик Д. Ф. Марков, в те годы – директор Института славяноведения и балканистики АН СССР, многократно повторял, что: «Новаторство эстетических идеалов, всестороннее изображение человека социализма, гуманистический пафос этих литератур, несомненно выдвигает их в авангард художественного прогресса современной эпохи» [3]. Вместе с тем, учитывая современную художественную практику этих литератур, он пытался отвергнуть нормативность социалистического реализма, подчеркивая, что это – «принципиально новое эстетическое образование, отнюдь не замкнутое в рамках одного или даже нескольких способов изображения, а представляющее собой исторически открытую систему правдивого изображения жизни» [4]. С некоторыми оговорками такой подход принимался и другими исследователями литератур региона, он присутствует и в тогдашних работах авторов настоящего тома.

В работах 70–80-х гг. проявлялось стремление авторов исследовать литературный процесс в непосредственном сопряжении с официальной трактовкой современной истории социалистических стран. Так, во вступлении к сборнику «Проблемы развития литератур европейских социалистических стран после 1945 г.» (1985) прямо говорилось, что «принятая в книге периодизация литературного процесса основывается на периодизации социально-экономического и общественно-политического развития в рассматриваемых странах» [5]. Такой подход, конечно же, имел и имеет право на существование, он дает возможность проследить смену содержательно-художественных доминант в литературе, эволюцию мировоззренческих позиций писателей и отдельных жанровых форм, но плодотворность его применения зависит от учета разносторонних факторов, влияющих на ход литературной истории, что в работах 70–80-х гг. не всегда присутствовало в надлежащей степени. Можно назвать немало работ, в которых конкретный анализ произведений заслоняли декларируемые общие положения об

углублении гуманистического осмысления действительности и отражении этого в литературе. По языку, которым пользовались в то время исследователи, а часто и литературные критики, писавшие о литературах Восточной Европы – по тому, как постепенно одни клише вытеснялись, а на смену им приходили более «мягкие» и, как казалось авторам, менее идеологизированные формы выражения (так, на определенном этапе формуле «социалистический гуманизм» стали сопутствовать и другие – «реальный гуманизм», «реальный оптимизм» – по аналогии с известным более масштабным термином «реальный социализм») – можно сегодня видеть, сколь непросты были условия существования советского литературоведения, занимавшегося данной проблематикой.

Догматизм и перекосы в истолковании современных произведений не затеняли, однако, тех духовных ценностей, которые их создатели отстаивали и на которых исследователи заостряли свое внимание. Они прежде всего связаны с человеком, его отношением к природе, к обществу, ролью и местом в истории – давней и близкой. Это обусловило обращение ученых к проблеме гуманизма в разных национальных литературах.

В конце 70-х – начале 80-х гг., внимание советских исследователей стало привлекать усиление в творчестве писателей Восточной Европы критического начала в осмыслении современности. Это отчетливо прозвучало в материалах конференции Института славяноведения и балканистики «Литература европейских социалистических стран в 80-е гг.» (1988) и других конференциях и печатных работах.

Во второй половине 70-х – первой половине 80-х многих исследователей привлекали вопросы, связанные с возможностями прозы в познании и отражении жизни, в раскрытии идейно-философской и морально-этической проблематики современности. Сквозь призму такого подхода рассматривался широкий спектр жанровых трансформаций современного романа – жанра, по мысли ученых, «с наибольшей полнотой отражающего созревание общества и движение литературы»[6]. Роману были посвящены многие работы – коллективные и индивидуальные: «Роман в современных литературах южных и западных славян» (1973), соответствующие разделы В. А. Хорева о польском и М. В. Фридмана – о румынском романах в книге «Новые явления в литературе европейских социалистических стран. Художественная проза начала 70-х годов» (1976), Ю. В. Богданова «Момент самосознания в словацкой прозе» («Иностранная литература», 1976, № 2), С. А. Шерлаимовой «Понять современника. Чехословацкий роман сегодня» («Иностранная литература», 1979, № 5), «Движение жанра: Роман 70-х годов в европейских социалистических странах» («Вопросы литературы», 1980, № 11), монография О. К. Россиянова «Реализм в новой венгерской прозе. 60-70-е годы» (1979), книги О. Н. Дурдыева «„Чудодей" Э. Штритматтера как роман воспитания», «Современный роман Югославии»

Н.Б. Яковлевой, «Роман 70-х гг. в Чехословакии» Р. Р. Кузнецовой (все три – 1980), «Эпос обновления жизни. Роман в литературах социалистических стран 60-70-х годов» И. А. Бернштейн и «Роман – свободная форма. Статьи последних лет» Т. Л. Мотылевой (обе – 1982), роману ГДР уделял внимание А. А. Гугнин в своей книге «Современные писатели ГДР» (1986), своеобразию и эволюции этого жанра посвящены книги И. В. Млечиной «Жизнь романа. О творчестве писателей ГДР. 1949-1980» (1984) и «Типология романа ГДР» (1985), «Новый чешский роман» В. И. Шевчука (1985, на укр. яз.) и сборник статей «Исторический роман в литературах социалистических стран Европы» (1989).

Большая часть этих работ информативна и аналитична, но присутствуют в них, однако, и неизбежные в условиях того времени идеологические клише, чаще всего во введениях и заключениях – как своеобразные «заплатки», подобные следующей: «К развитию чешского романа полностью приложимо определение социалистического реализма,..» [7] и т. п. Как своего рода «печать времени» повторяется мысль о превосходстве соцреализма (или хотя бы реализма) над другими литературными методами, неприятие модернизма. Мелькают «подпорки» из цитат классиков марксизма-ленинизма. Однако все это представлено в меньшей степени, чем в работах предшествующего периода. В этих и других подобных исследованиях роман рассматривался как ведущий жанр современной литературы, живая, непрерывно обогащающаяся новым опытом литературная форма. Стремлением по возможности точно определить появляющиеся разновидности романа объясняется накопление в исследованиях тех лет более трех десятков его дефиниций: романы «расследования» или «дознания», «подведения итогов», «воспитания», «производственные» (его «локальные» образцы в польской и болгарской литературах – «директорские»), романы-мифы, -притчи, -эссе, -аллегории, роман-парабола, -хроника, -исповедь, -воспоминание и т. д. Очевидна условность этих дефиниций: один и тот же материал, одни и те же произведения подчас разносились авторами по разным «рубрикам», причислялись к разным «типам», тем не менее уже сам процесс поиска наиболее адекватных определений был весьма полезен.

Характерное для 70-80-х гг. повышенное внимание к региону Восточной Европы проявилось и в том, что начали предприниматься попытки историко-литературного описания всей группы литератур европейских социалистических стран в рамках одной книги. Этого требовала сама логика научной мысли. Появилась возможность более выверенного в истинных масштабах взгляда на историю литературы и судьбы писателей и их произведений, и постановки теоретических проблем. Одним из первых опытов такого рода явился раздел «Литература социалистических стран Европы» в выпущенном издательством МГУ учебнике под редакцией Л. Андреева «История зарубежной литературы после Октябрьской рево-

люции. Часть вторая. 1945-1970» (1978). Разумеется, в составляющих раздел главах были в немалом количестве умолчания (например, ни в главе о венгерской литературе, ни в главе о литературе ГДР не упоминалось имя Д. Лукача и т. п.). Но принципиально важным был уже сам факт появления такого раздела в вузовском учебнике.

В 80-е и последующие годы все более активно начинается исследование проблематики восприятия в СССР современной литературы региона — в обобщающих работах Т. П. Агапкиной «Распространение и изучение в СССР после 1945 г. современных литератур европейских социалистических стран» (в книге «Современные литературы европейских социалистических стран», 1986), «Современная литература европейских стран в советских исследованиях» («Советское славяноведение», 1987, № 2), в статьях (Г. Я. Ильиной, Н. Н. Пономаревой и др.), касающихся родов, жанров литературы и творчества отдельных писателей.

Продолжалось в эти годы изучение традиций и предыстории современной литературы в работах: «Чешская поэзия XX века. 20-30-е годы» (1973) С. А. Шерлаимовой, «Становление социалистической литературы в Польше» (1979) В. А. Хорева, «Чешский межвоенный роман. Эволюция жанра и стиля» (1980) Р. Р. Кузнецовой, «Две эпохи чешской литературы» (1981) С. В. Никольского, «Развитие югославского романа в 20-30-е годы XX в.» (1985) Г. Я. Ильиной, «Идейно-эстетические течения в румынской литературе XIX-XX вв. К проблеме преемственности» (1989) М. В. Фридмана и др.

Русскоязычный читатель имел возможность — правда, весьма выборочно — ознакомиться и с текущей литературной критикой славянских стран. Помимо журнальных публикаций и предисловий к некоторым книгам были изданы: «Современная литературная критика европейских социалистических стран» (Вып. 1. — 1975; Вып. 2. — 1978), а также серия сборников литературно-критических работ по отдельным странам: «Творчество и жизнь. Литературно-художественная критика в ГДР» (1976), «Литература и время. Литературно-художественная критика в ЧССР» (1977), «Пути художественного прогресса. Литературно-художественная критика в ВНР» (1978), «Поиски и перспективы. Литературно-художественная критика в ПНР» (1978), «Единство и многообразие. Литературно-художественная критика в НРБ» (1979), «Действительность: искусство, традиции. Литературно-художественная критика в СФРЮ» (1980), «Литература и жизнь народа. Литературно-художественная критика в РСР» (1981).

Важную роль в информировании читателя о литературных процессах в Восточной Европе играли «Краткая литературная энциклопедия» (т. 1-9, 1962-1978), «Литературный энциклопедический словарь» (1987) и другие — выходившие также в национальных республиках.

Для развития научных исследований весьма существенными были издания Института научной информации по общественным наукам АН СССР —

библиографии и тематические сборники по странам. Тогда же была осуществлена целая серия биобиблиографических и биографических изданий.

С 1982 по 1988 гг. вышли в свет три тома библиографического указателя «Польская художественная литература в русской и советской печати». Очередной – 4-й – том вышел в 1995 г. Он был подготовлен во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы (Москва), а издавался в Польше. В 1988 г. был выпущен указатель русских переводов и критической литературы на русском языке 1945-85 гг. «Художественная литература Румынии» (сост. О. В. Емельянова). Продолжалось издание указателей по творчеству отдельных писателей: Элин Пелина, И. Волькера, М. Крлежи, Д. Димова, Я. Гашека, Я. Неруды, Э. Станева, М. Залки, А. Зегерс, Ю. Тувима и др.

Надо отметить, что те же запреты на имена и проблемы, что в области переводов, действовали и в отношении всех видов научной продукции: критики, литературоведения, библиографии и т. д., хотя работы научного характера предназначались для достаточно узкого круга специалистов, и, казалось бы, здесь можно было ожидать послабления. Однако бдительные инстанции (или некоторые особенно ретивые их представители) следили не столько за тем, чтобы «хвалили кого надо», сколько за тем, чтобы не хвалили и даже вообще не упоминали «кого не надо».

Что же касается того, почему нельзя было писать о том или ином авторе, доводом в соответствующих инстанциях обычно служила ссылка на «мнение товарищей из страны». Страсть к согласованию доходила почти до анекдотов. Так, в 1984 г. издательство «Наука» стало требовать от своих авторов, работавших в области литератур Восточной Европы, составления реестров всех упоминаемых ими писательских имен. Эти списки по дипломатическим каналам направлялись в соответствующие страны, дабы там работники наших посольств проконсультировали их в высоких партийных инстанциях. Особенно строго это соблюдалось в отношении польских и чехословацких писателей, от которых по традиции ожидали «камня за пазухой». Причем речь шла не о согласовании оценок, что еще как-то можно было бы объяснить, но об упоминании имен, безразлично – в позитивном или негативном контексте. Подобные правила держались чуть ли не до конца 80-х гг. Следствием такого рода «прореживания» явился, в частности, «Литературный энциклопедический словарь» (1987). В этом издании отсутствовали статьи о ряде писателей, ранее представленных в «Краткой литературной энциклопедии»: из польских – Е. Анджеевский, К. Брандыс, В. Шимборская, Я. Бохеньский, из чешских – М. Кундера, М. Когоут, из венгерской Й. Лендел и др.

Для широкой читательской аудитории «окном в мир» рассматриваемых литератур и в эти годы по-прежнему оставались журналы, и прежде всего – «Иностранная литература». На ее страницах печатались произве-

дения маститых авторов и подборки поэзии и прозы молодых писателей. Поддерживалась традиция публикаций в честь той или иной культурной или исторической годовщины, например, к сорокалетию словацкого национального восстания (1984, № 11) и освобождения Белграда (1984, № 10), к семидесятилетию В. Завады (1980, № 5), к столетию со дня рождения И. Цанкара (1976, № 5), Д. Дебелянова (1987, № 8), Э. Ади (1977, № 12), Л. Надя (1983, № 5), к семидесятилетию Э. Станева (1982, № 3), к семидесятилетию со дня рождения и тридцатипятилетию со дня гибели М. Радноти, к восьмидесятилетию и девяностолетию со дня рождения М. Залки (1976, № 5; 1986, № 10), к стопятидесятилетию со дня рождения Ш. Петефи (1973, № 4).

«Иностранная литература» познакомила читателей с болгарскими журналами «Пламък», «Апропо», «Обзор», венгерским журналом «Надьвилаг». На страницах «Иностранной литературы» публиковались многочисленные интервью (с Т. Павловым, С. Х. Караславовым, А. Кусьневичем, Т. Уве, М. Динеску, И. Шимоном, Г. Гараи, В. Геричем, Э. Кошем и др.), публицистика писателей региона (М. Домбровской, Ст. Лема, И. Андрича, Й. Рыбака, И. Григореску, М. Юрковича, К. Странджева, Ш. Ласло-Бенчика, Д. Балинта, Б. Апица, Э. Штритматтера, Ф. Фюмана, К. Вольф и др.).

В журнале были опубликованы материалы международной писательской встречи в Софии (1979, № 10, 11), ответы писателей мира (в том числе М. Сабо, Л. Ф. Ребелу, Г. Гараи, Й. Радичкова, Ю. Кавальца, М. Динеску) на анкету журнала, материалы «круглого стола» польских писателей в редакции «Иностранной литературы» (1979, № 7).

Подобные обсуждения проводились и в «Вопросах литературы»: в 70-80-е годы этот журнал посвятил современным литературам социалистических стран более 15 международных «круглых столов». Общей их тенденцией на протяжении обоих десятилетий представляется внимание к проблемам романа, к движению жанров, к взаимосвязям литератур. Вместе с тем, если в 70-е и начале 80-х гг. отчетливо вырисовывалась политическая ангажированность, заданность обсуждений (их темы – «метод социалистического реализма», «герой активного социального действия»), то к концу 80-х годов темы выглядят более «нейтрально» (итоги, тенденции развития; литература и научно-технический прогресс). Начиная с 1988 г. ощущается «перестроечная» тенденция, попытка пересмотра прежних догм и постулатов, признаются потери и пробелы в художественном творчестве, возникшие под давлением идеологии и культурной политики. Так, проблемы «белых пятен», диссидентской и эмигрантской литературы социалистических стран обсуждались на двух представительных дискуссиях, прошедших в 1988-1989 гг.: «Зарубежная литература XX века и задачи критики» и «Социализм и литературы. Международный круглый стол» (на первой из них специалисты по отдельным литературам отмечали, как искажалось пред-

ставление о них советского читателя, когда не только переводить, но даже упоминать нежелательные имена без предварительного согласования «на самом верху» было невозможно). Кроме обновленного, раскрепощенного подхода к проблеме «литература и идеология», наблюдается тенденция более глубокого рассмотрения художественного своеобразия произведений, стремление представить литературы социалистических стран в более широком, мировом контексте.

Журнал «Вопросы литературы» посвящал специальные выпуски литературам стран региона. Эти номера отличались сходным построением и давали довольно широкую картину современного состояния всех видов искусства слова и журнально-издательской деятельности. Здесь же находим отклики советских писателей и критиков на творчество их зарубежных коллег и наоборот, а также размышления о восприятии данной литературы в СССР. Так, номер, посвященный венгерской литературе («Вопросы литературы», 1974, № 12), открывается рубрикой «Теория: проблемы и размышления», где выступают ученые Венгрии — М. Саболчи, Б. Копеци, П. Панди, А. Диосеги. Проблема «НТР и литература» обсуждается писателями и критиками М. Алмаши, Г. Гараи, Э. Иллешем и др. М. Белади освещает мир «новой прозы», Д. Боднар — поэзию, И. Херманн — драматургию, Д. Тот — критику, И. Шетер — традиции современной венгерской лирики. Печатаются интервью Л. Беньямина, А. Гидаша и др. Рубрика «Страничка о своей работе» представляет читателю Т. Дери, З. Зелка, Д. Ийеша и др. С. Залыгин делится своими размышлениями о Йожефе Дарваше и его героях, А. Гершкович пишет о восприятии венгерской литературы в Советском Союзе. Завершается номер представлением редакций газет, журналов, издательств под рубрикой «У литературной карты Венгрии».

Журнал предоставлял и информацию о конференциях, конгрессах славистов и т. п., публиковал рецензии, регулярно знакомил читателей с выдающимися писателями стран Восточной Европы — Я. Ивашкевичем, Ст. Лемом, Ф. Фюманом, Г. Кантом, А. Зегерс, И. Андричем, Б. Райновым и др., печатая их интервью, размышления и отрывки из произведений.

Много материалов о литературе региона в прошлом и настоящем помещали ленинградские журналы «Аврора», «Нева» и «Звезда», на страницах которых не только печаталась проза и поэзия писателей Восточной Европы, но и выступали советские и зарубежные критики и литературоведы, высказывавшиеся по проблемам современного литературного процесса славянских стран, а также русско-славянских литературных связей.

Важную роль в информировании русскоязычного читателя о литературном процессе в Восточной Европе играл информационный сборник, издаваемый ВГБИЛ «Современная художественная литература за рубежом (обзоры, рецензии, аннотации)».

Центрами изучения литератур Восточной Европы в рамках всего региона и в эти годы оставались Институт славяноведения и балканистики АН СССР, Институт мировой литературы АН СССР, Московский и Ленинградский университеты. Из других республик СССР эта проблематика особенно интенсивно изучалась в академических институтах и университетах Украины и Белоруссии. Накопленный опыт в исследовании данной проблематики, отраженный, в частности, в коллективных трудах, общественная потребность в объективной, целостной картине развития литератур Восточной Европы в послевоенное время и побудили коллектив Института славяноведения и балканистики к написанию настоящего двухтомника.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Вопросы литературы, 1988, № 12, с. 132

2 *В. Озеров.* Тревоги мира и сердце писателя. М., 1973, с. 208.

3 *Д. Ф. Марков.* Сравнительно-исторические и комплексные исследования в общественных науках. М., 1983, с. 187.

4 Там же, с. 194.

5 Проблемы развития литератур европейских социалистических стран после 1945 г. М., 1985, с. 3.

6 *Ю. Богданов, В. Хорев, С. Шерлаимова.* Духовный мир современника // Дружба народов, 1982, № 3, с. 238.

7 *И. А. Бернштейн.* Чешский роман XX века и пути реализма в европейских литературах. М., 1979.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абрамов-Неверли Ярослав 149
Аг Иштван 483
Агапкина Т.П. 729
Аголла Дритэро 690, 691, 707, 723
Агопян Штефан 672, 674
Адамештяну Габриэла 671
Адлова Вера 176, 715
Айтматов Чингиз 541, 634
Албахари Давид 318
Александру Иоан 643, 649-650
Александру Раду 679
Алексиев Георгий 37
Алигер М.И. 47, 717
Алмаш Думитру 661
Альтюссер Луи 629
Анания Валериу 676, 680
Ангел Паул 662, 671, 676, 677, 680
Андерман Януш 134, 141
Андерсон Зоня 536
Андерсон Саша 561
Анджеевский Ежи 71, 73, 95, 99, 103, 105, 106, 107, 122, 139, 730
Анджич Бранко 318
Андреев Веселин 38
Андреев В.Д. 724
Андреевски Петре М. 435, 439, 441-442, 454-455, 457
Андрич Иво 292, 294, 295-296, 305, 308, 321, 351, 434, 712, 731, 732
Андрушка Петер 260, 264, 280
Андялошши Гергей 500
Антонеску Ион 662
Ануй Жан 374, 681
Апати Миклош 488
Аполлинер Гийом 440
Арагон Луи 477
Аралица Иван 349, 350-353, *386**
Арань Янош 492
Арапи Фатос 690, 693-694
Аргези Тудор 652, 656, 717
Арендт Эрих 534, 538, 539, 548, 549, 550
Аристофан 423
Арп Ганс 546
Арсовский Томе 457, 458
Атанасиу В. 641
Атанасов Петр 62, 63
Аугустын Адам 123
Аудерская Халина 75, 108-109, 722
Африч Векослав 384
Ахматова А.А. 134, 616
Ахмети Мимоза 697
Ацел Дёрдь 464
Ацел Тамаш 525
Ашперьян Дёрдь 514-515

Бабаевский С.П. 498
Бабич Михай 476
Багряна Элисавета 46, 53
Базилевский А. 79, 84, 85, 88
Байерль Хельмут 595, 601-602
Байрон Джордж Гордон 702
Байон Филип 123
Бака Иштван 489
Баканов А.Г. 725
Бакевский Петре 444
Бакмаз Иван 379, 383
Баковия Джордже 652
Баконски Анатол 640
Бакуц Йожеф 526
Балаж Ян 280
Балантич Франце 391

Балашевич Джордже 326
Балашша Петер 519, 520
Балинт Тибор 686
Балла Жофия 686
Баллек Ладислав 236, 238, 260, 269-271, 273, 281
Балотэ Николае 636, 637
Балш Теодор 638
Бальцежан Эдвард 94, *152*
Бальцо Юлиус 264
Бандич Милош *336*
Баран Юзеф 93
Баранга Аурел 676, 678, 718
Барани Ференц 483
Бараньчак Станислав 73, 82, 91, 92, 94, *151*, 723
Барбиери Велько 353
Барбу Ион 652
Барбу Эуджен 650, 661, 662
Бари Карой 490
Баркович Йосип 344-345
Барт Ролан 637
Барток Бела 470, 472
Бартош Ян 209
Барт-Чишинский Якуб 612, 613, 625
Барч Курт 534, 535, 538
Басара Светислав 318
Басараб М.Н. 679
Бахман Ингеборг 616
Башев Владимир 54, 55
Башева Миряна 54, 58
Башевский Димитар 448
Баяя Антонин 186
Бегович Сеад 373
Беднар Альфонз 260, 263, 713
Беднар Владо 263
Бек А.А. 596
Беккер Юрек 534, 537
Беккет Сэмюэль 457, 460, 461, 601, 681
Белади Миклош 465, 466, 467, 492, 517, *531*, 732
Беляева Сабина 41, *70*
Бенё Ян 233, 263
Бенеи Жужа 489
Бенн Готфрид 532
Беньямин Вальтер 556
Беньямин Ласло 480, 732
Бенюк Михай 653-654, 717
Бергер Уве 549, 551, 717
Бергер Фридеман 558
Береза Хенрик 89, 140, *151*, *153*
Берент Вацлав 105
Береш Аттила 481
Беркес Ульрих 584
Беркеши Андраш 503
Берник Франце 399, *431*
Бернхоф Райнхард 558
Бернштейн И.А. 728, *733*
Берта Булчу 505
Берток Ласло 483
Берчу Штефан 677
Бехер Иоганнес Роберт 549, 552, 564, 712
Бечкович Матия 325, 326
Бёме Томас 561
Бжох Йозеф 233, 236, 236
Билиньский Вацлав 110, 132
Билочев Боян 23
Бирман Вольф 533, 534, 535, 538, 547, 552, 553, 554
Битнер Дариуш 141
Блага Лучиан 634, 649, 652, 658, 676
Благинка Милан 157, 180, 207, *230*
Блажкова Ярослава 233, 259
Бландиана Ана 646-647, 713, 719, 723
Блатник Андрей 409, 410, 431
Блаца Йорго 697
Блехер Михаил 630, 658
Блоньский Ян 73, 89, 141, 142, *151*
Блох Эрнст 556
Бобровский Йоханнес 546, 547, 548, 565, 578, 613, 615, 712
Богданов Ю.В. 727, *733*

Бодлер Шарль 214, 440, 560
Боднар Дёрдь 470, 471, 492, *530*, 732
Бодор Адам 686
Божич Мирко 342, 343, 384
Божич Петер 397, 408, 422
Бозга Дэжо 644
Бойчев Христо 64
Бонди Эгон 194-195, 222
Борисова М. 212
Борхес Хорхе Луис 308, 311, 312, 318, 354
Босев Росен 23
Боске Ален 697
Боте Лидия 631
Бохеньский Яцек 73, 134, 136, 730
Бошковский Йован 446
Бошковский Петар 435, 439, 443
Бошняк Бранимир 373
Брабец Иржи 156, 157, 158, 160, 195
Брабцова Зузана 195
Брад Ион 640, 641
Браду Мирча 677, 680
Брандыс Казимеж 73, 95, 99, 103, 120, 122, 137, *153*, 713, 715, 730
Брандыс Мариан 122
Братич Радослав 296, 304-306
Братный Роман 100, 139, 713, 722
Братож Игор 409
Брату Савин 631, 633
Браун Анджей 74, 121, 131-132
Браун Фолькер 238, 533, 534, 535, 537, 539, 542, 545,549, 554, 556, 557, 560, 568, 569-570, 574, 584, 592-593, 595, 597-599, 601, 602, 603, *608*, 614, 616, 624, 720
Браш Томас 534, 595, 605
Брвар Андрей 418
Бребан Николае 660, 661, 665, 669-671
Бреза Тадеуш 105, 713
Брезан Юрий 535, 573, 584, 610, 611, 615, 618-620, 621, 625, 713, 714, 716
Брехт Бертольт 177, 539, 540, 552, 594, 596, 599, 601, 605, 712
Брешан Иво 380-383
Британишский В. 83, 717
Бродский И.А. 73, 92, 288
Бройн Гюнтер де 534, 535, 537, 541, 562, 563, 588, 713, 714, 719
Броневский Владислав 717
Бройниг Вернер 581
Броусек Антонин 209, 220
Брошкевич Ежи 107-108, 109, 714
Брылль Эрнест 90
Брюнинг Эльфрида 583
Бугайский Лешек 142
Буда Ференц 483
Будак Миле 384
Будак Перо 384
Будар Бен 624
Бударь Бено 617, 626
Бузаши Ян 250, 255-256, *287*
Бузура Аугустин 636, 664, 665, 667-668, 671
Бузя Констанца 647
Буковчан Иван 281, 282, 283
Букур Марин 631
Булатович Миодраг 308
Булгаков М.А. 134, 634, 720
Бунин И.А. 117, 121, 134
Бунчак Павол 240, 260
Бурек Томаш 73
Буркот Станислав 123, *152*
Бучковский Леопольд 110
Бьеншова Ханжа 624
Бырлэдяну Виктор 663
Бэешу Ион 675, 676, 677
Бэлан И. Доду 631
Бэлческу Николае 649
Бэлу Ион 631
Бэлэицэ Джордже 664
Бэнулеску Штефан 660, 661
Бэнуцэ Ион 638
Бэран В. 661
Бюхнер Георг 564, 569, 581

Бялошевский Мирон 78, 79, 86-88, 99

Вавжак Ежи 133
Вагнер Бернд 536, 538, 562
Вадкерти-Гаворникова Лидия 250, 252, 254
Важик Адам 78
Вазов Иван 13
Вайгель Елена 540, 594
Вайнерт Эрих 550
Валек Мирослав 246-248, 250, 253, 254, 717
Валенса Лех 75
Валент Мико 365
Валери Поль 477
Вало Петер 283
Вальц Ян 78
Ван Гог Винсент 549
Вангелов Атанас 435, 444, *461*
Вандер Макси 583, 623
Вантула Леон 109
Ванханен Н. 418
Ванчура Владислав 163, 178
Варади Саболч 490
Вари Аттила 686
Варошлия Бранко 446
Василев Йордан 53
Василиу М. 678
Василиу Тудор 641
Васович Небойша 328
Ват Александр 74, 98
Ваци Михай 480, 481
Вацлавек Бедржих 235
Вацулик Людвик 155, 157, 160, 195-197, 205, 722
Ваш Иштван 479
Ваши Геза 486
Вебер В.В. 550
Вег Дёрдь 477
Ведина В.П. 724, 725
Вежинов Павел 9, 14-18, 36, *69*, 712, 714
Вежиньский Казимеж 73
Вейвода Ярослав 206
Векверт Манфред 601
Величков Георгий 23
Величков Михаил 63
Вельм Альфред 562, 565, 579
Веля Николае 653, 660, 661, 674
Веля-Радысерб Ян 623
Венцель Ганс-Эккарт 561
Вереш Петер 521, 713, 717
Верешш Миклош 489
Вернер Вальтер 558
Вернер Рут 539, 577
Верч Сергей 424
Веспер Юлиан 638
Вёреш Шандор 472-474, 482, 486, 488
Видмар Мая 422
Видор Миклош 477
Виликовский Павел 259, 280
Винокуров Е. 207, 208, 242, 717
Винс Пауль 534, 558
Винтилэ Петру 662, 671
Винценз Станислав 74
Винцетич Милан 421
Виня Ион 638
Вирк Томо *431*
Вирк Яни 409, 410
Вирта М. 418
Вирпша Витольд 71
Вискович Велимир 338, 353, *386*
Виткевич Станислав Игнаций 72, 149
Виткойц Мина 612, 623, 624
Витшток Уве 541, *607*
Вишинский Борис 451-452
Вишниек Матей 655, 658
Влад Ион 632
Влайчич Милан *336*
Влашин Штепан 157, 165, 188, *230*
Вогацкий Бенито 578
Вогел Херман 417
Вогрызок Йозеф 160

Водушек Божо 414
Войдовский Богдан 110-111
Войкулеску Василе 658
Войнович В. 134
Войтин Александру 676, 677, 680
Войтыла Кароль (Иоанн Павел II) 74, 84-85
Войчеховский Петр 140
Волькер Иржи 221, 730
Вольтер Кристина 538, 590, 623
Вольф Герхард 534, 540, 546, 547, 561, 588, *607*
Вольф Криста 533, 534, 537, 538, 539, 544, 545, 558, 562, 563-565, 573, 574-576, 578, 580, 584, 587-590, *607*, 620, 713, 719, 731
620, 713, 719, 731
Вонгрей Павол 233
Воргицки Шарлотта 590
Ворнар Ян 623
Ворошильский Виктор 73, 90, 94
Ворцель Хенрик 100
Воячек Рафал 78, 90, 723
Враницкий Предраг 289
Вранча Иляна 631
Вуич Иоаким 333
Вуичич Никола 328
Вукодинович Милюрко 328
Вулпеску Ромулус 677
Выгодский Станислав 71
Выжеу Титус 643
Вылев Димитр 28
Выскочил Иван 224
Высоглёнд Роман 141
Выспяньский Станислав 105

Габай Иван 236, 271-273, 281, 715
Габе Дора 46, 47
Габор Д. 680
Гавел Вацлав 134, 155, 157, 162, 225, 226-229, *229*, *231*, 251, 526, 722
Гаек Иржи 157, 159, 169, 175, 180, *230*
Гайдучек Вернер 544, 565, 568
Гайстер-Пламен Изток 416
Галас Франтишек 159, 207, 209, 212, 219, 242
Галгоци Эржебет 504-505
Галич А. 134
Галл Иштван 497-498, 502, 520, *531*
Гамада Милан 233, 236, 259, *287*
Ганза Мате 371, 372
Ганчев Марко 54
Гараи Габор 480-481, 713, 731, 732
Гараци Ласло 490
Гарева Мария *70*
Гароди Роже 158, 629
Гарсиа Лорка Федерико 438, 482, 616
Гафрик Михал 233, 236
Гафица Михай 641
Гачник Лидия 409
Гашпарович Дарко *387*
Гвездослав Павол Орсаг 252
Гевьер Даниел 257
Гейм Стефан 533, 535, 537, 538, 588
Гейне Генрих 539
Гелескул А. 717
Георге Ион 635, 651-652
Георгиев Колё 61, 62, 63, 64
Георгиевский Ташко 455, *462*
Георгиевский Христо 435
Георгиу Михня 676, 677, 678, 680
Георгиу-Деж Георге 662
Гера Золтан 481
Герасимова О. 211
Герек Эдвард 72, 73, 74
Гержман Зденек 169
Герлах Гаральд 538, 578
Герлах Йенс 558
Германов Андрей 54, 55
Гёльдерлин Фридрих 540, 547, 560, 569
Гёргеи Габор 528
Гёрёмбеи Андраш 465

Гёрлих Гюнтер 545, 566, 577, 578,714
Гёте Иоганн Вольфганг 76, 385, 539, 541, 542, 569
Гжещак Мариан 90
Гидаш Антал 481, 732
Гизгес Ян Мария 129
Гикиш Антон 233, 236, 259, 273-274
Гилия Алеку Иван 663
Гиня Шпетим 699
Гицулеску Зено 641
Гладков Ф.В. 541, 596
Глатки Эдмунд 280
Глоцко Петер 276
Гловацкий Януш 134, 136, 140, 149
Глувич Горан 430
Глумац Бранислав 348
Глуховской А. 416
Гога Октавян 631, 634
Гоголь Н.В. 33, 354, 357, 363, 451, 700
Годо Сабри 701, 702
Голан Владимир 209, 210, 212, 219, 221, 721
Голев Владимир 50
Голлый Ян 252
Голубович Предраг 308
Гольдман Люсьен 629
Гома Паул 636
Гомбрович Витольд 72, 73, 74, 98, 103, *152*, 526, 722
Гора Йозеф 209
Горак Карол 282
Горанов Крыстё *70*
Горжец Яромир 219
Горничек Мирослав 224
Горов Павол 232, 239-240, *286*
Горская Н. 479
Горький Максим 503
Госсе Петер 558
Готовац Владо 371
Готше Отто 542, 566
Гофман Эрнст Теодор Амадей 539, 540
Грабал Богумил 134, 160, 188-192, 225, 363, 526, 723
Грабельшек Карел 397
Градишник Бранко 408, 410
Грамено М. 700
Грасс Гюнтер 73, 532
Гратцик Пауль 544, 574
Графенауэр Нико 292, 388, 412, 415-416
Грендел Лайош 281
Гресман Уве 554
Грзалова Гана 157, 171, 179, 230
Гринберг Хенрик 71, 112
Грифиус Андреас 547
Грицкова Ирина 552, 555
Гройлих Павол 624
Гросс Юрген 595, 605-606
Гроссман В.С. 634
Гроховяк Станислав 78, 89
Грошан Иоан 672, 674-675
Груз Павел 236, 259
Груша Иржи 193-194
Грушчиньский Кшиштоф 71
Грюнинг Уве 547, 548
Гуга Ромулус 662, 678
Гугнин А.А. 725, 728
Гудец Иван 236, 276, 280, 283
Гуджевич Синан 328
Гуляшки Андрей 16, 22, 39, 712, 719
Гурбан Йозеф Милослав 262
Гусак Густав 154, 157, 206, 232, 264
Гусев Ю.П. 468, 721, 724
Гуськова Е.Ю. *461*
Гутшмит Уве 624
Гэрменьи Фемистокл 703
Гюго Виктор 492
Гюзел Богомил 435, 439, 442-443, 444, 445, 457
Гюндероде Каролина фон 569, 588
Гюнтер Эгон 542
Гюрчинов Милан 433, 435, 439, 446, 448, *461*, *462*

Давид Курт 574
Давид Филип 332
Давидков Иван 19, 20, 719
Давидоглу Михаил 675, 677
Давичо Оскар 325, 439, 440, 713
Дайке Гюнтер 549, 551
Дакснер Штефан Марко 262
Далчев Атанас 46, 712, 717
Дамиан Серджу 631
Дамм Зигрид 588, 616
Дамьянов Сава 318, *337*
Дамянов Дамян 54, 55
Дан Даниэла 562, 584
Данаилов Георгий 62, 64
Данек Олдржих 223-224
Данилов Никита 655, 658
Даниловский Йордан 444
Данойлич Милован 322, 324, 328
Дарваш Йожеф 463, 498, 732
Дебеляк Алеш 419, 420-421
Дебеляк Тине 391
Дединац Милан 439
Дедиер Владимир 319
Деймек Казимеж 71
Деклева Милан 418
Деметриус Лучиа 675, 677
Денсушяну О. 631
Дери Тибор 464, 493-494, 713, 714, 719, 721, 732
Дешлиу Дан 654
Дёре Имре 481
Дёринг Штефан 546
Джагаров Георгий 62, 712
Джеджонь Ян 141
Джерич Зоран 328
Джого Гойко 292, 327
Джойс Джеймс 494, 540
Джорджевич Милан 328
Джорджеску Паул 630, 631, 632, 661, 664, 671
Джувани Д. 707
Джугарю Михай 659
Джурджич Лиляна 322, *337*
Джурич Антоние 335
Джурич Воислав 320
Дзвоник Эмил 264
Дзодза Яков 706-707
Диаконеску Михаил 661, 671
Дивиш Иван 221
Дидро Дени 225, 542
Димисиану Габриэль 632, 659
Димитров Благой 54, 55, *70*
Димитрова Блага 9, 26-28, 50, 53, 55, *70*, 717
Димитровский Любчо 444
Димов Димитр 712, 730
Димов Леонид 639, 655
Димовский Славе 444
Динеков Петр 36, 64, *69*
Динеску Мирча 635, 644, 647-649, 680, 723, 731
Динулеску Думитру 659
Дирьян Лиляна 444
Дитл Ярослав 178
Дичев Ивайло 26
Дичев Стефан 39
Добаи Петер 490
Добози Имре 463, 498, 508
Добош Ласло 282
Добрев Чавдар 10 32, 43, 45, *68*, *70*
Добровольский Станислав Ришард 78
Доброджану-Геря Константин 634
Добшинский Павол 243
Дойнаш Штефан Аугустин 639, 642, 654-655, 679
Докоупил Богуслав 166, 169,170, *230*
Долган Марьян *431*
Домашкойц Марьяна 624
Домашцына Рожа 611, 616, 617, *627*
Домбровская Мария 107, 713, 731
Домбровский Витольд 78
Донн Джон 92

Дончев Антон 14, 40, 41
Достал Владимир 157, 158, 167, 179
Достоевский Ф.М. 97, 118, 278, 668, 670, 671
Дравич Анджей 73
Драгоевич Даниел 371
Драгова Надежда 59
Драгомир Михай 642
Дрда Ян 155
Древновский Тадеуш 107
Држич Марин 333
Дроздовский Богдан 72
Друговац Миодраг 433, 434, 435, 438, 439, *461*, *462*
Дрэган Михай 631
Дубчек Александер 154, 157, 232
Думитреску Джео 639, 656
Думитреску-Бушуленга Зое 632, 640, 641
Думитриу Дана 671
Думитриу Петру 636
Дункелойц Сабина 624
Дучич Йован 327
Душек Вацлав 182, 184
Душек Душан 236, 260
Дыгат Станислав 124, 713
Дырлих Бенедикт 611, 617
Дьезу Роланд 695
Дьердь М. 680
Дьетья Ндоц 694
Дюма Александр 702
Дюрко Ласло 501-502, 526
Дюркович Тибор 482

Екели Золтан 474
Елачич-Бужимски Дубравко 353, 383
Еленьский Константы 74, 78, 98
Елчич Дубравко 338, 350
Ендришик Манфред 578
Енко Симон 414
Енчикова Эва 238
Еремич Драган 296, 307, 208, 308, 309
Еремич Любиша 298, 320, *335*, *336*, *337*
Ерков Александар 298, 319, *337*
Ерофеев В. 53, 134
Есенин С.А. 88, 191, 634, 697
Есеновский Ежи 108, 109
Есих Милан 419, 421
Ефремов Г. 467
Ефтимиу Виктор 676

Жабот Владо 409
Жанко Душан 384
Жан Поль (Рихтер Иоганн Пауль Фридрих) 593
Жары Штефан 240
Жачек Иржи 214, 215, 217, *231*
Жебеляну Эуджен 654
Женетт Ж. 637
Жеромский Стефан 73, 128
Жечев Тончо 18, 22, 32, 36, 37, 56, *69*, *70*
Живульская Кристина 71
Жид Андре 540
Жироду Жан 374
Житник Винко 391
Жотев Добри 38, 39
Жьяк Милош 258

Забел Игор 409, 410
Завада Вилем 207-209, 212, 213, 717, 731
Завадский В. 253
Завистовский Владислав 149
Загаевский Адам 92, 94, 723
Загоричник Франци 416
Заградник Освальд 282, 283, 284-285, 715
Задравец Фран 388, 403, *431*
Задура Богдан 93
Зайдеман Мария 590
Зайц Дане 411, 412, 413, 414, 422, 423
Заковский Хельмут 535, 539, 580, 602

Залевский Витольд 119-120
Замбор Ян 256
Замфиреску Дан 635
Заплетал Зденек 182-184, 187, 194
Зарев Владимир 23
Зарев Пантелей 32
Зачу Мирча 636
Заяц Петер 238, 259
Згуришка Зузка 260
Зегерс Анна 534, 535, 540, 542, 562, 563, 573, 574, 590, 596, 712, 730, 732
Зейлер Гандрий 612, 625
Зейпель Иоахим 534, 535, 538
Зелинка Милан 260
Зелк Золтан 478-479
Зенкевич М. 436
Зидаров Камен 59
Зилиеру Хория 643
Зимкова Милка 276
Зихерл Борис 397
Златанов Златомир 54, 58
Злобец Цирил 411, 412, 418
Зогай Преч 697
Зогович Радован 712
Зубанович Слободан 328
Зубашку Ион 658
Зупан Витомил 292, 397, 398-400, 402, 404, 422
Зупанчич Бено 397, 405, 712
Зупанчич Мирко 423
Зуровин Юро 624

Ибрэиляну Гарабет 631, 635
Иванишевич Драго 365, 366
Иванов Бинё 54, 57
Иванов Благоя 448, 449
Иванов И. 241
Ивасюк Александру 632, 634, 660, 665, 666-667
Ивашкевич Ярослав 75, 76-78, 95-98, 121, 151, *152*, 712, 715, 717, 732
Ивашку Джордже 631
Ивэнеску Чезар 643
Игна Василе 641
Игнатов Рангел 59
Игнятович Срба 298, *336*
Игов Светлозар 13, 14, 20, 24, 26, 27, 49, *69*, *70*
Ийеш Дюла 464, 466 - 469, 470, 474, 475, 479, 488, 491-493, 686, 713, 732
Илёский Васил 456
Илиев Константин 59, 61, 62, 63
Илия Михай 465
Иллеш Ласло 478, 713
Ильина Г.Я. 729
Инголич Антон 392
Инкрет Андрей 389, 428, *431*
Ион Думитру 643
Ионеско Эжен 457, 460, 681
Ионеску Джелу 636
Ирасек Алоис 163, 166
Иредыньский Иренеуш 140, 148-149
Ироус Иван Мартин 222
Исакович Антоние 292, 299, 321, 716
Ихан Алойз 422

Йенч Бернд 535
Йенч Рудольф 624
Йованович Биляна 318
Йованович Душан 422, 425, 427-428
Йованович Миклош 481
Йовков Йордан 13
Йоганидес Ян 236, 259, 273, 274-276, *287*
Йожеф Аттила 469, 475, 476, 483, 487, 489
Йокаи Анна 505-506
Йон Радек 186-187
Йонаш Ян 264-265
Йонзон Уве 545, 565
Йорга Николае 634
Йоргулеску Мирча 636
Йорданов Недялко 54, 58, 61, 64

Йосифова Екатерина 54
Йосифеску Сильвиан 631
Йосич-Вишнич Мирослав 296, 304

Кавальц Юлиан 127-128, 129, 713, 714, 719, 731
Кавчич Владимир 392, 397
Кадар Янош 463, 522
Кадарэ Исмаиль 690, 691-692, 697, 698, 701, 703-705, 707, 708, *709*, 719, 723
Кадлечик Иван 236
Казакова Р. 247
Кайнар Йозеф 156
Каковяну Виорел 680
Какош Ян 281, 282, 283
Калас Ласло 484
Калау Хайнц 551, 552
Калеб Векослав 351, 712
Калиста Зденек 221
Калноки Ласло 473
Калчев Камен 14, 16, 21-22
Калчич Урош 408
Каменьская Анна 72, 78
Каммингс Эдуард 92
Камю Альбер 27
Кант Герман 534, 535, 537, 538, 539, 543, 544, 567, 574, 576, 584, 592, 713, 714, 732
Кантуркова Эва 194
Каня Станислав 75
Каняди Шандор 686
Капор Момо 296, 317-318
Караангов Петр 54
Карайон Ион 636, 639
Карасек Кшиштоф 93
Караславов Георгий 13, 14, 712
Караславов Слав Христов 39, 714, 717, 731
Карваш Петер 159, 233, 236, 259, 281, 282, 286
Кардош Дёрдь Г. 506-508
Карианопол Вирджил 638
Каринти Ференц 501
Каринти Фридеш 501
Карст Роман 71
Карцева З.И. 19, *69*
Кассиан Нина 638
Кауфман Ганс 567
Кафка Франц 146, 191, 354, 359, 363, 532
Кахольд Габриэла 546
Кациоль Андреа 546
Качер Мирослав 158
Каштелан Юре 365, 366, 371
Кашшак Лайош 464, 479, 713
Кеканович Драго 353, 353, 357-359
Кенереш Адина 671
Кепеш Геза 474 474
Кермаунер Тарас 425, *431*
Керндль Райнер 595, 602
Кертес Акош 495-496
Кертес Имре 508-509
Кетте Драготин 392
Кёлер Эрих 543, 573
Кёнигсдорф Хельга 538, 589-590, 623
Кёнигсмарк Алекс 225
Кёрнер Владимир 163-164
Киёвский Анджей 73
Кирков Димитр 23
Кирстен Вульф 548, 550, 554, 558
Кирш Райнер 538, *607*, 614, *627*
Кирш Сара 533, 534, 583, 590, *608*
Кирьязи Параскеви 703
Кирьязи Севасти 703
Киселевский Стефан 71
Китик Паул 675, 677, 679, 680
Киш Данило 296, 305, 306-309, 311, 312, 313, 318, *336*
Киш Пинтер Имре 486, *531*
Кишш Анна 488
Кишш Бенедек 488
Кишш Денеш 482

Кишш Михай 483
Кишш Ференц 470
Клаудиус Маттиас 547
Клейст Генрих фон 539, 540, 588, 596, 597
Клетников Ефтим 444, 445
Клеч Милан 418, 430
Клима Иван 157, 161,177, 192-193, 226
Климент Александр 193
Клицпера Вацлав Климент 225
Клопшток Фридрих Готлиб 547, 555
Кляйн Кармен 365
Кмецл Матьяж 388, 422, 424
Кнежевич Драган 318
Ковальджи К. 645, 718
Ковальская Анка 73
Ковальский Мариан 140
Ковальчик Властимил 250
Коварёва Лора 624
Ковач Звонко 373
Ковач Мариан 250
Ковач Мирко 296, 298, 309, 311, 312, 313, 318
Ковачевич Душан 331-332, 335
Ковачевский Зоран 448
Ковачик Мариан 233, 250, 254-255
Ковачик Петер 264, 282
Ковачич Владимир 408
Ковачич Лойзе 405
Кович Каэтан 411, 412, 418, 419
Когоут Павел 157, 160, 161, 201-202, 226, 722, 730
Кожокару Мирча 659
Кожокару Ромулус 671
Козак Примож 425
Козак Ян 156, 157 171-172, 177, 186, 713, 715
Козарац Иван 357
Козёл Уршула 90
Койш Павел 245
Кокот Андрей 391, 418
Кола Цирил 610, 624, 625
Колаковский Лешек 71
Колар Славко 712
Коларж Иржи 214
Коларова Яромира 172-173, 187, 188, 192, 715, 719, 720
Колевский Васил 10, 32, *68*
Коленич Иван 258
Колесов Е.Н. 557, 558
Колунджия Драган 324
Кольбе Уве 536, 560, 561, 562
Комадина Милош 328
Команин Жарко 334
Коменский Ян Амос 165
Конвицкий Тадеуш 73, 95, 99, 101-104, 122, 134, 135, 138, 139, 151, *152*, *153*, 722
Кондор Бела 479
Кондрот Войтех 250
Кондураки Вал 636
Конеский Блаже 435-436, 438
Конрад Дёрдь 522-524, 723
Конрад Джозеф 121, 132
Константинов Алеко 13
Константинов Петр 39
Константинович Радомир 309
Копецкий Ян 225
Кореневская Н. 369
Кормош Иштван 474-475, 482
Корнхаузер Юлиан 92, 94
Корнилов Вл. 717
Корошец Иван 391
Коруджиев Димитр 23, 25
Кос Янко 388
Коскова Гелена 193
Косма Аурел 659
Костич Звонимир 328
Костич Лаза 328
Костов Владимир 451
Костра Ян 239, 240, 245, 252
Кострогун Ян 185-186

Косьный В. 74
Косык Мато 624
Кот Йозеф 259, 263, 715
Котеский Йован 439, 444
Котрла Ива 222
Котруш Арон 634
Котт Ян 71
Кох Юрий 538, 539, 582, 584, 611, 618, 620, 621-623, 624, 625, 626
Кохановский Ян 88
Коцбек Эдвард 292, 397, 411, 412, 414, 431
Коцевский Данило 445
Коципер Станко 391
Кочан Микулаш 282
Кош Эрих 290, 292, 731
Кошовей Траян 655, 657
Кошута Мирослав 389
Кравжа Юрий 612, 623
Кравос Марко 391, 418
Кравц Кжесчан 612, 623
Кравцец Марья 612, 618
Кравчик Стефан 536
Крайя Фадиль 697, 698
Краковский Яцек 140
Крал Петр 222
Кралик Штефан 281, 283
Кралль Ханна 113, 722
Кранец Мишко 405, 431, 712, 714
Красиньский Януш 110
Краснодембский Ян Павел 123
Кратохвил Милош Вацлав 165, 715
Краус Карл 170
Крейча Отомар
Кренц Курт 609
Кристева Юлия 53
Крле Ристо 457
Крлежа Мирослав 290, 292, 347, 375, 380, 383, 712, 714, 717, 730
Крохмэлничану Овид С. 631, 632, 633, 636, 656
Крстеский Трайче 453
Кружков Г. 655
Кршенек Иржи 184, 720
Кршесадло Ян 206
Крыницкий Рышард 93
Крэчун Г. 656
Кубашец Марья 612, 623
Кубиковский Збигнев 72
Кубяк Тадеуш 90
Кужел Душан 259
Кузманов Эвгений 23, 24
Кузманович Воислав 345
Кузнецов Ю.П. 478
Кузнецова Р.Р. 728, 729
Кузнецова С. 211
Куленович Скендер 294, 314
Кулла Пэллумб 699-700
Кульчар Сабо Эрнё 466, *530*
Кун Бела 493
Кундера Милан 134, 155, 157, 161, 225, 202-206, 288, 363, 431, 520, 722, 730
Кунерт Гюнтер 534, 547, 552, 553, 554
Кунст Томас 546
Кунтнер Тоне 417
Кунце Райнер 534, 535, 547, 554
Кунцевич Мария 99
Купец Иван 256
Кусьневич Анджей 95, 99, 113-116, 714, 731
Кухар Богумил 283
Кучан Милан 389
Кушан Иван 345, 375, 376, 377, 383
Куюмджиев Крыстё 29, 33, *69*, *70*
Кшиштонь Ежи 106, 107, 722
Кынчев Николай 54, 55, 56, 57
Кэлер Герман 571
Кэлинеску Джордже 631
Кэртэреску Мирча 655, 656-657
Кюлавкова Катица 435, 444, 445-446
Кюлюмов Костадин 39
Кяфзези Люан 700

Лабиш Николае 652
Ладани Михай 481
Лазаров Ристо 444, 445
Лаиншчек Фери 409
Лайнерт Ян 612, 613
Лайчак Милан 239, 245, 246, *287*
Лакичевич Драган 318
Лалич Иван В. 322, 324, 712
Ламбрехт Кристина 583
Ланге-Мюллер Катя 536
Ландовский Павел 226
Ласица Милан 282, 285
Ласич Станко 292
Ласлофи Аладар 686
Ласлофи Чаба 686
Лассаль Фердинанд 603
Латор Ласло 473, 477
Лаучик Иван 250, 256
Левин Вальтраут 590
Левитанский Ю. 652, 717
Левчев Любомир 54, 55, 712, 717
Левыкин В. 615
Лем Станислав 95, 142-144, 151, 719, 731, 732
Леман Вильгельм 547
Ленардич Март 409, 431
Лендел Йожеф 464, 487, 721, 730
Ленин В.И. 158, 502
Ленко Юлиус 240
Ленчо Ян 263, 276, 280
Леонидов Румен 54, 57, 58
Лесковар Деана 334
Лесьмян Болеслав 84
Лешич Йосип *387*
Леу Корнелиу 661
Лефтер Ион Богдан 655, 658
Лёрке Оскар 547
Лёст Эрих 535
Либкнехт Карл 536, 567
Либман Ирина 536, 583
Либш Герат 612, 618
Ливада Раша 322
Ливадич Бранимир 384
Ликар Игор 429, *431*
Ликова Розалия *70*
Лилиев Николай 46
Линдро Милош 444, 445
Липка Франтишек 256
Липская Эва 90-91, 92-93, 94
Липский Ян Юзеф 73
Липуш Флорьян 391
Липуш Цветка 422, 431
Ловинеску Хория 631, 635, 676, 677, 678, 679, 680
Ловинеску Эуджен 629, 631
Лозиньский Юзеф 140
Лондо Бардюль 694, 695
Лопатка Ян 160
Лоренц Кито 554, 558, 611, 614-616, 617, 621, 624, 626, *627*
Лоренц-Залеский Якуб 615
Лотман Ю.М. 294
Лотряну Ион 642
Луараси Михалач 688
Луараси Поликсени 703
Лубеньский Томаш 149
Лугошши Дюла 513
Лукач Дёрдь 464, 465, 629, 721
Лукач Райко 328
Лукеш Ян 178
Лукич Света 291, 294
Лукич Ясмина *337*
Лунгу Иоан 658
Лупу Николае 672
Лученчик Анджей 141
Лысаковский Ян 108, 109
Лэнкрэнжан Ион 634, 663, 664
Любонья Тоди 688
Люксембург Роза 536, 567
Люли Дед Дье 703

Ляко Наташа 694
Лятавец Богуслава 136
Лячо Теодор 699, 707

Мадей Богдан 129
Маджунков Митко 456
Маетич Алойз 348
Мазилу Теодор 675, 676, 680, 684-685
Мазовецкий Тадеуш 75
Мазур Дражен 365
Май Бронислав 94
Майдак Звонимир 348, 349
Майер Ганс 555
Макаренко А.С. 447
Макарович Светлана 388, 418
Маковеску Джордже 643
Максимович Десанка 292, 294, 322, 712, 717
Максимович Мирослав 322, 327
Маленшек Мими 392
Малеский Владо 453
Малеш Бранко 372
Малинк Петр 612, 625
Мандальян Анджей 134
Мандельштам О.Э. 73, 92, 134, 634
Манди Иван 509-510, 511, 721
Мандич Игор *293*, 347, 369, *386*
Манкаш Мирча 641
Манн Томас 308, 519, 587
Манолеску Николае 630, 631, 636
Мантов Димитр 39
Манчев Васе 456
Маня Норман 636, 671
Мараи Шандор 522, 525
Марек Иржи 168, 170
Маринкович Ранко 341, 351, 375, 386, 712
Марино Адриан 630, 631
Маркевич Хенрик 139, *153*
Марков Георгий 12, 61, *69*
Марков Д.Ф. 10, *68*, 235, 726, *733*
Марков Младен 296, 316-317
Маркович Предраг 318
Марковский Георгий 23, 24
Маркс Карл 339
Мароевич Тонко 372
Марон Моника 536
Мартин Бригитта 580, 590
Мартинович Игнац 510
Мартынов Л. 717
Маршалл Ласло 485
Марьянович Петар 331, *337*
Матавуль Сима 301
Матвеевич Предраг 308, 338, *386*
Матев Павел 50, 51
Матевский Матея 435, 438-439, 444
Матич Душан 325
Маткович Марьян 339, 374, 375, 378, 384, 718
Мато Сулейман 695
Матуш Антун Густав 357
Матушевский Рышард 100
Матушка Александер 233
Маурер Георг 549, 550, 551, 555
Мах Вильгельм 128, 713
Махала Лубомир 184
Мачедонски Александру 631
Маяковский В.В. 210, 214, 377, 697
Медакович Деян 320
Медведев Р. 308
Мезеи Андраш 481
Мезеи Каталин 488
Мелиус Йожеф 644, 685
Мемон Владимир 418
Менарт Янез 411, 412, 418, 419
Мендзыжецкий Адам 81, 94
Меншинг Штеффен 561
Мень Юрий 624
Мершиняк Саша 353
Месей Миклош 510-511, 721
Месснер Янко 391
Методиев Димитр 50

Метшк Фридо 610, 624
Мецкес Ахим 545, 577, *608*
Мештерхази Лайош 498-500, 502, 513, *531*, 713
Мигалик Войтех 248-249, 254, 257
Мигалкович Йозеф 250, 251-252, 258
Микелн Милош 422
Микель Карл 538, 554, 555, 556, 562, 593-594, 595, 602, 604-605
Мику Думитру 630, 632, 634, 641, 643
Микулашек Олдржих 211, 212, 223, 717
Миланович Братислав 328
Миланя Цветан 338, 371, 373, *387*
Миличевич Никола 367-368
Милков Милко 59
Милош Чеслав 73, 74, 75, 83-84, 98, 151, 288, 722
Милошевич Никола 308
Милькович Бранко 324, 325
Минатти Иван 411, 418, 419
Минач Владимир 234, 242, 259, 260, 261-262, 264, 268, *287*, 713
Минков Маргарит 59, 60, 63
Минков Светослав 36
Минковский Александр 140
Мисарж Карел 173-175, 199, *230*, 715
Митана Душан 236, 260, 279-280, 715, 719
Митрев Димитар 449
Миттенцвай Вернер 539, 540, *606*, *607*
Михале Аурел 661, 662
Михадаш Теодор 641
Михаилович Драгослав 292, 296, 297-298, 321, 333-334
Михайлович-Михиз Борисав 308 , 309, 320, 335, *336*, *337*
Михалич Славко 365, 368-369, 371, *387*
Миханович Неделько *387*
Михелич Мира 392
Михник Адам 73
Михэйлеску Флорин 631, 633
Мицкевич Адам 71, 72, 76, 121
Мишев Георгий 14, 29, 30
Млечина И.В. 728
Млынкова Марья 612, 620
Мнячко Ладислав 233, 259, 264
Молдова Дёрдь 503-504
Моравчик Штефан 256
Моргенштерн Беата 590
Моргенштерн Кристиан 551
Моргнер Ирмтрауд 543, 573, 589, 590
Мориц Жигмонд 491
Мориц Ю. 414, 419
Морович Андрей 409
Мотылева Т.Л. 728
Мочарский Казимеж 72
Мрак Иван 422, 424-425, 431
Мрдуляш Игор *387*
Мркович Звонимир 338, 371, *387*
Мрожек Славомир 71, 144, 146-148, 151, *153*, 526, 719, 722
Музиль Роберт 170, 519
Муйчич Тахир 383
Мунтяну Аурел Драгош 659
Мурн Йосип 392, 414
Мустафай Бесник 697
Мутафов Энчо *69*
Мутафчиева Вера 14, 40-42
Муташку Д. 662
Мушат Ион 671
Мысливский Веслав 95, 130-131, 149, 714
Мэлаймаре М. 680
Мэлэнчою Иляна 644
Мэнеску Теодор 680
Мюллер Инге 560
Мюллер Кристина 583
Мюллер Хайнер 533, 534, 536, 538, 539, 541,545, 553, 560, 584, 594, 595-597, 599, 602, 603, 605, *607*, 624, 720

Навка Антон 610, 618, 623
Навка Томаш 612, 618

Нагиу Иосиф 675, 677
Наглова Ингрид 624
Надаш Петер 518-520, 721
Надь Гашпар 489
Надь Имре 489
Надь Ласло 469-470, 471, 479, 483, 488, 489, 731
Наковский Атанас 21, *69*
Налковская Зофья 100, 722
Направник Милан 222
Наста Раду 678
Настасиевич Момчило 327, 328
Наум Джелу 638
Неверли Игорь 95, 100
Негоицеску Ион 630, 631, 636, 640, 641
Негош Петар Петрович 326, 334
Негришорац Иван 319, 328
Неделкович Бужор 636
Неделковский Миле 457
Неделчу Мирча 637, 672, 673, 716
Недо Павол 609, 610
Неедла Яромира 157
Неедлы Зденек 158
Незвал Витезслав 207, 209, 216, 219, 221
Некрасов В.П. 634
Немет Ласло 464, 713
Немеш Надь Агнеш 475-476, 485
Ненадич Милан 325
Нергеш Андраш 481
Неруда Пабло 696
Неруда Ян 730
Несвадба Йозеф 170
Нефф Владимир 166-168, 715
Нефф Ондрей 170
Нешич Станиша 328
Нибельшюц Йорг 546
Низюрский Эдмунд 132
Николаева О. 443
Николеску Василе 640
Николич Живко 328
Николиш Гойко 319
Никольский С.В. 729
Ничев Боян 44, *69*, *70*
Новак Борис А. 388, 419-420
Новак Йозеф 612, 613
Новак Слободан 345-347, *386*
Новак Тадеуш 88, 95, 125-127, 129, 714
Новак Херберт 624
Новак-Нехорнский Мерчин 610, 611
Новакович Анджелко *387*
Новаковский Марек 73, 74, 123, 134, 136
Новалис (Гарденберг Фридрих фон) 357, 539, 560
Новкович Милица 334
Новомеский Ладислав 235, 246, *286*
Новотны Павол 624
Новотный Иоахим 543, 581, *608*, 713
Ногейл Богумил 172
Нойч Эрик 534, 566, 567
Нолль Ганс 536
Нолль Дитер 536, 539, 544
Нуровская Мария 112, 123, 134, 136
Нушич Бранислав 331
Ньятин Лела 409, 410
Нягу Фэнуш 632, 653, 660, 661, 665, 668-669, 676, 679
Някшу Юлиан 660

Обертюр Ирена 583
Овадия Давид 38, 50
Огнев В. 718
Огризович Милан 330
Озеров В. 726, *733*
Озеров Л.А. 48, 50, 211
Оклопджич Милан 318
Окуджава Б.Ш. 718
Ольбрахт Иван 223, 225
Ольшовский Хайнрих 93, *152*
Ондруш Ян 250
Опрою Екатерина 675, 679, 680
Оравец Имре 486-487, 488

Орбан Отто 485
Орлось Казимеж 73, 123, 134
Орня Зигу 631
Оруэлл Джордж 73
Освальд Яни 422
Остин Джейн 494
Оттлик Геза 519, 713
Отченашек Ян 163, 172

Павел Ота 192
Павич Милорад 299, 311-313, 318, 321, *336*
Павичич Й. 350
Павкович Васа 319, 321, *337*
Павлетич Влатко *293*, 369, *387*
Павличич Павао 353, 354, 359-361
Павлов Константин 54, 55
Павлов Тодор 10, 731
Павлова М. 210
Павлович Живоин 298
Павлович Миливое 318
Павлович Миодраг 322, 324, 325, 327
Павловский Божин 452
Павловский Йован 439, 440, 448, 449
Павловский Радован 439, 440, 441, 442
Павляк Антони 94
Павчек Тоне 389, 411, 412, 418, 419
Паич Миленко 318
Пал Лайош 686
Палавестра Предраг 291, 292, *293*, 298, *336*
Палацкий Франтишек 166
Пальма Фолькер 536
Паниц Эберхард 579-580
Панов Антон 456
Панова Снежина 67, *70*
Пантич Михайло 319, 321, *336*, 353, 355, 362, *386*, *387*
Панэ Саша 638
Папеж Франце 391
Папенфус-Горек Берт 546, 561
Папилиан Александру 659, 671
Паплеку Ндоц 694
Папп Ян 264
Папу Эдгар 635, 681
Парал Владимир 170, 178-180, 184, 187, 225, *230*, 723
Паранч Янош 485
Пардэу Платон 661
Парницкий Теодор 113, 713
Паро Георгий 378
Партлич Тоне 422, 428-429
Парун Весна 365, 366-367, 717
Пасков Виктор 23
Пассос Джон Дос 540
Пастернак Б.Л. 288, 708
Патерну Борис 417, *431*
Паточка Ян 162
Паунд Эзра 477, 484
Пахор Борис 391, 397
Пачрами Фадиль 688
Пашич Феликс *337*
Пашканди Геза 529, 686
Пежхала Ян 108
Пекич Борислав 296, 298, 308, 309-311, 318, 321
Пельц Яромир 157, 214
Пендовский Бранко 457, 458-459
Пентек Имре 488
Пенчев Георгий *69*
Первич Мухарем 332
Перс Сен-Джон 477, 484
Песоа Ф. 477
Петерка Йозеф 157, 158, 214
Петерле Лойзе 389
Петефи Шандор 492, 731
Петков Любен 23
Петкова Ваня 54, 58
Петкович Новица 320, *337*
Петкович Радослав 318
Петрак Никица 371
Петреску Камил 676. 682, 713

Петри Дёрдь 487, 488
Петрити Кочи 694
Петришор Марчел 661
Петров Александр 323, *337*
Петров Валерий 9, 49-50, 63
Петров Ивайло 9, 14, 30-33, 714
Петров-Ного Райко 327
Петрович Александар 298
Петрович Бранислав 322, 325
Петрович Гайо 289
Петрович Милутин 326-327
Петровский Траян 444
Петровых М. 717
Пешат Зденек 209, *231*
Пиларж Ян 211
Пилински Янош 475-476, 484, 488, 508, *531*
Пиотровская А.Г. 724
Пиру Александру 631, 659
Пирьевец Душан 388
Писарев Джордже 318
Питрас Рихард 558
Пиштало Владимир 318
Пиянович Петар *336*
Плавка Андрей 232, 237, 241, 261, 715, 717
Платонов А.П. 634
Плевнеш Йордан 457, 461
Пленцдорф Ульрих 534, 538, 541, 542, 569, 574, 595, 602
Плугарж Зденек 163, 175-176, 192, 713, 715
Плудек Алексей 171
По Эдгар Аллан 357, 560
Погорский М. 174, *230*
Подрацка Дана 258
Полковский Ян 94
Полляк Северин 72
Помогач Бела 465, 466, 494, 509, *530*
Пониж Дениз 414, 422
Поницка Гана 236
Поничан Ян 260
Пономарева Н.Н. 724, 729
Попа Васко 294, 322, 323-324, 440
Попеску Думитру Раду 653, 660, 661, 664, 665, 671, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 684, 713, 718
Попов Васил 14, 29, 30
Попович Александар 333
Попович Богдан 341, 386
Попович Мича 320
Попович Радован *337*
Попович Титус 632, 660, 661, 676, 678, 679
Порумбаку Вероника 638, 641
Похе Клаус 535, 536, 538
Прайслер Хельмут 551
Превер Жак 692, 697
Преда Марин 631, 632, 659, 660, 661, 662, 676
Прешерн Франце 392, 413, 414
Пройс Ульрих 546
Прокешова Вера 258
Протич Предраг *336*
Протопопеску Александру 659
Проуза Петр 178
Прохазка Ян 195
Прохазкова Ива 226
Прохазкова Ленка 195
Пруст Марсель 519, 540
Пуйманова Мария 712
Пуляха Ружди 697, 698, 699
Пуслоич Адам 325
Путрамент Ежи 100, 108, 722
Пушкаш Йозеф 236, 260, 263, 280, 715
Пушкин А.С. 97, 697, 721
Пшибыльский Рышард 81, *151*
Пырван Василе 634
Пэкурарю Франчиск 662
Пэунеску Адриан 641, 643, 650-651

Раба Дёрдь 476-477

Радевский Христо 46, 48, 49
Радинская Валентина 54
Радичевский Науме 444
Радичков Йордан 9, 14, 33-36, 63, 64, 66-68, 712, 715, 731
Радович Борислав 324
Радович Велько 334
Радоев Иван 50, 52, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 718
Радулович Йован 296, 301-303, 305, 334
Раичкович Стеван 322, 323, 324, 325, 717
Райку Лучиан 631, 636
Райман Андреас 558
Райман Бригитта 579, 590, 620
Райних Криста 547
Райнов Богомил 16, 19-21, 36, 714, 732
Рак Ян 239
Ракич Милан 322
Раковски Жужа 489
Ракош Шандор 477
Ракоши Матяш 479, 493
Ракус Станислав 236, 276
Ратко Йожеф 483-484
Рафай Мирослав 177
Рафай Олдржих 158
Ребряну Ливиу 631
Ребула Алойз 391, 392, 397
Регман Корнел 630, 631, 635, 659
Редлиньский Эдвард 128-129, 140, 149
Рейсел Владимил 240
Рейсел Мариан 258
Рембо Артюр 214, 440, 560
Ренджов Михаил 435, 440, 443, 444
Ренн Людвиг 577
Реннерт Юрген 558
Репка Петер 250, 256
Рёрихт Карл Герман 536
Ржига Богумил 165, 715
Рзоунек Витезслав 157, 166, 208, *230*
Рибникар Владислава 295, 296, 304, *335*, *336*
Рильке Райнер Мария 476
Рингельнац Йоахим 551
Ристич Марко 439
Рогозиньский Януш 76, *151*
Роде Винко 391
Родев Душко 452
Рожа Эндре 488
Рожанц Марьян 397, 400-402, 405
Розенбаум Карол 235
Ролл Штефан 638
Романеску Иоанид 643
Ронаи Ласло 465
Россиянов О.К. 724, 727
Рот Йозеф 170
Роха Фрицо 624
Рудницкий Адольф 99, 112
Ружевич Тадеуш 85-86, 99, 144-146, 151, 713, 718, 719
Рупел Димитрий 389, 408
Русев Никола 59, 60
Руфус Милан 242-245, 249, 254, 255, 258
Рыбак Йозеф 158, 731
Рыбаков Н.Н. 724
Рыльский Эустахий 121
Рымкевич Ярослав Марек 81, 94, 112, 134, 137-138, 149
Рыпяну Валериу 630
Рыхтар Хинц 624, 626
Рэдулеску И. Элиаде 631
Рюккер Гюнтер 545

Сабо Ласло Ч. 525
Сабо Магда 511-512, 713, 731
Саболович Желько 372
Саболович Мирко 349-350
Саваи Геза 686
Саваи Янош 519
Савич Милисав 296, 298, 303-304
Садовяну Ион Марин 676
Садовяну Михаил 631, 712, 713

Сакович Кристина 141
Сакони Карой 528-529
Саливарова Здена 161, 201
Самойлов Д. 717
Сандауэр Артур 112, 135, *153*
Сапарев Огнян 13
Сарандев Иван 51, *70*
Сартр Жан Поль 374
Сатинский Юлиус 282, 285
Светина Иво 424
Свинарский Конрад 72
Свирщиньская Анна 78, 79
Свифт Джонатан 494
Свобода Людвик 155
Север Александр 678, 680
Север Йосип 371
Севов Колё 54
Сейферт Ярослав 155, 156, 160, 161, 162, 209-210, 212, 219, 223, 721
Секей Магда 485
Секулич Александар 325
Сележан Раду 671
Селени Иван 523
Селенич Слободан 298
Селимович Меша 292, 294, 314-315, 714
Семенова М. 228
Сенкер Борис 383
Сенткути Миклош 494
Сепеши Аттила 489
Сечи Маргит 479
Сеяк Тадеуш 133, 140
Силади Домокош 686
Силади Иштван 686
Силян Раде 444
Симион Александру 660, 661, 664
Симион Эуджен 631, 643
Симионеску Мирча Хория 671
Симович Любомир 322, 324-325, 329-331
Симонов К.М. 576, *607*
Симчич Зорко 391
Сито Ежи 81, 149
Скала Иван 156, 159, 211, 717
Скарлант Петр 214
Скацел Ян 211, 223
Славичек Миливое 365, 368, 369-370
Слобода Рудольф 236, 259, 260, 277-279, *287*
Слодняк Антон 392
Слокова Моника 624
Слонимский Антони 71, 76
Слуцкий Арнольд 71, 78
Слуцкий Б. 717
Слык Марек 141
Смилевский Веле 439, 444, 446, *461*, *462*
Смоле Доминик 422, 423, 424
Смрек Ян 260
Сной Йожеф 394, 397, 408
Соколов В. 216, 217
Сокорский Влодзимеж 140
Солев Димитар 446, 449, 451, 455, *462*
Солженицын А.И. 11, 50, 134, 288, 634
Солович Ян 232, 238, 281, 282, 283-284, 718, 719
Соломон Думитру 675, 679, 682
Солтысик Марек 141
Сореску Марин 652-653, 656, 675, 676, 678, 679, 680, 681
Софроний Врачанский 42
Спасов Александар 439
Спассе Стерьо 701, 702-703
Спахивогли Куйтима 688
Спахиу Джевахир 694, 695, 696
Спрусиньский Михал 93
Сребро Миливой 319
Ставиньский Ежи Стефан 109, 713, 719
Сталев Георги 457
Стамач Анте 369, 371, 372
Станев Эмилиян 9, 14, 43-45, 712, 715, 719, 730, 731
Станка Раду 676
Станку Захария 632, 660, 661, 713, 716, 718

Станоев Я. 23
Станоевич Добривое 319
Старделов Георги 435, 439, *461*
Стафф Леопольд 84, 717
Стахо Ян 250
Стахова Ангела 538, 590, 611, 623
Стахура Эдвард 78, 89, 723
Стеванович Видосав 296, 298, 299-301, 304, *336*
Стелару Димитрие 638
Стемпель Кито 624
Стемповский Ежи 74, 98
Стерия-Попович Йован 329
Стерн 494
Стефанов Парван 54, 59
Стефанов Христо *70*
Стефанов Ю. 467, 480
Стефанова Невена 50
Стефановский Горан 434, 457, 459-460
Стиблова Валя 178
Стоев Генчо 14, 42-43
Стоевич Милорад 372
Стоединович Слободан 325
Стоичу Ливиу 658
Стойкович Живорад 320
Стойовский Анджей 120-121, *152*
Стражай Штефан 250, 252-253
Стратан Ион 655, 657-658
Стратиев Станислав 23, 24, 63, 64-66, 718
Стрезовский Йован 454
Стрниша Грегор 411, 412, 414, 415, 421, 422, 423
Строж Даниел 161, 219, 220
Строцци Тито 384
Стрыйковский Юлиан 73, 111-112
Стэнеску Никита 642, 644, 647, 656
Сугарев Рашко 23
Судьина А. 413
Сулик Иван 260, 264, 272, *287*
Сучков Б.Л. 235
Супек Иван 376
Сухи Иржи 224
Сырбу Ион 676, 680
Сыс Карел 214-216, *231*
Сэрару Дину 663, 671

Тадиянович Драгутин 365, 370
Такач Жужа 489
Тандори Дежё 484-485, 488
Тара Хандрош 624
Татарка Доминик 233, 236,259, 264
Тауфер Вено 411, 412, 413, 414, 422
Тауфер Иржи 207, 210-211, 214, 717
Твардовский Ян 84
Твен Марк 601
Твердислова Е. 85, *151*
Твердота Дёрдь 510
Твердохлиб Анджей 123
Теодореску Вирджил 638, 641, 654, 717, 718
Теодореску Леонида 678
Теодору Раду 661
Терлецкий Владислав Лех 95, 116-119, 149, *152*
Тецнер Герти 580
Тешич Милосав 322, 328
Тёжер Арпад 281
Тиман Петр 612
Тимотиевич Божидар 324
Тинку Д. 641
Тисникар Йоже
Тито Йосип Броз 288, 289, 291, 309, 327, 339, 432
Ткачик Вильгельм 550, 551
Тодоровский Гане 435, 437-438
Толстой Л.Н. 118, 121, 539, 581
Томас Дилан 92, 482
Томковский Ян 134, *153*
Томов Александр 23
Томов Божидар 23
Томозей Георге 642

Томуш Мирча 644
Томчик Милош 234
Томшич Марьян 405-406
Тонегару Константин 639
Топалов Кирил 62, 63
Топол Иахим 223
Топуллы Байо 703
Торкар Игор 402, 403-404, 425
Торнаи Йожеф 480
Тракль Георг 477
Требишина Касем 707, 708-709
Тренский Павел *230*
Трефулька Ян 204
Трибусон Горан 353, 355, 361-363
Трифунович Душко 324
Тролле Лотар 606
Тругларж Бржетислав 263
Тувим Юлиан 717, 730
Тужинский Ян 276, 280
Тулбуре Виктор 638, 642
Турчани Вильям 255
Тутунжиу Паул 643
Тухольский Курт 550
Тшишка Зыгмунт 129
Тырманд Леопольд 71, 74, 98
Тэуту Николае 638
Тэркилэ Дан 676, 677, 680
Тюз Тамаш 526
Тяжкий Ладислав 233, 236, 259, 264

Угде Милан 225, 226
Угрешич Дубравка 353, 363-365
Угринов Павле 309, 312, 313
Удович Йоже 411
Улич Лауренциу 641, *687*
Ульбрихт Вальтер 532, 571
Урбан Йозеф 258
Урбан Мило 260, 261
Урикарю Эуджен 662, 664, 671
Урмуз 630, 638, 658
Урошевич Влада 435, 439, 440, 446, 455-456
Уташши Йожеф 488

Фабрио Неделько 354, 375, 376, 379
Фабры Рудольф 240
Фактор Ян 546
Фейеш Эндре 495, 496, 721
Фекете Дюла 503, 508
Фелдек Любомир 250-251, 282, 285
Ферко Андрей 276
Ферко Милан 236, 276, 283
Филипович Корнель 74, 713
Филиппиде Александру 644
Филипчич Эмил 408, 410, 430
Филипчук Эва 93
Фицовский Ежи 74, 90
Филчев Петр 60, *70*
Фишер Эрнст 629
Фишерова Даниела 225
Флакер Александар 318, 355
Флисар Эвальд 406-407
Флобер Гюстав 308
Флориан Мирослав 213-214, 219, *231*, 717
Фоглер Хенрик 100
Фодор Андраш 475
Фонтане Теодор 539, 581, 601
Фотев Методия 452
Фрайнд Марта 335, *337*
Фрайс Йозеф 177-178
Францисци Ян 262
Граничевич-Плочар Юре 342-343
Франгеш Иво 338, *386*
Франчич Франьо 409
Фрид Норберт 164, *229*
Фридман М.В. 727, 729
Фриз Фриц Рудольф 534, 537, 546, 574
Фриц Эрвин 417, 418
Фуко Мишель 308
Фукс Ладислав 169-170

Фукс Юрген 534
Фулга Лауренциу 661
Фурнаджиев Никола 46
Фучеджиев Дико 14, 18
Фюман Франц 533, 534, 537, 539, 540, 544, 560, 561, 574, 582, 584-587, *608*, 712, 731, 732

Хабьян Станислав 365
Хагер Курт 533, 540
Хаджикосев Симион 27, *69*
Хаджич Фадил 377-379, *387*
Хайн Кристоф 533, 537, 584, 588, 589, 590-592, 595, 602-604, *608*
Хайноци Петер 513
Хайнрихова Маргита 624
Хайтов Николай 37, 62, 712
Хакс Петер 534, 542, 595, 599-600, 601, 624, 718, 720
Хамити Фасли 694
Хаммель Клаус 595, 601
Ханжек Матьяж 416
Хантшка Герат 624
Харапи З. 700
Харасимович Ежи 88-89
Хармс Даниил 363, 365
Хартвиг Юлия 81
Хатар Дёзё 525
Хафнер Фабиан 422
Хватик Кветослав 158, 188, 193, 205, 206, 209, *230*, *231*
Хеббель Фридрих 542
Хежка Юрий 613, 614, 615, 616, *627*
Хен Юзеф 112
Херберт Збигнев 72, 79, 81-83, 94, 151, 431
Херваи Гизелла 686
Херголд Иванка 422, 424
Херлинг-Грудзиньский Густав 74, 98, 103
Хермлин Стефан 534, 535, 540, 550, 567, 712
Хечимович Бранко 378
Хильбиг Вольфганг 536, 559, 560, 582, 584
Хинг Андрей 393-394, 422, 424, 718
Хласко Марек 73, 142, 722
Хлебников Велимир 210, 546
Хмель Рудольф 238
Ходжа Энвер 689
Холуй Тадеуш 109-110, 714
Хольц-Баумерт Герхард 537
Хонеккер Эрих 532, 537, 571
Хорасанджан Бедрос 672, 673-674
Хорват Йосип 384
Хорват Элемер 526
Хорватич Дубравко 371
Хорватичек Албин 365
Хореа Винтилэ 636
Хореа Ион 640
Хорев В.А. 727, 729, *733*
Хородинкэ Джорджета 630, 636
Хороманьский Михал 100
Хофман Бранко 402-403
Храмусова Власта 226
Хрибар Тине 388
Христич Йован 324
Христов Борис 54, 58
Худа Михал 256, 257
Худоба Андрей 264
Хултенрайх Юрген К. 536
Хустетойц Ингрид 624
Хухель Петер 547, 548, 550
Хэнель И. 562
Хюлле Павел 112

Цанев Иван 54, 55-56
Цанев Стефан 54, 55, 59, 60
Цанева Милена 46, 49, *70*
Цанкар Иван 392, 414, 731
Цапудер Андрей 394-395
Цара Тристан 630

Цат-Мацкевич Станислав 71
Цветаева М.И. 212
Цвид Антонина 616
Цепеняг Думитру 636
Цеплин Роземари 590
Цесарич Добриша 370
Цибулка Ганс 538, 582
Цик Николае 661
Цилька Катерина 703
Цингер Франтишек 175
Цине Михай 465
Цою Константин 664
Црнянский Милош 292, 294, 311, 317, 320, 333, 359, 713
Цыж Ян 609, 612, 624

Чак Дюла 505
Чаловский Тодор 444
Чалог Жолт 524
Чанади Имре 474
Чапек Карел 170, 178, 187
Чаплар Вилмош 513
Чаплиньский П. 135, 136, *152*, *153*
Чапский Юзеф 74, 98
Часар Иштван 512-513
Чаушеску Николае 628, 632, 633, 636, 637, 643, 662, *686*
Чашуле Коле 457-458
Чаюпи А.З. 700
Чегец Бранко 373
Чейка Ярослав 214, 218, 204
Челебич Гойко 334-335
Червенка Мирослав 158, 160, 220
Череш Тибор 495, 508
Черминьская Малгожата 103, *152*
Черник Мирослав 159, 214, 216-217
Чернодринский Войдан 433, 456
Чехов А.П. 542
Чеховский Хайнц 548, 549, 554, 558
Чешко Богдан 124-125, 713, 722
Чёрс Иштван 513
Чики Ласло 686
Чильяк Ондрей 256
Чинго Живко 434, 447-448, 457, *462*, 712, 714, 716
Чипико Иво 301
Чобану Мирча 659
Чокулеску Шербан 630, 632
Чоори Шандор 481-482, 525
Чопич Бранко 292, 333, 712, 716
Чопрага Константин 631
Чорба Дёзё 474
Чосич Бора 298, 305, 309, 312, 313
Чосич Добрица 292, 315-316, 320, 335, 714
Чуич Степан 292, 353, 355-357
Чукаш Иштван 482
Чурка Иштван 528
Чухонцев О. 415

Шабик Винцент 238, 265, 280
Шабоук Сава 158
Шаламов В.Т. 134
Шаламун Томаж 416, 417
Шанта Ференц 495, 713
Шантич Алекса 330
Шаруга Л. 76
Шатров М. 598
Швабич Марко 408
Швантнер Ян 256
Шварц Г. 663
Шварц Е.Л. 68
Швейда Иржи 180, 184, 187, 715
Швела Богумил 624
Швела Кито 624
Швенкова Вера 260, 264
Швиттерс Курт 546
Шевц Петр 112
Шевчук В.И. 728
Шегедин Петар 340, 351

Шедлинский Райнер 546, 561, 562
Шекспир Вильям 50, 92, 381, 541, 596, 600, 684
Шелиго Руди 408, 422, 425, 426
Шембер Слободан 379
Шенкарева Рожа 624
Шерлаимова С.А. 721, 727, 729, *733*
Шешкен А.Г. 307
Шиктанц Карел 220
Шикула Винцент 236, 259, 260, 265-268, 715
Шиллер Фридрих 539, 542, 598
Шимборская Вислава 79-81, 151, 723, 730
Шимич Антун Бранко 359, 365, 370
Шимон Иштван 471, 731
Шимон Йозеф 214, 218-219
Шимон Лайош 481
Шимонович Ян 250, , 253-254
Шимонфи Андраш 515, 518
Шимонфи-Тот Эрнё 515
Шимунович Динко 301
Шиперко Александру 661
Шкарич С. *461*
Шкворецкий Йозеф 155, 156, 157, 161, 175, 178, 198-200, 205, 209, 219, 722
Школяр Крсто
Шкрабе Нино 383
Шлезингер Клаус 534, 535, 538, 543
Шматлак Станислав 242, 246, 247, 248, 266, *287*
Шнайдер Рольф 534, 535, 536, 538, 547, 595
Шнайдер Слободан 353, 379, 383-386, *386*, *387*
Шолохов М.А. 541
Шольце Д. 625, *627*
Шолян Антун 345, 347-348, 354, 369, 370, 371, 375, 376, 377, 383, 384, *386*, *387*, 714
Шомьо Дёрдь 477
Шомьо Золтан 477
Шоош Золтан 483
Шопов Ацо 435, 437
Шотола Иржи 155, 160, 164, 168-169, 188, 224
Шпенди Мехмет 703
Шпиро Дёрдь 515-517, 518, 721
Шполяр К. 350
Штаде Мартин 538, 542, 543, 574, 588
Штайгервальд Карел 225
Штайнер Карл 308
Штамбук Драго 374
Штевчек Павол 233, 236
Штевчек Ян 253, 269
Штепка Станислав 282, 285
Штефэнеску Александру 636
Штефэнеску Мирча 676
Штёртебекер Клаус 542, 543
Штилиха Петер 256
Штирбу Виорел 661
Штолл Ладислав 158, 159, 207
Штольпер Арним 595, 602
Шторм Теодор 539
Штраль Руди 595, 599, 600-601
Штрелингер Петер 282
Штритматтер Эва 551
Штритматтер Эрвин 539, 570-573, 584, *607*, 712, 714, 716, 720, 731
Штройбель Манфред 558
Штрпка Иван 250, 256
Шуберт Дитер 535, 538
Шуберт Хельга 538, 543, 590, 623
Шуица Божидар 322, 328
Шукшин В.М. 126, *152*
Шульгина Н.М. 205
Шульц Макс Вальтер 545, 577, 713
Шутовец Милан 261, *287*
Шушулич Алекса 409
Шэдлих Ганс Йоахим 534
Шюте Андраш 529, 685, 686
Шютц Штефан 534, 589, 595, 605
Шюц Хельга 535, 545, 578, 590

Щепанович Бранимир 308, 716
Щепаньский Ян Юзеф 74, 75, 121, 123
Щиперский Анджей 112, 134, 136

Эверак Паул 675, 676, 677, 678, 683
Эк Инес 546
Эккарт Габриэль 536, 561, 583
Эко Умберто 311
Элиот Томас Стернз 255, 477, 484, 686
Элюар Поль 477, 482, 697
Эммерих Вольфганг 546, *606*, *607*
Энеску Раду 630
Эндлер Адольф 535, 538, 549, 554, 558
Эрб Эльке 534, 549, 554, 558, 559, 614
Эрбен Вацлав 165-166, 170-171
Эрвич Н. 417
Эрдег Сильвестер 514, 518
Эркень Иштван 497, 526-528, 713, 714, 716
Эстерхази Петер 431, 491, 518, 520-522, *531*, 721
Эффенбергер Вратислав 222

Юнгманн Милан 157, 160, 169, 175, 204, *230*
Юрик Любош 260, 280
Юрица Невен 372
Юхас Ференц 470-472, 479

Якимовский Чедо 444
Якобан Мирча Раду 676, 677
Якобс Карл Гейнц 534, 535, 536, 538, 568
Якова Коль 697, 698
Яковлева Н.Б. 728
Якубиско Юрай 267
Якшич Джура 322
Яневский Славко 435, 436-437, 446, 453-454, 455, *462*, 714
Янка Вальтер 547
Янкович Милан 158
Янку Траян 638, 642
Яноши Иштван 477
Януш Густав 391, 418
Янчар Драго 395-396, 422, 425, 429-430
Яроцкий Ежи 72
Ярош Петер 236, 259, 260, 267-269, 273, 274, 715
Яру Флорин 655, 657
Ярузельский Войцех 75
Ярымов Димитр 23
Ясеница Павел 73, 105
Яструн Мечислав 72, 78, 94
Ячев Ристо Г. 444
Яшик Рудольф 713

* Курсивом обозначены страницы в примечаниях.

Научное издание

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ. В 2 т.

Том второй
1970–1980-е гг.

Утверждено к печати
Институтом славяноведения РАН

Младший редактор – *Н. Ю. Квасницкая*
Корректор – *Р. А. Агеева*
Верстка и оригинал-макет – *Б. Л. Бородин*

Издательство «Индрик»

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 60×90 $^1/_{16}$. Подписано в печать 25.12.2000
Гарнитура «Таймс». Печать офс. Бумага офс. № 1
Усл. печ. л. 47,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 1068

Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография „Наука“»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

ТОМ ВТОРОЙ

1970
1980