

С. А. Шерлаймова

Литература «Пражской весны»: до и после



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

С.А. Шерлаимова

Литература «Пражской весны»:
до и после



Москва 2002

Редактор
Ю.В. Богданов

Рецензенты:
Л.Н. Будагова, Е.З. Цыбенко

В книге рассматривается чешская литература 60–80-х гг. XX века, когда она играла инициативную роль в развитии реформаторского движения «Пражской весны», а после его разгрома в августе 1968 г. пыталась осмыслить его уроки. Автор анализирует наиболее значительные произведения этого периода – романы Кундеры, Шкворецкого, Вацулика, Грабала, Когоута, пьесы Гавела, «поэзию будничного дня» и др., а также дискуссии и полемики тех лет, основываясь на обширном художественном, критическом, мемуарном материале и собственных наблюдениях.

ISBN 5-7576-0133-7

© Институт славяноведения РАН, 2002
© С.А. Шерламова, 2002

Несколько предварительных замечаний

В новейшей истории можно найти не так много примеров, когда литература играла столь заметную роль в общественной жизни, как это было в Чехословакии в период так называемой «Пражской весны» – реформаторского движения 1960-х годов за «социализм с человеческим лицом», которое было подавлено вводом в страну 21 августа 1968 г. войск пяти государств – участников Варшавского договора (СССР, Польши, Болгарии, Венгрии и ГДР).

О «Пражской весне» и августовской военной акции, которую, в зависимости от политической позиции того или иного автора, называли «вторжением», «оккупацией» или «актом дружеской помощи», написано множество мемуарных, публицистических, исторических трудов, однако, конечно же, освещены и изучены еще далеко не все внутренние и международные аспекты тех событий. В предлагаемой читателю книге речь пойдет о чешской литературе 60–80-х годов XX в., готовившей, отразившей и пытающейся осмысливать тот знаменательный период в жизни нации, когда, как и в далекую гуситскую пору, брожение умов и общественные конфликты в небольшой центральноевропейской стране приводили к себе внимание всего мира.

Опираясь на многолетнее изучение литературного и литературно-критического материала, а также собственные наблюдения за чешской литературной жизнью, автор, не претендуя на полноту охвата всего литературного процесса трех десятилетий, ставит перед собой задачу показать наиболее существенные, с его точки зрения, тенденции и явления в литературе, связанные с «Пражской весной» – до и после рокового 21 августа 1968 г.

На протяжении последних десятилетий эта проблематика освещалась по-разному, ее восприятие менялось в зависимости от изменения общественной обстановки и позиций отдельных критиков. Менялись оценки и у автора настоящей книги. Последующий ход литературного процесса заставлял, а временная дистанция позволяла уточнять или же пересматривать прежние суждения. То, что предлагается читателю – взгляд на литературу «Пражской весны» с рубежа XX–XXI вв. Представляется, что современное осмысление опыта одной конкретной национальной литературы на исключительно напряженном этапе ее развития важно не только для понимания чешской литературной истории XX в., но дает материал и для размышлений о миссии художественного слова в современном мире вообще.



Витезслав Незвал



Ярослав Сейферт



Ян Мукаржовский



Ладислав Штолл

IV. SJEZD

Svazu
československých
spisovatelů

§

PRAHA 27. - 29. ČERVNA 1967

Протокол IV съезда
Союза чехословацких писателей

Глава 1

Писатели уходят в оппозицию

Ни об одной литературе новейшего времени невозможно основательно судить, не принимая во внимание ее историческое прошлое, характер ее традиций. Это по-особому относится к литературам «малых» европейских народов, т. е. относительно малых по численности, но, как правило, обладающих богатой и самобытной культурой. Малой нацией с интереснейшей культурной историей можно по праву назвать чехов, и неслучайно на крутых исторических поворотах на первый план в чешском общественном сознании неизменно выдвигались «филологические», языковые, культурные проблемы, а литераторы, как это будет в период «Пражской весны», становились «властителями дум» своих сограждан.

Судьба чешской литературы издавна складывалась весьма драматично, эпохи взлета чередовались с глубоким упадком. Чехи не без оснований гордятся древними корнями своей письменности и образованности. О подъеме чешской литературы говорят уже применительно к XIII в., в 1348 г. чешский король Карел IV – император Священной римской империи – основал в Праге первый в Центральной Европе университет. Гуситское движение XV в., предвосхитившее европейскую Реформацию, дало мощный импульс развитию отечественной культуры, а гуситского философа, и блестящего писателя-сатирика Петра Хельчицкого, проповедовавшего «непротивление злу насилием», Лев Толстой считал талантливым художником и своим идеяным предшественником. Однако в результате поражения в битве на Белой Горе (1620) Чехия утратила государственность и превратилась в австрийскую провинцию, началась не только рекатолизация, но и усиленная германизация Чешских земель.

Кривая литературного развития не стала буквальным повторением судеб чешской государственности. Вскоре после трагедии Белой Горы признание всей тогдашней образованной Европы получило вынужденный уйти в эмиграцию епископ Общины чешских братьев, педагог и писатель Ян Амос Коменский. Литературная деятельность не прекратилась и позже, хотя чехам на протяжении столетий приходилось отстаивать само право на свой национальный язык, оттесняемый немецким на обочину общественной жизни и культурного развития. Энтузиасты чешского языка не переводились и в са-

мые трудные и жестокие времена, а с конца XVIII в. – эпохи национального возрождения – началось ускоренное развитие чешской литературы, выдвинувшей таких яких поэтов и писателей, как Карел Гинек Маха, Карел Гавличек-Боровский, Божена Немцова, Ян Неруда и др.

Если применительно к более ранним периодам до сих пор ведутся споры об «отставании» чешской литературы от крупнейших западноевропейских, то на рубеже XIX и XX вв. с полным правом можно говорить о синхронизации ее движения с общеевропейским литературным процессом. Годы независимой республики Чехословакии (1918–1938), которая принадлежала тогда к десятку наиболее развитых стран мира и отличалась одним из самых высоких в Европе уровнем демократизации общества, отмечены подлинным расцветом чешской литературы, которую представляли такие фигуры, как Ярослав Гашек, Карел Чапек, Вitezслав Незвал.

В марте 1939 г. – еще до начала Второй мировой войны – Чехословакия была оккупирована фашистской Германией. Но и в годы оккупации чешская литература, прежде всего чешская поэзия (Франтишек Галас, Ярослав Сейферт, Вitezслав Незвал, Владимир Голан, Франтишек Грубин, Иржи Ортен и др.), поддерживала в народе память о славном прошлом, внушила ему веру в будущее, в человека. Основная территория страны была освобождена Красной Армией в 1945 г., и после победы над фашизмом Чехословакия вошла в зону влияния Советского Союза.

В самые первые послевоенные годы, наряду с подавлением наследия фашизма, в стране возрождались демократические начала общественной и культурной жизни, характерные для межвоенного периода. Перелом наступил в феврале 1948 г., когда был установлен режим единовластного правления коммунистической партии, который означал господство одной идеологии и запрещение любого несогласия с генеральной линией руководства. Провозглашение «строительства основ социализма» в области культуры сопровождалось образованием полностью подчиненного партийным властям Союза писателей и приказным введением «метода социалистического реализма» по советскому образцу. Короткий по протяженности отрезок времени самого конца 40 – начала 50-х годов стал для Чехословакии и ее культуры своего рода «шоковым периодом». В эти годы с немыслимой для предвоенной республики жестокостью проводились репрессии против политических противников и «внутренних врагов» в самой КПЧ. Репрессии затронули и целый ряд писателей (прежде всего католического направления, а также принадлежавших к некоммунистическим партиям или к фракциям внутри

КПЧ), им предъявлялись обвинения в сотрудничестве с оккупантами, пособничестве капиталистическому Западу или просто недостаточной лояльности новому строю. Опираясь на догматически толкуемый советский опыт, партийные власти стремились превратить писателей и вообще деятелей культуры в проводников своего влияния на массы для воспитания их в угодном для себя духе. В созданный в 1949 г. Союз чехословацких писателей принимали, а точнее сказать – отбирали, прежде всего по принципу политической лояльности КПЧ. И здесь действовали по советскому образцу. Союз предоставлял своим членам немало материальных благ, но требовал от них безусловного подчинения партийным указаниям и «владения методом социалистического реализма» в его ортодоксальной ждановской трактовке.

По сути, после февраля 1948 г. была предпринята попытка провести «социалистическую унификацию» литературы, что ознаменовалось появлением многочисленных декларативных, схематических, однотипных по форме произведений, восхвалявших «новую действительность и нового человека», социалистическую Чехословакию, Советский Союз, «великих вождей» К. Готвальда и И. Сталина. Именно такие произведения удостаивались премий и наград, их превозносила официальная критика. Конечно же, талантливые писатели порой создавали достойные вещи и в рамках заданной тематики, кроме того, развитие литературы продолжалось в формах самиздата (например сюрреализм), в эмиграции (некоторые католические авторы, либералы Фердинанд Peroутка, Эгон Гостовский и т. д.) Но в целом период начала 50-х годов вошел в историю чешской литературы как эталон догматизма, определенную позицию по отношению к которому должен был впоследствии занять каждый писатель.

Изменения, начавшиеся в европейском социалистическом лагере после смерти 5 марта 1953 г. И. Сталина (символично, что буквально через несколько дней – 14 марта того же года скоропостижно скончался К. Готвальд), несколько ослабили процесс идеологического давления на литературу, а XX съезд КПСС дал толчок явлению «оттепели». С этого момента оппозиционные тоталитарному коммунистическому режиму тенденции в литературной среде, которые до той поры могли существовать только нелегально, стали пробиваться на поверхность. «Оттепельные» настроения отчетливо проявились на II съезде чехословацкой писательской организации, состоявшемся вскоре после XX съезда КПСС. На этом съезде прозвучали получившие широкий общественный резонанс речи Я. Сейферта и Ф. Грубина в защиту репрессированных деятелей культуры и свободы творчества, а также

выступление группы молодых поэтов (Иржи Шотолы, Карела Шиктанца, Мирослава Флориана, Мирослава Червенки и др.) с программой «поэзии будничного дня», призывающей обратиться к простому человеку и его индивидуальным переживаниям. Партийное руководство неоднократно предпринимало попытки восстановить жесткий диктат в области идеологии и культуры, осудить и пресечь отступления от социалистического реализма, оказалось, однако, что однажды проявившиеся тенденции либерализации, сколь бы робкими они ни казались нам сегодня, уже невозможно остановить.

Воссоздавая в самых общих чертах картину развития чешской литературы, уместно вспомнить о том, что в межвоенный период в ней соревновались между собой самые различные направления: от охранительно-националистических, догматически-католических до революционно-пролетарских, от традиционного реализма до реализма социалистического и разных модификаций авангардизма. Шли жаркие полемические баталии, но при всем том большинство писателей, невзирая на идеальные и эстетические разногласия, не чуждались профессиональной солидарности. Фашистская оккупация грубо подавила литературную жизнь, ввела строжайшую цензуру, многие писатели вынуждены были скрываться. В фашистских тюрьмах и лагерях погибли такие выдающиеся писатели и литературные критики, как Владислав Ванчура, Йозеф Чапек, Юлиус Фучик, Бедржих Вацлавек и др. В первые послевоенные годы в литературе до известной степени была восстановлена обстановка свободной состязательности, чтобы затем, после установления единовластия КПЧ в феврале 1948 г., смениться «шоковым периодом». Однако память о былой, пусть, конечно же, относительной, творческой свободе сразу ожила, как только появились признаки «потепления».

Сколь бы скептически ни относиться к рассуждениям о неком едином национальном характере (подобные определения всегда требуют множества оговорок и все равно успешно могут быть оспорены с помощью конкретных примеров), все же не совсем лишено оснований распространенное мнение о чешской законопослушности, выработанной в ходе исторического процесса в целях самосохранения нации перед лицом явно превосходящего по силе угнетателя, или, если сказать по-другому, о стремлении чехов воздерживаться от крайностей, от излишнего радикализма, о присущей им склонности к поиску компромисса. Возможно, именно этими чертами, а не сложившимися социалистическими убеждениями, руководствовались иные писатели, пытавшиеся в 50-е годы «освоить метод социалистического реализма». Но как только давление партийных властей стало ослабевать, сузил-

ся и круг таких авторов. Стоит напомнить, что многие чешские писатели, в том числе широко известные, стали приверженцами социалистической литературы еще в межвоенные годы – не о них сейчас речь, а о том, что единообразие чешской литературы начала 50-х годов было достаточно искусственным, а его распад в изменившихся условиях – естественным и неизбежным.

Коммунистическая партия делала ставку на «воспитательную работу среди масс», одним из важнейших инструментов которой она считала литературу. Хотя в документах культурной политики говорилось не только об идейности, но и о повышении качества и художественности произведений искусства, воздействие литературы на общество понималось примитивно – как создание образцов, которым надо следовать, как изображение того, с партийной точки зрения, что должно быть. При всем том писатели были объектом пристального внимания партийного руководства, наряду с подавлением инакомыслия существовала целая система щедрого государственного финансирования сферы культуры, система материального поощрения отличившихся своим послушанием авторов: присуждение крупных премий, почетных званий и т. п.

В эпоху национального возрождения писателей почитали как «будителей нации», стать «социалистическими будителями» народа призывал деятелей искусства К. Готвальд. Писатели, литературные критики, артисты театра и кино принадлежали в Чехословакии к людям заметным, неплохо обеспеченным, уважаемым и авторитетным. И именно творческая интеллигенция стала той средой, в которой идеологическое брожение началось ранее, чем где-либо еще, проявилось критическое отношение к теневым сторонам современной жизни, наметился пересмотр оценок послевоенного пути Чехословакии.

С позиции сегодняшнего дня, когда уже давно повергены былые социалистические кумиры, решительно осуждены ошибки и преступления режима КПЧ, отброшены рьяно насаждавшиеся им философские и эстетические доктрины, чешский интеллектуальный бунт конца 50 – начала 60-х годов может показаться не слишком смелым. Но это было бы поверхностным суждением. Безусловно, ревизионистские выступления в Чехословакии, особенно на ранней стадии, внешне были более осторожными, чем, к примеру, в соседних Венгрии или Польше, но с течением времени их общественный резонанс оказался не менее значительным.

60-е годы в социалистической части Европы, включая СССР, характеризовались своего рода «литературоцентризмом», столь большое место

занимали тогда литература и писатели в жизни общества. Это в полной мере относится к чешской литературе, в которой появляются новые яркие таланты, своими произведениями корректирующие картину мира и шкалу ценностей, утверждавшуюся партийными властями. По мере нарастания реформаторского движения, ближе к 1968 г., все отчетливее политизируется литературная печать, писатели все чаще выступают в роли публичных политиков. В истории литературы «Пражскую весну» справедливо рассматривать как одно из проявлений общеевропейского духовного обновления 1960-х годов, но проявления весьма своеобразного, заслуживающего самого пристального анализа.

Пересмотр догм «шокового периода» шел по нескольким направлениям. В области идеологии обозначился интерес к неортодоксальным трактовкам марксизма: к «молодому Марксу», «новым левым», к экзистенциализму. С весны 1957 г. главным образом на страницах центрального органа Союза писателей «Литерарни новини» развертывается философская дискуссия, в которой принимают участие Иван Свитак, Карел Косик, Роберт Каливода, Мирко Новак и др. Основные возражения ортодоксальному марксизму идут по линии противопоставления идеологии и науки, идеологии и культуры, по линии утверждения примата научной теории, не подчиняющейся априорным идеологическим нормативам. Международный интерес вызвала посвященная проблемам феноменологии монография К. Косика «Диалектика конкретного» (1963). Популярными становятся имена и работы таких философов, как Сартр, как Маркузе. Прежней безусловной ориентации на официальный советский образец все чаще противопоставляется тезис о чешской (чехословацкой) специфике, обращение к новейшему польскому и венгерскому опыту. Заметим однако, что критика доктринерского марксизма идет в рамках все еще безусловного приятия социализма как самого прогрессивного общественного строя и под знаменем развития марксистской теории.

Известное философское свободомыслие распространяется и на область литературной теории, где понятие «социалистический реализм» постепенно вытесняется термином «социалистическое искусство», менее тесно связанным с прежними советскими нормативами. Растет интерес к западной неомарксистской эстетике – Р. Гароди, Э. Фишеру. Начинается реабилитация пражского литературного структурализма, который в 1950 г. был осужден как «буржуазный идеализм» даже самим его основоположником Яном Мукаржовским.

Литературоцентризм тех лет очень наглядно проявлялся в том, что даже, казалось бы, сугубо эстетико-теоретические писательские дискуссии попадали в центр внимания широкой общественности, становились вехами на пути формирования движения «Пражской весны». После памятного II съезда 1956 г. о писателях стали говорить уже не как о воспитателях или «будителях», а как о «совести нации» — именно так их назвал в своей речи Я. Сейферт.

Громкий резонанс не только в Чехословакии, но и во всем мире получила конференция 1963 г. в замке Либлице недалеко от Праги, посвященная приближавшемуся 80-летию уроженца чешской столицы Франца Кафки. Ее организовал Союз писателей совместно с академическим Институтом чешской литературы, Философским факультетом Карлова университета и чехословацкой комиссией германистов. Открыла конференцию одна из старейших чешских писательниц Мария Майерова. С докладами выступили чешский партийный публицист и литератор Павел Рейман, критики Иржи Гаек, Франтишек Каутман, германист Эдуард Гольдштюкер, философ Иван Свитак, ученые из ГДР, Польши, Венгрии, Югославии, а также Роже Гароди и Эрнст Фишер. Говорилось об отражении Кафкой чешской действительности и его связях с левой чешской литературой (в частности П. Рейман привел тот факт, что газета КПЧ «Руде право» в 1924 г. с сочувствием писала о Кафке через месяц после его смерти), Ф. Кафку сравнивали с Я. Гашеком и т. п. Но главный смысл конференции заключался не в обсуждении особенностей творчества или обстоятельств жизни Кафки, а в утверждении актуальности показа абсурдности мира для современной социалистической литературы, о плодотворности его художественного эксперимента, который, по мнению большинства ораторов, может служить примером для борьбы с антагуманизмом и тоталитаризмом любого рода, для борьбы с «отчуждением» человека, которое имеет место и в социалистическом обществе.

Роже Гароди, популярность которого в международных левых литературных кругах была тогда очень значительной, высоко оценил либлицкую конференцию в статье «Кафка и «пражская весна», опубликованной в июне того же года в парижском журнале «Ле ляйтре франсез». (Может быть, от этой статьи и берет начало обозначение всего периода как «Пражской весны»?) С Гароди в пражских «Литерарных новинах» (статья «Весна, ласточки и Франц Кафка») резко полемизировал видный политический деятель и теоретик ГДР Альфред Курелла, который расценил позицию Гароди и либлицкую конференцию как неоправданную попытку соединить марксизм с экзи-

стенциализмом и утверждал, что «...возрождение и обогащение марксизма питается прежде всего из источников жизни социалистических стран и ему не требуются «дополнения» из философских систем, в конечном счете уходящих корнями в распадающееся общество позднего капитализма»¹. Гароди возражал и Эдуард Гольдштюкер, который старался отвести обвинение кафковской конференции в ревизии марксизма, доказывая, что «настало время, когда марксизм, освобожденный от оков догматизма, может подняться на великую борьбу идей с обоснованной надеждой на победу»².

Дискуссии шли в рамках постоянных заверений в преданности всех спорящих «творческому марксизму», но на самом деле сдвиги, в том числе в области литературной теории, были весьма существенными.

Специально стоит выделить отношение к авангардизму. В чешской литературе самым ярким и влиятельным из авангардистских течений был «изобретенный» Незвалом и теоретиком искусства Тейге «поэтизм», который они в начале 1920-х годов противопоставили программе «пролетарской литературы» как истинно революционное искусство, способное превратить жизнь в «великолепное развлекательное предприятие». Поэтисты разделяли политические позиции КПЧ, но в творчестве признавали только «чистую лирику» и новейший художественный эксперимент. Некоторые критики-марксисты (Б. Вацлавек, одно время – Ю. Фучик) поддержали поэтизм и когда в 30-е годы они восприняли советскую концепцию социалистического реализма, а Незвал перешел к сюрреализму, и развернулись дискуссии о сюрреализме и социалистическом реализме, продолжали считать его своим политическим соратником. После освобождения Чехословакии самым рьяным борцом против декаданса и модернизма выступил Зденек Неедлы, отстаивавший реализм в противовес, в том числе, и немецкому романтизму. Догматические тенденции в чешской марксистской критике усилились под воздействием советских постановлений 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград».

В 1950-е годы в докладе критика и партийного идеолога Ладислава Штолла «Тридцать лет борьбы за чешскую социалистическую поэзию» магистральной линией развития чешской литературы была объявлена «пролетарская поэзия», творчество Станислава Костки Неймана, Иржи Волькера. Незвала же Штолл пытался четко отделить от Тейге как носителя буржуаз-

¹ Pro a proti. Kritická gočenka 63. Praha, 1964. S. 187.

² Ibid. S. 191.

ной идеологии. Концепция Штолла надолго стала официальной, хотя она была уязвимой даже с точки зрения фактов. Действительно, Незвал писал здравицы в честь Готвальда и Сталина, но он продолжал создавать и прекрасные лирические стихи, не отказываясь от поэтической молодости в мемуарах «Из моей жизни» (1957–1958).

Мы еще будем возвращаться к вопросу о традициях поэтизма и сюрреализма, а сейчас отметим только, что защитники чешского авангардизма настоятельно подчеркивали левые политические взгляды его сторонников. Либлицкая конференция дала импульс реабилитации модернистских исканий, возрождению в чешской литературе традиций как отечественного, так и мирового авангардизма.

Это вообще было время реабилитаций. Прежде всего политических. В апреле 1963 г. на основе выводов специальной комиссии ЦК КПЧ принимает решение о реабилитации руководящих членов партии, репрессированных в начале 50-х годов (многих – посмертно). Решения были противоречивыми, непоследовательными, не затрагивали процессы с членами других партий, тем не менее они оказали большое влияние на изменение климата в чешском обществе. Это продемонстрировали Либлицкая конференция о Кафке, размах начавшихся еще ранее дискуссий об авангардизме. Подобные литературные события, в свою очередь, способствовали росту либеральных настроений в обществе.

Идеологической базой реформаторского крыла чешской литературы была концепция гуманизации социалистического общества, эстетической – борьба за свободу творчества, начиная с расширения его формальных параметров. Указывая на близость поэтов и сюрреалистов к КПЧ, теоретики-реформаторы стали рассматривать слияние марксизма и авангардизма как чешскую специфику, которую необходимо укреплять. Такой подход присутствовал в монографии Кветослава Хватика «Бедржих Вацлавек и развитие марксистской эстетики» (1962), в составленной тем же Хватиком вместе со Зденеком Пешатом антологии «Поэтизм» (1967), в ставших возможными только теперь новых изданиях структуралистских трудов Яна Мукаржовского и теоретических работ Карела Тейге, в многочисленных статьях и дискуссиях того времени. Попытки руководства КПЧ остановить этот процесс в идеологии и культуре, или хотя бы как-то скорректировать его, не прибегая, впрочем, к крайним репрессивным мерам, известным по «шоковому периоду», не приносили успеха. Либеральные тенденции все шире распространялись в кругах творческой интеллигенции. У ортодоксальной культурной по-

литики КПЧ оставалось все меньше приверженцев. Подтверждением может служить, например, резко отрицательное отношение большинства чешских критиков к книге еще недавно игравшего в культурной политике руководящую роль Л. Штолла «О форме и структуре в словесном искусстве» (1966), где автор стремился доказать порочность исходных методологических позиций пражского структурализма. Если прежде со Штоллом никто не осмеливался спорить напрямую, то теперь у него почти не осталось авторитетных защитников, и мнение широкой общественности было явно не на их стороне.

В художественном творчестве все отчетливее обозначалось тяготение к свободным экспериментальным формам, нарастало критическое отношение к современному общественному укладу, ко всему послевоенному пути Чехословакии. Но следует различать деятельность писателей как граждан и их собственно художественное творчество. Оппозиционные настроения большой части литераторов проявлялись прежде всего в публицистике, в их участии в разного рода общественных акциях и мероприятиях. Надо еще раз подчеркнуть неуклонно увеличивавшийся удельный вес творческой интеллигенции, и прежде всего литераторов, в реформаторском движении за обновление чешского социализма. Важнейшим событием на этом пути явился IV съезд Союза чехословацких писателей в июне 1967 г.

К этому времени в руководство писательской организации пришли представители той самой группы, которая на II съезде провозгласила программу «поэзии будничного дня», издавала журнал «Кветен» («Май»), вскоре закрытый властями, которая постоянно конфликтовала с ортодоксальными критиками, а с партийным начальством (в его среде назревал раскол) то расходилась, то, во всяком случае в лице отдельных своих представителей, снова вроде бы примирялась. В литературе происходила смена поколений. Из славной межвоенной гвардии многие уже покинули этот мир (И. Ольбрахт, В. Незвал, М. Пуйманова, М. Майерова и др.), оставшиеся (например В. Завада, Я. Сейферт) не проявляли большой общественной активности. В среднем поколении, представители которого после войны наиболее активно боролись за социалистический путь чешской литературы, углубился раскол, который, по сути, отражал противоборство реформаторского и консервативного крыла в руководстве КПЧ. Разумеется, позиция каждого писателя или критика имела и субъективные причины, и индивидуальные оттенки, однако в общем плане можно сказать, что одни литераторы резко повернули в сторону реформизма (например П. Когоут), другие (например И. Скала, не говоря уже о Л. Штолле) пытались удержать прежний курс, в

той или иной степени подправленный и модернизированный. Но большинство писательской общественности явно поддерживало реформизм. Это со всей наглядностью показал IV съезд, как показал он и неспособность партийной верхушки держать ситуацию в культуре под контролем.

В книге ««Литерарки» – моя судьба», увидевшей свет в конце 90-х годов, М. Юнгманн, многие годы работавший в центральном печатном органе Союза писателей и редактировавший этот еженедельник в разгар «Пражской весны», напомнил те эпитеты, которыми награждали писательский съезд: «...знаменитый, скандальный, исторический, противоречивый, заговорщикеский, отрежиссированный иностранной разведкой...»³.

Съезд готовился долго, трудно. Шли бесконечные споры с партийными «кураторами». Особенно пристально редактировался доклад, который от имени президиума Центрального комитета Союза чехословацких писателей должен был сделать его член М. Кундера. Текст доредактировали до такой степени, что от него осталось лишь краткое вступительное слово. Однако когда Кундера поднялся на трибуну, он произнес речь, подготовленную им самим, смысл которой заключался в кардинальной переоценке послевоенного пути чехословацкой литературы. Более того, он в острой форме высказал принципиально расходящийся с официальным взглядом на историческую судьбу чешского народа и его культуры: «Для великих европейских наций с так называемой классической историей европейский контекст есть нечто само собою разумеющееся. Но в истории Чехии периоды пробуждения чередовались с периодами глубокого сна, некоторые фазы развития европейского духа мы вообще пропустили и вынуждены были потом снова воссоздавать и осваивать европейский контекст. Для чехов никогда и ничто не было самоочевидной данностью: ни язык, ни европейскость. Даже сама принадлежность к Европе остается для них вечным «или–или»: допустить, чтобы чешский язык оскудел до уровня одного из европейских наречий, а чешская культура была бы просто европейским фольклором, или действительно стать одной из европейских наций – во всем, что под этим подразумевается»⁴.

Периодом высокого подъема чешской литературы Кундера назвал межвоенное двадцатилетие, однако далее ей вновь был нанесен сильнейший удар: «Прервать в тот момент развитие столь хрупкой культуры сначала оккупацией, а вслед за тем сталинизмом – в совокупности почти на четверть

³ Jungmann M. Literárky – můj osud. Brno, 1999. S. 231.

⁴ IV sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha, 1968. S. 24.

столетия, изолировать ее от мира, редуцировать многие присущие ей внутренние традиции, снизить ее до уровня пустопорожнего пропагандизма – это была трагедия, грозившая снова и теперь уже окончательно задвинуть чешский народ на культурную периферию Европы»⁵. Лишь последние несколько лет вернули надежду на возрождение чешского народа, которое, по мнению Кундеры, напрямую зависит от возрождения и успехов чешской литературы: «Чешские писатели ответственны за самое существование чешского народа – это относится и к сегодняшнему дню – потому что от уровня чешской словесности, от ее величия или малости, отваги или трусости, провинциальности или всечеловечности в значительной мере зависит ответ на вопрос о жизнеспособности нации: имеет ли смысл ее существование? Имеет ли смысл существование ее языка? Эти основополагающие вопросы, вставшие в самом начале бытия этого народа в новом времени, все еще ждут окончательного ответа. И поэтому каждый, кто своим ханжеством, вандализмом, некультурностью, неспособностью мыслить свободно связывает ноги нашему вновь набирающему разбег культурному развитию, ставит подножку самому существованию этого народа»⁶.

Яркая речь Кундеры задала тон всей работе съезда. Выступавший после него идеологический секретарь ЦК КПЧ Иржи Гендрих выглядел очень бледно со своим заранее заготовленным текстом, где говорилось о «новом этапе развития» социалистического общества, критиковался американский имперализм и предсказывалось весьма скромное будущее литературы: «На самом деле ее роль в современном обществе очень мала и, надо полагать, что, в соответствии с законами развития современного общества, в дальнейшем еще уменьшится»⁷. Тем не менее, Гендрих призывал писателей своим творчеством помогать людям политически правильно разбираться в прошлом и утверждать величие социалистического строя.

Нетрудно себе представить, как неубедительно звучали его слова в аудитории, буквально наэлектризованной смелой речью Кундеры. А после того как П. Когоут зачитал перевод полученного по частным каналам письма А. Солженицына Съезду советских писателей, партийный идеолог вообще покинул заседание.

⁵ Ibid. S. 24.

⁶ Ibid. S. 28.

⁷ IV sjezd... S. 49.

Заранее утвержденный план съезда был сломан. Возражали Кундере лишь немногие, среди них – критик И. Гаек, который напомнил о верных социалистическим идеалам крупных чешских и словацких писателях, таких, как В. Ванчура, Ю. Фучик, В. Незвал, П. Илемницкий. Но подавляющее большинство участников съезда, особенно с чешской стороны, уверенно поддержало критический пафос заглавного выступления. Собственно о художественных проблемах речь практически не шла, да это и вообще невозможно на столь большом форуме, но на съезде были ясно сформулированы требования свободы творчества, высказана совершенно четкая переоценка межвоенной Чехословакии, которая в официальной историографии объявлялась буржуазной и антинародной. Оспаривая подобную классификацию, И. Клима сказал: «Я бы не хотел оскорбить ни одну из социалистических стран, но все же напомню тот факт, что эта страна – единственная из всех социалистических стран – имеет столетнюю традицию парламентских свобод»⁸. Большой успех имело выступление Л. Вацулика, посвященное проблеме разворачивающего воздействия власти на общество и человека, и целый ряд других.

После съезда начались разбирательства в партийных инстанциях, исключения из партии (были исключены И. Клима, А.И. Лим и Л. Вацулик; строгий выговор с предупреждением получил П. Когоут; Я. Прохазка, до того пользовавшийся расположением первого секретаря КПЧ А. Новотного, был выведен из числа кандидатов в члены ЦК), еженедельник «Литерарни новини», к которому у партийных властей накопилось множество претензий, был передан Министерству культуры и переименован в «Литерарни листы»... Но неуклюжие репрессивные меры лишь способствовали еще большему резонансу писательского съезда и популярности его главных героев. IV съезд дал реформаторскому движению новый импульс: «Пражская весна» неудержимо набирала обороты и писатели играли в этом процессе все более заметную роль.

Почему именно писатели? Это нельзя объяснить самой по себе природой художественного творчества или же особой восприимчивостью литераторов к общественно-политическим процессам, дело здесь было скорее в относительно более свободном положении творческой интеллигенции в тогдашнем социалистическом обществе, а также в известной материальной независимости литературной элиты. Петр Питгарт, правовед по образованию, один из видных диссидентов, а после «бархатной революции» – круп-

⁸ Ibid. S. 111.

ный государственный деятель, в монографии «Шестьдесят восьмой», впервые изданной в 1980 г. в Кельне, рассуждает об этом следующим образом: «Союз писателей был первой организацией, частично вырвавшейся из оковластной регламентации – IV съезд летом 1967 г. это подтвердил. Средства, которые первоначально были предназначены и широко использовались в целях систематической коррупции, парадоксальным образом превратились в то, что сделало Союз писателей и его членов относительно независимыми от власти. Писатели не были государственными служащими, какими были по существу все прочие граждане, и это служило основой их исключительного положения в случае конфликтов с властью. У них были свои издательства, свои органы печати, свой богатый Литфонд – по крайней мере отдельные лица (разумеется, члены Союза) могли сравнительно долго просуществовать, даже если бы они оказались в состоянии конфликта с властью и не могли публиковаться. Можно было получить стипендию, ссуду, большой аванс... и этими средствами они распоряжались со все большим размахом. Спонсируемые стали выступать против своего мецената.

Эти социальные гарантии оказались мощным политическим фактором и стимулятором еще большей смелости: не только идеалы, но и сбережения на случай холодной зимы двигали мыслью героев! Союз писателей переставал быть одним из «приводных ремней» и постепенно превращался в группу давления»⁹.

Можно усмотреть в словах Питгарта некую «зависть» к «свободным художникам», но нельзя не признать, что писатели, во всяком случае известные и широко издаваемые, действительно могли вести себя более независимо, чем прочие граждане социалистической страны – рабочие или служащие, всецело подчиненные государственному работодателю. Да, от писателей настойчиво требовали послушания и служения, но как только инструменты идеологического «зажима» начали ослабевать, их долго вызревавшая, но до поры до времени сдерживаемая оппозиционность сразу же выплеснулась на поверхность.

Не будет большой натяжкой предположить, что выступления писателей способствовали не только нарастающему брожению в обществе, но и обострению противоречий в самом руководстве КПЧ.

На январском (1968 г.) пленуме ЦК КПЧ реформаторское крыло в партии взяло верх. К этим дням относится одно мое личное воспоминание.

⁹ Pithart P. Osmašedesátý. Praha, 1990. S. 51.

Вместе с коллегой-словакистом я была в те январские дни в командировке в Братиславе. Мы шли на заранее согласованную беседу в Союз словацких писателей и встретили на улице тогда весьма популярного прозаика Ладислава Тяжкого, которого мой коллега хорошо знал. Тяжкий спешил к зубному врачу, однако остановился с нами и рассказал, что уже не первый день идет бурный пленум ЦК КПЧ, ожидаются серьезные кадровые перемены, и старый гардеробщик в ЦК сказал: «Выиграет Шаня. Он знает русский язык». «Шаня» – Александр Дубcek – действительно «выиграл»: он стал «героем Января» – был избран первым секретарем вместо Антонина Новотного. Надо добавить: при усиленной поддержке наших дипломатических и партийных инстанций, видевших в нем – долго жившем и учившемся в Советском Союзе, знавшем русский язык не хуже родного словацкого – противовес не только чешским лидерам-реформаторам, но и быстро набиравшему в партии вес Густаву Гусаку – одному из руководителей антифашистского Словацкого национального восстания 1944 г., осужденному в «шоковый период» по обвинению в словацком буржуазном национализме, на которого они, инстанции, и после реабилитации продолжали смотреть с большим подозрением и настороженностью. Во всяком случае, историкам нашего Института, писавшим о Словацком восстании, настоятельно не рекомендовалось во время командировок в страну встречаться с этим человеком.

Новое дубчековское руководство КПЧ стало искать союза с авторитетными в широких слоях общества писателями, ратовавшими за демократизацию чехословацкого социализма.

Контрастом по сравнению с недавним съездом писателей, в плане отношения к этому мероприятию партийных властей, выглядел, например, вечер-митинг в Славянском доме (март 1968 г.), на котором за свободу и демократию выступали вместе председатель Национального собрания Йозеф Смрковский, незаконно репрессированная в начале 50-х, и реабилитированная в 1963 г. Мария Швермова – вдова погибшего в Словацком национальном восстании ведущего деятеля КПЧ Яна Швермы, а также Павел Когоут и Ян Прохазка. В зале царила приподнятая атмосфера, желанная цель казалась близкой и достижимой. Правда, впоследствии некоторые участники этого собрания говорили о его ирреальности, иллюзорности.

Вацлав Гавел в «Заочном допросе», первоначально опубликованном за рубежом пространном письменном интервью, которое он в 1985–1986 гг. дал Карелу Гвиждяле, вспоминал, что к чувству радости, испытанному им на митинге в Славянском доме, примешивалась грусть: «Порой меня также не-

сколько задевала та слегка эстрадная манера, в которой «герои Января» соревновались между собой в сентенциях и остроумных ответах. Возможно, где-то в моем подсознании существовала боязнь, что это сигнализирует о каком-то фатально опасном легкомыслии, с которым здесь делается история¹⁰. Гавел сидел на галерке. Но почти теми же словами описал свое ощущение от того вечера один из его главных ораторов – Павел Когоут. «Это восстание или эстрада?», – воскликнул он в написанной вскоре после 21 августа 1968 г. мемуарной книге «Из дневника контрреволюционера» и резюмировал: «В этот момент родился жанр «Пражской весны». Если существуют разводы по-итальянски, так пусть существует и политика по-чешски!»¹¹.

Разумеется, надо принять во внимание, что эти высказывания относятся ко времени после поражения «Пражской весны», что в них не может не сквозить горечь проигранного сражения, понимания «задним умом». Но все же они, принадлежащие очень разным людям, достаточно наглядно отражают известную призрачность бурной атаки реформаторов.

Писатели нередко выступали как наиболее радикальный элемент реформаторского движения. В литературной прессе велась критическая кампания против консервативного крыла КПЧ, писатели стремились вовлечь в процесс демократизации широкие слои населения, еще сохранявшие известную пассивность. Одной из важных вех в ходе «Пражской весны» стала публикация 27 июня 1968 г. на страницах «Литерарных новин», вышедших в тот день очень большим для Чехословакии тиражом в 300 000 экземпляров, статьи-манифеста «Две тысячи слов», где содержался призыв поддержать гуманизацию социализма «снизу» путем создания самодеятельных местных органов управления, общественного давления на консерваторов и т. п. Инициатива обращения, насторожившего и даже испугавшего новое руководство КПЧ, исходила от группы литераторов, а в качестве его непосредственного автора был выбран Л. Вацулик – за его отточенное на газетных фельетонах умение писать сжато, доходчиво и остроумно. Один из лидеров дубчековского ЦК КПЧ Зденек Млынарж в своих мемуарах «Холод идет из Кремля» писал о «Двух тысячах слов»: «Их автором был писатель Людвик Вацулик, и уже это гарантировало, что слова были выразительные, отлично подобран-

¹⁰ Havel V. Dálkový výslech. Praha, 1989. S. 88.

¹¹ Kohout P. Z deníku kontrarevolucionáře. Praha, 1997. S. 73–74.

ные, и полемизировать с ними лексикой партийного постановления было очень трудно, в определенном смысле – изначально обречено на неуспех»¹².

«Мы обращаемся к вам, – говорилось в манифесте, – в этот момент надежды, которая, однако, остается под угрозой. Несколько месяцев прошло, прежде чем многие из нас поверили, что мы можем говорить, а многие еще не верят этому. Тем не менее мы высказались, и мы должны выполнить нашу цель – гуманизировать этот режим». А заканчивался текст следующим абзацем: «Эта весна, как время после войны, – великий шанс, который дан нам. Снова мы имеем возможность взять в наши собственные руки общее дело, которое для практических целей мы будем называть социализмом, и дать ему форму, которая будет лучше соответствовать нашей некогда хорошей репутации и относительно хорошему мнению, которое мы когда-то имели о себе. Весна уже кончилась и никогда не вернется. К зиме мы будем знать все»¹³.

Кроме «Литерарных новин», «Две тысячи слов» напечатали еще две газеты, была организована акция по сбору подписей под манифестом – его подписали сотни и тысячи простых граждан.

М. Юнгманн вспоминает: «Когда Людвик Вацулик принес мне текст этого манифеста, я не нашел в нем ничего, что могло бы вызвать особое возмущение, мне казалось, что все сформулировано с соответствующими тактическими оговорками и не провокационно. Я утвердил этот материал без малейших колебаний... И вдруг поднялся страшный крик. Красные от бешенства глаза консерваторов увидели в этом обращении прямую угрозу социализму и даже призыв к линчеванию заслуженных функционеров. Они особенно ухватились за то место, где было высказано требование отставки людей, которые злоупотребляли своей властью. В качестве одной из форм давления на них предлагался, наряду с забастовками, демонстрациями и сбром средств на подарки к их уходу на пенсию – чисто вацуликовский комический ход – еще и «бойкот их дверей». И бесполезно было доказывать, что в «Двух тысячах слов» не только не содержится никакого призыва к насилию, но несколько раз специально подчеркивается, что все «незаконные, неприличные и грубые приемы» необходимо отбросить. Консерваторы, напуганные возможностью потери власти, видели свое спасение в разжигании

¹² Mlynář Z. Mráz přichází z Kremlu. Praha, 1990. S. 155.

¹³ Цит. по русскому переводу в приложении «Хранить вечно» к «Независимой газете» от 3.08.1998. С. 9.

всеобщей истерии, когда уже никто не соображает, в чем дело, и разумом овладевают эмоции»¹⁴.

Поддержка масс, выразившаяся в реакции на «Две тысячи слов», воодушевила реформаторов, однако ситуация в провозгласившей создание «социализма с человеческим лицом» Чехословакии была весьма сложной как во внутреннем, так и в международном аспекте. За манифестациями единства скрывались острые внутрипартийные конфликты – от низовых организаций до самого верха, какие-то новые несправедливости и личные драмы, разобраться в которых в спешке не было возможности. Росло напряжение в отношениях с другими социалистическими странами, прежде всего с Советским Союзом. Противоречия стремились закамуфлировать, но это только усиливало взаимное недоверие.

Многие люди в СССР сочувствовали Чехословакии, видели в ней пример для себя, другие усматривали в «Пражской весне» опасность для всего «дела социализма», но больше всего было тех, кто просто не понимал, что там происходит. Информация была или неточная, или тенденциозная. Могу свидетельствовать, с какой бдительностью следили разного рода цензоры за тем, что пишется о современной чехословацкой литературе. Повторялся лозунг: «Не дразните гусей!», что означало допустимость только совершенно невразумительных, обтекаемых формулировок. Считалось, что все хорошо, в литературе дружеской страны продолжает процветать социалистический реализм, а потом вдруг в «Литературной газете» появилась подписанная псевдонимом разгромная статья «От какого поезда отстал Прохазка», где этот талантливый прозаик, автор целого ряда добрых книг о молодежи, был представлен законченным врагом социализма.

Чешский народ казался единым, когда в июне на улицах Праги и других городов простые люди с энтузиазмом ставили свои подписи под манифестом «Две тысячи слов», но на самом деле единства не было не только между сторонниками прежней и новой линии КПЧ, не только между приверженцами строгой социалистической идейности и поборниками творческой свободы, но и в среде писателей, твердо отстаивавших необходимость перемен. Так, Вацлав Гавел, никогда не состоявший ни в партии, ни в руководстве верного КПЧ Союза писателей, взирал на тех же Кундеру, Шотолу или Когоута, как на «антидогматический истеблишмент» (определение из

¹⁴ Jungmann M. Literárky – můj osud... S. 278–279.

«Заочного допроса»). Он становится председателем Круга независимых писателей, гораздо более радикального, чем большой Союз.

7–13 августа 1968 г. в Праге состоялся очередной Международный съезд славистов. Его советские участники могут вспомнить, как их чуть не вернули назад из пограничного Чопа, настолько неясной была ситуация. Тогда подтвердились поговорка, вобравшая в себя горькую народную мудрость: «Не говори «Гоп!», не переехав Чоп». Но съезд, если не касаться его закулисной стороны, прошел относительно спокойно, вернее – как обычно: разнообразно насыщенный в научном отношении, в подчас острополемической, но в целом достаточно коллегиальной атмосфере. Однако в пражском воздухе висела напряженность, которую мы не могли не почувствовать, на улицах иногда вдруг возникали стихийные митинги, кто-то начинал ораторствовать, потом все снова успокаивалось, толпились туристы, даже более многочисленные, чем всегда, особенно много было немцев из ФРГ. По каким-то едва приметным особенностям можно было смутно догадываться о назревании драматических событий...

Со славистическим съездом связан один забавный и по-своему символический эпизод. Перед закрытием съезда была организована экскурсия на пароходе по Влтаве. Лето выдалось жаркое, река сильно обмелела и «Корабль славистов», с трудом протиснувшийся через старенькие шлюзы, вскоре оказался на мели, уткнулся в берег и экскурсанты, отказавшись от дальнейшей, ставшей практически невозможной, поездки, вынуждены были добираться обратно в город на рейсовых автобусах или пешком. Была запланирована красивая развлекательная прогулка, но получилось иначе. И вечерняя Прага казалась грустной и притихшей.

А 21 августа по улицам чешской столицы уже двигались советские танки, встречаемые недоуменными возгласами, возмущением, настороженным молчанием толпившихся на тротуарах людей... «Пражская весна», на которую возлагалось столько надежд перешедшими в оппозицию тоталитарному социалистическому режиму писателями, была остановлена, народ растерян.

Но осталась литература, порожденная «Пражской весной». Ее опыт поучителен, ее послание людям не могли стереть гусеницы танков: книги, как и рукописи, не горят. О них и пойдет речь.



Иржи Шотола



Карел Шиктанц



Мирослав Голуб



Мирослав Флориан

Глава 2

Ранние признаки потепления: «поэзия будничного дня»

Едва ли не общим местом в рассуждениях об особенностях истории чешской литературы является тезис о ведущей роли поэзии. Можно назвать имена чешских прозаиков – Гашек, Чапек, Кундера – более известные в мире, чем имена чешских поэтов. Тем не менее тезис о поэзии как жанре-первоходце не вызывает сомнений, по крайней мере по отношению к определенным эпохам. Тонко улавливающая не только эмоциональный настрой, но и новые черты интеллектуального и нравственного климата в обществе, поэзия способна воздействовать на формирование чувств отдельного человека, его восприятие мира. По стихам можно восстановить иным способом не зафиксированные изменения на личностном уровне, происходившие в тот или иной период.

На освобождение Чехословакии от фашистской оккупации в мае 1945 г. чешские поэты откликнулись стихами-благодарностями Красной Армии, в которых скорбным тоном отзывалась боль понесенных утрат, тяжелых жертв. Ясной гражданской позиции этих стихотворений соответствовало стремление их авторов, принадлежавших к разным поколениям, к разным течениям литературы, говорить просто, что оттенялось развернутой метафоричностью таких произведений, как поэма Франтишека Грубина (1910–1971) «Ночь Иова» (1945), где те же идеи утверждались переосмысливанием библейских образов, впрочем, современникам совершенно понятным. Разумеется, эту общую характеристику нельзя отнести ко всему, что было написано в то время. Продолжала существовать католическая поэзия, в которой отражались настроения другого рода, призывы отрешиться от гречной действительности и обратиться к Богу, продолжались опыты в духе сюрреализма и т. п., но ведь абсолютного единства в литературе не бывает никогда, преобладающей же в поэзии, особенно в первые послевоенные один–два года, была именно названная тенденция.

Период после февраля 1948 г. ознаменовался стремлением коммунистического руководства поставить поэзию «на службу строительству социализма и воспитанию нового человека». От авторов требовалась безусловная

однозначность высказываний в поддержку партийных лозунгов и мероприятий. Критика насыщала твердые нормы и в отношении формы: традиции классической и революционной поэзии, отчасти – фольклора, а из всего мирового наследия авангардизма допускалось лишь подражание Маяковскому.

Это было время массовой экспансии бодро-декларативных, переполненных восторженными восклицаниями, неизменно оптимистических стихов, славящих социалистический строй, Советский Союз, Сталина и Готвальда. Здесь снова надо оговориться, что и тогда были счастливые исключения, что можно привести удачные строфы и целые стихотворения Незвала, Кайнара, Завады, Грубина. Но однотипный барабанный поток не просто количественно преобладал, он был агрессивен, подавлял непохожее, для чего использовались и административно-репрессивные методы. Град обвинений обрушился, например, на «Песню о Викторке» (1950) Ярослава Сейферта (1901–1986), хотя, казалось бы, он всего лишь перевел на язык поэзии один из мотивов романа «Бабушка», принадлежавшего перу исключительно почитаемой чешской писательницы, безусловного классика Божены Немцовой. Но поэт дерзнул воспеть безоглядную любовь, которая заставляет забыть обо всем на свете, которая прекрасна, даже если она доводит до безумия и смерти:

Наш мир не может жить без роз –
известно это всем влюбленным,
бредущим среди войн и гроз
и звоном стали оглушенным.
Вам подтвердят любой влюбленный,
что мир не может жить без роз.

Перевод Л. Дымовой

Эти стихи, сразу полюбившиеся не только молодежи, партийной критикой были восприняты чуть ли не как манифест индивидуализма, подрывающий мораль строителя нового общества. Но мир, действительно, «не может жить без роз», не может жить без лирики, слушать одни лишь оды вождям и победные марши. Поэты не могут долго подчиняться законам одной поэтики. «Песня о Викторке» и ее популярность, несмотря на все нападки на автора, были симптомом необходимости перемен в чешской литературе.

Отпор против нормативной эстетики социалистического реализма назревал как по линии формы, так и по линии содержания. Но поначалу он ни в коей мере не затрагивал представлений о незыблемости социалистиче-

ского режима Чехословакии, социалистической идеологии вообще. Заглядывая вперед, можно сказать о растущем желании гуманизировать существующий строй, которое в период «Пражской весны» выльется в лозунг «социализма с человеческим лицом».

В 1953 г. вышел в свет первый сборник стихотворений Милана Кундеры (р. 1929) «Человек – обширный сад». Молодой поэт вполне в духе времени воспевал современную действительность, но уже в самом названии книги ощущался элемент полемики, намек на многогранность, сложность каждой личности. Источник поэзии автор призывал искать не в «дружном коллективе», а в глубинах человеческой души:

Как водолаз на дно морское,
Так за поэзии мечом
Спускаемся на дно людское,
Мы только там его найдем.

Перевод Б. Слуцкого

В другом стихотворении Кундера утверждал:

Враги жизни и поэзии – одни и те же,
Кто хочет превратить социализм в негостеприимную пустошь,
Прежде всего выдирает кудри его поэзии¹.

Вскоре после выхода этого сборника близкий друг поэта Ян Трэфулька (р. 1929) в брненском журнале «Гост до дому» («Гость на порог») выступил с критической статьей о сугубо декларативном сборнике стихов Павла Когоута «Время любви и сражений» (1954), после которой развернулась дискуссия о схематизме в поэзии.

Параллельно в критике обсуждалась возможность реабилитации авангардизма. Можно считать, что инициатором этого пересмотра выступил высоко ценимый партийным начальством и всегда поддерживающий политическую линию КПЧ «первый поэт социалистической Чехословакии» Витезслав Незвал (1900–1958), в прошлом – первый поэт чешского поэтизма и сюрреализма. В 1955 г. по поводу юбилея Аполлинара он написал в «Лите-

¹ Здесь и далее, если не указан переводчик, стихи даются в подстрочном переводе.

парных новинах»: «Великий Гийом, без него не было бы поэзии XX в., без него наш век топтался бы на месте и питался крохами со стола классиков, парнасцев или символистов...»². У Незвала нашлись оппоненты из числа литераторов-ортодоксов, но его с энтузиазмом поддержали молодые, в том числе Кундера в статье «К спорам о наследии» в первом номере журнала «Кветен» за 1956 г.

«Кветен» был основан Союзом писателей в 1955 г. как орган молодого поколения и до закрытия (по решению того же руководства Союзом) в 1959 г. это был своеобразный питомник, в котором вызревали пока еще предварительные литературные позиции «Пражской весны». Первая программа поколения «Кветна», как уже отмечалось, была изложена поэтами-кветенцами на II съезде Союза чехословацких писателей.

Позволю себе маленькое отступление. В марте 1956 г. я впервые приехала в Прагу всего на пять дней, но мне удалось попасть и на премьеру метафорической антивоенной пьесы Незвала «Сегодня над Атлантидой еще заходит солнце», и на собрание кветенцев. Меня взял туда с собой молодой ассистент с Философского факультета Карлова университета Антонин Елиnek (р. 1930), будущий известный критик, активно себя проявивший в период «Пражской весны», за что в годы «нормализации» он был лишен права преподавать и печататься, работал в японском посольстве, разумеется не по специальности, а после «бархатной революции» вновь вернулся в большую литературу и когда пишутся эти строки (март 2001) является председателем Общины чешских писателей. Но все это будет потом, тогда же мы с ним пришли вечером на собрание молодых поэтов, проходившее в заднем помещении какого-то не слишком фешенебельного ресторана. Из соседнего большого зала доносился голос певицы, исполнявшей тогдашний пражский шлягер «Корабли плывут к Гренаде», а здесь обсуждался проект программного заявления, с которым предполагалось выступить на предстоящем съезде писателей. Будущие знаменитости выглядели по-будничному, стихов не читали, рассуждали спокойно и в основном были согласны друг с другом. Пили кофе, кто-то ел суп. Иногда забегал официант: «Чего-нибудь желаete?» Не помню, чтобы кто-нибудь что-нибудь доказывал: собравшиеся желали изменить культурную атмосферу в стране, а на ресторанные разносцы у них тогда, надо думать, попросту не было денег. Мне запомнилась не принимавшая участия в разговоре девушка, которая влюбленными глазами

² Незвал В. Избранное. В 2-х т. М., 1988. Т. 2. С. 438.

смотрела на рослого видного Карела Шиктанца... Что же касается программы, о которой шла речь, то она показалась мне узкой, меня не убеждал тезис, что только данное поколение способно достойно выразить дух времени. Я даже попыталась высказать сомнения, но, признаться, без особого успеха.

Между тем это было действительно то самое поколение, которое со-
ставило основное ядро движения «Пражской весны», хотя, конечно же, оп-
позиционность прежде всего шоковым методам строительства социалисти-
ческой культуры, а в последствии и засилью идеологии характеризовала не
только этих молодых людей.

На II съезде чехословацких писателей за приближение литературы к простому человеку выступил В. Незвал, которому был поручен доклад о поэзии. Там содержался, например, такой пассаж: «Когда я переводил Малларме, мне страшно понравилось, что этот поэт, столь же исключительный, как наш Брже-
зина, в одном из своих четверостиший употребил слово «чеснок». Поэзия, в ко-
торой не найдется места для слова «чеснок» – как-то отстранена от человека». И
далее: «Ничего не могут с собой поделать, но Сейферта – именно за его кон-
кретность, простоту, предметность – я ценю выше других, хотя порой мне и
кажется, что он бы мог смелее вмешиваться в нашу жизнь»³.

Ярослав Сейферт словно прислушался к совету Незвала, когда в своем ставшем знаменитым выступлении заговорил не только о творческих, но и о политических вопросах, утверждая, что в истории чешской литературы: «...именно поэты, познав правду, высказывали ее раньше, чем политики, которые, наверное, больше считались с реальностью. Но, правда, как гово-
рит Шальда, это действительность завтрашнего дня. Прекрасно, если поэты подталкивают политиков, но, посмею сказать, гораздо менее прекрасно, если дело обстоит наоборот»⁴. А Франтишек Грубин, автор пусть и сложно-
метафорической, но безусловно прославлявшей советскую социалистиче-
скую страну поэмы «Ночь Иова», заявил: «Нездоровым и унизительным для
чешской литературы было в недавние годы такое состояние, когда о ее про-
блемах нельзя было говорить открыто»⁵.

В программном выступлении поколение «Кветна» решительно отка-
зывалось от декларативной поэзии предшествующих лет. От лица молодых
Иржи Шотола призывал «меньше героизировать, прославлять, устраивать

³ Literární noviny. 1956. № 17. S. 11.

⁴ Literární noviny. 1956. № 19. S. 9.

⁵ Literární noviny. 1956. № 18. S. 10.

манифестации», а вместо этого «открывать подлинную ежедневную жизнь и ее правду». Он доказывал, что поэзия «будничного дня» вовсе не должна быть серой и банальной, ограничиваться жанровыми картинками: «Задача совсем иная: постичь и показать содержание и смысл каждодневной жизни, атмосферу современного мира и психологию людей, сделать это центром вдохновенного писательского интереса, целью первооткрывательских устремлений, восприимчивости, фантазии и экспериментов, импульсом смелых творческих планов...». По его словам, такая поэзия «сможет вовремя подать предостерегающий сигнал, если кто-нибудь снова начнет авторитетно лгать»⁶.

На съезде выступили и другие кветенцы – К. Шиктанц, М. Флориан, М. Червенка. Флориан настаивал, что: «Поэтом-первооткрывателем не может быть литератор, постоянно ожидающий указаний и конечной мудрости сверху, но такой человек, который отвечает прежде всего перед своей человеческой и творческой совестью, человек, который не способен за одну ночь повернуться на 180 градусов, что мы часто сегодня наблюдаем, а честно воюет за свою правду»⁷.

После съезда программа «поэзии будничного дня» стала предметом дискуссии и подверглась критике прежде всего со стороны представителей среднего поколения. В частности, постоянным оппонентом «Кветна» был критик Иржи Гаек (1919–1994), который считал его линию недостаточно гражданственной. Но замечания к программе «поэзии будничного дня» высказал в письме редакции «Кветна» и почти никому дотоле не известный студент технического вуза Вацлав Гавел (р. 1936). Редакция письмо опубликовала – оно стало первым печатным выступлением будущего драматурга, диссидента, президента постсоциалистической Чехо-Словакии. Впоследствии в «Заочном допросе» Гавел так характеризовал свое отношение к «Кветну»: «Для меня этот журнал был, с одной стороны, частью официальной литературы (большинство его авторов были коммунистами, он находился под влиянием официальной идеологии), но, с другой стороны, я чувствовал, что эти авторы все-таки стремятся преодолеть строгие схемы социалистического реализма и приблизиться к жизни»⁸. «Кветен» казался Гавелу очень противоречивым, однако заслуживающим диалога. Он писал, что сторонники «поэзии будничного дня» должны ясно осознать, как они относятся к социали-

⁶ Literární noviny. 1956. № 18. S. 11.

⁷ Literární noviny. 1956. № 18. S. 14.

⁸ Havel V. Dálkový výslech... S. 31.

стическому реализму: принимают его или нет, а также сказать о том, что новая программа во многом повторяет постулаты «Группы 42», в которую входили теоретик искусства И. Халупецкий, поэты И. Коларж, Й. Кайнар, Э. Петишка и др., пытавшиеся противопоставить мрачной атмосфере лет оккупации неизменные ценности каждодневной городской жизни. Продолжение этой тенденции он видел в творчестве первых послевоенных лет не только у таких авторов, как Коларж, Кайнар, но и Пиларж, Камил Беднарж, Грубин, «и отнюдь не на последнем месте Владимир Голан, который в своем литературном уединении вызревал для поэзии во многом перекликающейся с упомянутой тенденцией». Эти поэты создавали хорошие соцреалистические и реалистические произведения. «Разве Коларж не был социалистом в “Семи кантатах” или “Днях в году”, Голан – в «Красноармейцах» и в “Тебе”?»⁹, – спрашивал он. И сам же отвечал, что это не был социалистический реализм, введенный в 1934 г. и впоследствии еще более суженный, ибо названные поэты опирались и на сюрреализм, и на традиции Уитмена. Он призывал квентцев точнее сформулировать свою программу: «Будущие успехи искусства зависят, и этого нельзя недооценивать, от качества современной теории»¹⁰.

Статья вызвала дискуссию, ее резко оспорил Червенка, утверждавший, что зачисленный Гавелом в соцреалистическую и реалистическую поэзию Грубин в отдельных произведениях (поэма «Хиросима» и др.) отступает «от общественной активности к биологической пассивности»¹¹. А Шотола заявил, что преемственность по отношению к «Группе 42», о которой писал Гавел, стала бы возвращением назад, тогда как надо идти вперед: «От деталей к целому. От правды индивидуума к правде класса, общества. От трезвой конкретности к смелой кантилене и пафосу. Правдивое, вдохновляющее политическое искусство. Не догматическое импотентное уродство. Политическое искусство, общественная творческая сила»¹².

Программа «поэзии будничного дня» оказалась объектом критики с двух сторон. Партийные идеологи и наиболее ортодоксальные литературные критики считали ее недостаточно соцреалистической, Гавел же, представивший следующее за квентцами поколение, по существу, требовал от этой

⁹ Květen. 1956. Roč. 2. № 1. S. 29.

¹⁰ Ibid. S. 30.

¹¹ Ibid. S. 30.

¹² Květen. Roč. 2. № 7. S. 264.

программы размежевания с нормативами социалистического реализма, наложившимися в предыдущий период. Позиция «Кветна» была промежуточной. Он отмежевался от догматических крайностей предшествующей литературы и литературной теории, вместе с тем на его страницах мы не встретим критических высказываний о существующем строе, каких-либо сомнений по поводу социалистической идеологии и первостепенной значимости политической поэзии. Новый взгляд на искусство и его место в жизни вырабатывался сложно, тем более, что за критиками и писателями неусыпно следили партийные власти, готовые в любой момент отреагировать, поправить, указать. Достаточно осторожный, постоянно подчеркивавший свою преданность социализму и трудящемуся классу, «Кветен» был тем не менее закрыт уже в 1959 г. Однако деятельность журнала внесла важный вклад в первоначальный этап процесса формирования литературы «Пражской весны».

Художественное творчество поэтов «Кветна» отразило стремление к новому, не декларативному пониманию гражданственности, к выдвижению на первый план гуманистических ценностей, к расширению формальных исканий. Вокруг журнала объединились талантливые поэты, очень разные, каждый из которых пошел своим особым путем, но, подобно тому, как в те же годы в советской литературе поколение Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, Р. Рождественского, поэзия «Кветна» отразила назревшую в искусстве и обществе необходимость перемен и их основную направленность.

После победы «бархатной революции», в сентябре 1993 г., в Опаве состоялась научная конференция, специально посвященная истории журнала «Кветен» и его вкладу в развитие чешской литературы. Известный литературовед Зденек Пешат (р. 1927) сопоставил в своем докладе поэзию кветенцев с творчеством Франца Кафки: «Как рефлексии Кафки взошли на почве давней этнической, расовой, социальной и экзистенциальной изоляции, так специфическое видение мира поколением «Кветна» взошло на почве напряжения между убежденностью в позитивных перспективах социалистической ориентации общества и интенсивным восприятием явлений, которые эти перспективы затемняют, если не полностью аннулируют, между верой и реальностью жизни. Это было в полном смысле слова динамическое напряжение: с течением времени вера убывала и усиливалась, к счастью, отнюдь не тенденциозная критичность, а многосторонность понимания реальности»¹³.

¹³ Časopis Květen. Praha – Opava. 1994. S. 15.

Это наблюдение в части, относящейся непосредственно к «Кветну», представляется мне достаточно точным. Сколь бы разными не оказались дальнейшие пути кветенцев, поэзия поколения в целом отнюдь не замыкалась на заявленной будничности, она очевидно эволюционировала к многосторонности восприятия и отражения действительности и внутреннего мира человека.

Лидером группы был Иржи Шотола (1924–1987), который до «Кветна» успел поработать в качестве режиссера в периферийных театрах и в редакции армейского журнала «Ческословенски вояк» («Чехословацкий солдат»). Его первые поэтические сборники («Надгробный камень» и «Завершенное время», 1946) связывают со спиритуалистской традицией в чешской литературе, с влиянием Йозефа Горы. Эти сборники, вышедшие в провинции и оставшиеся практически не замеченными, отразили горечь молодых лет, пришедшихся на период оккупации. Следующие книги – «За жизнь» и «Красный цветок» (1955), в большей части написанные во время службы поэта в армии и работы в «Ческословенском вояке», наряду с патриотическими мотивами содержали намек на будущую программу «поэзии будничного дня»:

Поверьте, я потому воспеваю жизнь,
Что она трудная, горькая внутри...

В «оттепельной» атмосфере после II съезда чехословацких писателей создавались стихи сборника «Мир наш насущный» (1957), получившего в обществе весьма широкий резонанс. Они привлекли читателей новизной формы, переносом центра тяжести на внутренний мир молодого человека. Если в поэзии предшествующих лет человек выступал прежде всего как член коллектива, живущий его заботами и мечтой о светлом социалистическом будущем, то лирический герой Шотолы искал свое собственное решение вечных вопросов о любви и смерти, о смысле существования. Зарифмованным лозунгам он противопоставил изображение жизни и своих настроений с помощью красочных образов и символических картин, с которыми соседствовали размышления обобщающего характера. Фейерверки развернутых метафор оживляли традиции межвоенного авангарда, традиции Незвала, но рядом с ними ощущались также и традиции сложной интеллектуальной поэзии Галаса, Голана, «Группы 42». В этом и последующих сборниках поэт не отказывался от наступательного пафоса; он славил «современного Колум-

ба», который отправляется в трудное путешествие, невзирая на предостережения, что «Америки не существуют»:

Чего бы я хотел?
 Не есть напрасно хлеб на белом свете,
 Мир оседлать, проехаться своим столетьем,
 Чтоб гром из-под копыт, чтоб искры полетели,
 пусть мусор весь сгорит, пыль
 жужелицы, тени...

Перевод Б. Окуджавы

Однако это порыв без уверенности в победе, которая непременно требовалась от поэтов социалистического реализма, но Шотола утверждает самоценность порыва, даже если он не принесет желаемых результатов. Такая позиция особенно ярко выражена в очень в свое время популярном стихотворении «Ода азарту», где поэт рассказывает, как он мальчишкой стрелял в ярмарочном тире. На ружье была сбита мушка: попасть в цель было практически невозможно, но ведь оставалось «несколько мизерных процентов надежды» и он пытался снова и снова:

Разве в течение нашей жизни
 не повторяются минуты эти?

.....

Опять поднимается гордость в душе,
 и опять этот выход парадный,
 сальто-мортале,
 становится жарко,
 вокруг нас толпятся зеваки,
 нас что-то толкает вперед,
 мы идем,
 расстоянье огромное надо пройти
 (только несколько сделать шагов),
 и всегда есть поблизости женщина –
 смотрит она и сверкает глазами,
 и кто-то у нас за спиною смеется...

Перевод М. Кудинова

И пусть выстрел опять был мимо, а прекрасная дама ушла с подвернувшимся свиноторговцем – все равно остается «несколько мизерных процентов надежды»!

«Ода азарту» привлекла к себе еще и потому, что в ней возрождалась вера в великую силу творчества, которая открывает новые краски в се-рых буднях. Это та самая сила, которую в свое время восславил Незвал в поэзии «Эдисон» (1927): электрическая лампочка преображает все вокруг, своим ярким светом прогоняет мрачные тени, а поэзия сродни вдохновенному труду изобретателя. В шотоловском присягании азарту слышится отзвук исповедальных и программных строк поэмы Незвала:

Буду снова предаваться я мечтам,
Снова в «Славии» пить кофе по утрам,
Вновь глотать привычный завтрак свой,
Снова тосковать с поникшей головой,
И опять не спать, себя не страховать,
И опять сжигать, а не скрывать,
И опять прислушиваться к плачу
И играть в азарте наудачу.

Перевод Д. Самойлова

«Мир наш насущий» словно бы призывал по-другому, не так как прежде, посмотреть на жизнь, прислушаться к своим чувствам, больше доверять им, чем предписанным нормам. И в этом поэт тоже подхватил пафос межвоенного поэтического авангарда.

Стихи Шотолы не были свободны от декларативности. Приходится признать, что обобщенно-философские сентенции, которых в сборнике немало, удаются автору далеко не всегда («никто ничего не знает | никто не знает | ничего» – «Южный город» и т. п.), однако новым был сам их характер, не такой, как недавние «опоэтизованные» партийные лозунги. Своими стихами Шотола утверждал, пусть порой не без элемента рисовки, право поэзии на выражение субъективных эмоций, субъективной, пусть иногда и не слишком ошеломляющей, правды. В стихотворении «Город ночью» он повторяет:

Да, наши сведения о жизни скучны:
нам невдомек, когда умчит теченье

обломки наши, но стремимся мы
стать чем угодно,
только не обломком.
Не это ли стремленье отличает
нас от опилок, пыли и собак?

Перевод Л. Тоома

Следующий сборник Шотолы – «Венера Милосская» (1959) составила по преимуществу любовная лирика. Заглавие ему дало одноименное стихотворение, в котором богиня красоты ступает босыми ногами по грязному снегу январской Праги рядом с «парнем в свитере» – поэтом, который объясняет ей непонятные для нее реалии современного города. Контраст сияющей красоты и тусклой повседневности, яркой любви и темных сторон жизни присутствует и в других стихах сборника, и в вошедшей в него небольшой лирической поэме «Думаю о тебе».

«Думаю о тебе» – это исповедь неожиданной сильной любви, спутавшей вдруг все мысли и чувства:

Люблю тебя
и не умею об этом сказать.
Все о чем-то другом говорю, чтоб никто не заметил,
что есть несколько простых слов, которых я
до сих пор стыжусь,
потому что сказать их можно в жизни лишь однажды.

Любимая осталась далеко, но поэт ощущает ее присутствие всюду, во всем мире, в самом себе. В его воображении возникают то невиданные города и пейзажи, то «сентиментальная Прага», стих по кратчайшей прямой от вечных влюбленных Ромео и Джульетты мчится к европейцам 1958 г., дышащим воздухом со смертоносным стронцием, потом возникает видение танцующей под ливнем стройной нагой женщины, а позже все затмевает дорогое бледное лицо любимой. В калейдоскопе воспоминаний и образов есть своя логика – логика интенсивного переживания:

Мы с тобою идем по Арбату,
где-то там, на другой половине планеты, пилот
сумасшедший вдруг бомбу упустит,

и темная эта конфетка
падает, падает, падает,
и я отвечаю за это.

Перевод Б. Окуджавы

Конкретность, вроде названия московской улицы, по которой поэт гулял со своей возлюбленной, соседствует здесь с характерным для того времени антивоенным пафосом и с мыслью об оборотной стороне красивой любви: «*Никогда уж от слова “любовь” не отбросить “аборт”, “купорос” и “измена”*».

Со времени реальных событий, легших в основу поэмы, прошло много лет, ее героев давно нет в живых. Сейчас уже можно сказать о том, что та красивая любовная сказка окончилась весьма печально и прозаично. А было так: поэт, приехав в Москву, познакомился с молодой русской женщиной, сопровождавшей его от Иностранной комиссии Союза советских писателей. Она была дочерью высокопоставленного мидовского деятеля, красивая, стройная, добрая, знавшая чешский язык и очень невезучая. Ее первый брак, от которого у нее остался ребенок, не был счастливым. Поняв чешского поэта, она развелась с мужем и приехала в Прагу, где, согласно уговору, они должны были пожениться. Но к этому времени у автора поэмы уже возникла новая связь. По легенде, впрочем весьма достоверной, героиня поэмы прилюдно в редакции журнала дала автору пощечину и гордо удалилась. Позже она вышла замуж за талантливого словацкого поэта, вдовца с ребенком, поначалу все было хорошо и трогательно, но впоследствии эта семья «женщины с бледным лицом» распалась, и она лишила себя жизни. Так было в действительности, но может ли вся эта история изменить наше отношение к поэме «Думаю о тебе»? Любовь конкретных людей разбилась, но момент яркой вспышки взаимного чувства остался запечатленным в стихах, и – для читателей – она состоялась. Вот первые строки поэмы в переводе Б. Окуджавы:

Дождь в окно мое брызнул,
по стеклу бродят капли зигзагами,
как рекламные лампочки, то засветятся, то снова
погаснут,
как горящие мячики, словно маленькие светила.
Разве можно поверить, что стекают они по стеклу,

что ложатся жалкой лужицей?
 О море думаю, о дороге дальней, неведомой...
 Март.

О любви еще ничего не сказано, но это она расцвела радужным сиянием простые дождевые капли, это она породила экзотическую для каждого чеха мечту о море и дальней дороге. Поэт сумел передать слияние радости и тревоги, и разве можно было поверить, что сверкающие мячики станут «жалкой лужицей»? Пусть автор подчас многословен, а некоторые его рассуждения – на грани банальности (...я *купил бы тебя. Очень просто. Но тебя невозможно купить*), но он был среди первых, кто в чешской поэзии прокладывал дорогу раскрытию самых интимных чувств человека. С моей точки зрения, именно в этом главная заслуга Шотолы как поэта.

Если в «Хлебе нашем насущном» и «Венере Милосской» были лишь отдельные, не слишком связанные с основным содержанием, «выходы» к гражданской, антивоенной, политической тематике, то поэма «Это было в Европе» целиком посвящена ей (1960). Шотола обратился к популярному в межвоенной чешской поэзии жанру поэмы-монтажа по типу «Зоны» Аполлинара, блестяще воплощенному, например, в «Эдисоне» и «Сигнале времени» Незвала, которые, несомненно, служили для автора «Это было в Европе» образцом. Здесь сдвигаются и смешиваются временные и пространственные пласти: это было где-то в Европе, в Берлине, в Петрограде, в Праге, вчера, несколько лет тому назад, сегодня. Лирический герой поэмы, в воображении которого сталкиваются разнoplanoые образы, помнит зловещий марш фашистских колонн по его родной стране, любовь к которой соединяется в нем с верой в животворность ленинских идей. Он восстает против равнодушия и готов к борьбе с любыми трудностями.

Успех поэме принесла не достаточно привычная для того времени трактовка гражданской тематики, а прежде всего изобретательность формы, обращение к монтажу разноликих образов, к звучному рифмованному стиху, широкое использование аллитераций и ассонансов, богатая игра со звуком:

všechno trvá a mění se, mění a trvá jak tráva...

(все продолжается и меняется, меняется и продолжается, как трава...)

или:

*Bylo to v Evropě, hnil duben v dešti na dubu,
bubeník lehce draždil buben, pěstí do zubů...*

(Это было в Европе, гнил апрель под дождем на дубу, барабанщик слегка теребил барабан, кулаком по зубам...).

Последнее двустишие, несколько видоизменяясь, проходит, как барабанная дробь, через всю вторую главу поэмы, создавая звуковой фон встающих в памяти автора картин фашистского нашествия и его разгрома:

*Bylo to v Evropě, hnil duben, visel na dubu,
do sněhu padl bubeník i buben, čelist bez zubů.*

(Это было в Европе, гнил апрель, висел на дубе, в снег упал барабанщик и барабан, челюсть без зубов).

В том же году, что и «Это было в Европе», Шотола написал стихотворение «Введение в поэтику», где, размышляя над секретами творчества, он превыше всего поставил простоту:

Может быть, тебе в конце концов удастся сказать
что-нибудь коротенькое о мире,
что будет правдой,
но чего никто не знает.
И еще один стих о любви –
тоненький, как полет птички.
И еще одну рифму –
ту, от которой плачут
просто
так.

Удалось ли ему выполнить свое желание? На этот вопрос вряд ли можно ответить утвердительно. Если в конце 50-х, самом начале 60-х годов популярность Шотолы росла от книги к книге, то после сборников «Звезда Иpsilon» (1962) и «Что и как» (1964) он все больше уходит в литературную, а потом и политическую борьбу, так как становится главным редактором «Кветна» (1958–1959), исполняющим обязанности шеф-редактора «Лите-

парных новин» (1964), а затем – в 1964–1967 гг. – первого секретаря Союза чехословацких писателей. В творчестве он переходит к драматургии и прозе. Но при всей неоднозначности этой фигуры, Шотола, без сомнения, сыграл существенную роль в процессе движения чешской поэзии к человеку, в процессе формирования настроений «Пражской весны».

Карел Шиктанц (р. 1928) в своих первых сборниках («Тебе, жизнь!», 1951; «Факел весны», 1954) выступал как типичный представитель молодой социалистической поэзии того времени с ее безграничным оптимизмом и декларативностью:

Моя страна розовеет в садах,
Яблоня и липа благоухают, когда смеркается.
Я пойду завтра, Первого мая,
Воспеть вместе с людьми радость к облакам!

Сборник «Прибой», вышедший в свет в 1956 г., свидетельствовал уже об отказе от поэзии подобного рода: «Прости, жизнь, стихи, которые лгали!» Считая, что «Прибой» «окончательно завершает период ранних опытов» автора, И.Брабец писал: «Шиктанц не является поэтом внутренних конфликтов, поэтом рефлексивным, медитативным, интеллектуальным. Он – создатель образов объективного действия, в которых находит самого себя, создатель драматических сцен, обнажающих сущность человека, самый смысл его существования»¹⁴. Наверное, интеллект и медитации не вовсе чужды Шиктанцу, но критик безусловно прав в том, что поэту особенно удаются драматические сцены.

Это доказала поэма «Гейновские ночи» (1960), посвященная деревне Лидице, уничтоженной фашистами вместе с ее обитателями за помощь чешским парашютистам – участникам покушения на гитлеровского наместника в Праге. Память о Лидице для поэта – неутихающая боль. Он чувствует свою вину за эту трагедию, хотя был в то время мальчиком: «Нам было четырнадцать / а мы уже примирились». В качестве эпиграфа описанию трагедии предполано четверостишие Гейне, в котором немецкий поэт говорит о своей печали, о желании «прижать губы к синему небу с прекрасными звездами и плакать». Прекрасна «гейновская ночь», прекрасна мечта о любви,

¹⁴ Šiktanc K. Paměť. Praha, 1964. S. 145.

Но наши мертвые спали в соседней деревне
И она называлась Лидице

Скорбный мотив сосуществовал в поэме с обращенным к сегодняшним людям призывом не мириться со злом, быть честными перед самими собой:

Время идти под дождь,
На глазах улицы промокнуть насквозь,
Сознаться в своей гордыне,
Признать кто что должен...

Эти строки отражали основной пафос кветенцев, то новое, с чем они пришли в гражданскую поэзию: призыв не останавливаться на восхищении достигнутым, понимать реальные проблемы времени и брать на себя ответственность за их решение, не страшась ради этого «промокнуть насквозь».

Как и Шотола, Шиктанц стремится испробовать разные стихотворные формы, то пишет нерифмованным свободным стихом, то обращается к регулярной строфике и четкой рифме. Иногда он стягивает строфу анафорой, как в сцене окружения деревни фашистскими карателями:

A ráz
A dva
A kruh se úží
A škrtí tichou spící ves
A slepý pes se dívá do tmy
A zakopává o řetěz

(И раз | И два | И круг сужается | И душит тихую спящую деревню|
И слепой пес смотрит во тьму | И спотыкается о цепь).

(Заметим, что поэты-кветенцы очень часто отказывались от знаков препинания, что было характерно для служивших им примером поэтов межвоенного авангарда.)

Свою тогдашнюю веру в социалистический выбор Чехословакии, который, однако, нуждался в большей человечности, Шиктанц передал в посвященной февральскому перевороту 1948 г. поэме «Патетическая» (1961). В поэме «Артезианский колодец» (1964) он попытался осуществить

принцип «второго плана»: рассказ о рытье колодца, сделанный с любовью к деталям, имеет и символический смысл, говорит о трудности поиска истины, о необходимости содружества поколений.

Тематика каждодневности, на первостепенном значении которой настаивала программа «поэзии будничного дня», наиболее полно, оригинально и при этом совершенно по-разному воплотилась в творчестве М. Голуба и М. Флориана.

Мирослав Голуб (1923–1998) был по образованию врач и микробиолог, он успешно работал в науке, защитил кандидатскую и докторскую диссертации, получил признание не только на родине, но и за рубежом: в 1985 г. был удостоен звания почетного доктора одного из американских университетов. Вместе с тем он с юных лет писал стихи. Не могу судить, что дала поэзия Голубу как ученому, но его профессия, несомненно, наложила отпечаток на характер его творчества не только с точки зрения тематики, но и в плане аналитичности подхода к ней, тяготения к точности определений, специфической поэтики.

Как поэт, Голуб особенно ярко проявил себя на рубеже 50-х и 60-х годов, его признание относится именно к эпохе «Кветна». В отличие от Шотолы, Шиктанца, Флориана, издавших первые книги задолго до II съезда чехословацких писателей и провозглашения программы группы, Голуб свой первый поэтический сборник «На дежурстве» выпустил в свет в 1958 г. За ним последовали «Ахиллес и черепаха» (1960), «Букварь» (1961), «Иди и открой дверь» (1961), «Куда течет кровь» (1963), «Совершенно бессистемная зоология» (1963), «Так называемое сердце» (1963) и др.

Многие стихи в этих сборниках имели подчеркнуто предметные, «будничные» заглавия: «Будильник», «Мясо», «Мухоловка», «Кофемолка», «Муха» и т. п. Но это не просто зарисовки вещей, окружающих человека в повседневном быту, из каждого предмета Голуб стремится извлечь его поэтический смысл, полезную для людей энергию. При этом будни для поэта – это трудовые будни, его герой – всегда человек, увлеченный работой. Он стремится увидеть и показать «частичку Прометея» в подопытном кролике, под поверхностью будней – подготовку великих свершений. Совсем обычный день, но:

В госпитале пенициллин испытывает Флеминг.
А где-то под трибуной
Ферми запускает свой первый реактор.

Здесь или там
какой-нибудь Эйнштейн что-нибудь считает.

Вне поля зрения автора остаются мелкие человеческие слабости, его не слишком интересует своеобразие конкретного человека. В этом можно видеть некоторую односторонность Голуба, но она отнюдь не помешала ему сказать о подлинных героях современности, о преображающей мир силе человеческого знания и труда:

Мы подали руку траве –
И поднялись хлеба.
Мы подали руку огню –
И в небо взметнулась ракета.

Сугубо лаконичный, в отличие, например, от Шотолы, Голуб вовсе не чужд пафоса, прежде всего в антивоенной теме, столь характерной для того времени (вспомним, что это были годы высокого накала «холодной войны») и для поколения «Кветна», взрослевшего в годы оккупации. Вот поэт идет по возрожденной Варшаве («Варшава»), где трагична уже сама по себе новизна домов. Поэт преклоняется перед теми, кто погиб в битве за этот город, в их жертве он видит залог его сегодняшней красоты и прочности:

Руки павших,
окаменевшие руки павших
снизу держат сломанные крылья,
снизу держат дирижабли зданий,
снизу держат этот небосвод.
А иначе бы ветер
унес Маршалковскую,
как пустую пробитую шляпу.

Утверждение идеала современного человека у Голуба не имеет ничего общего с идеализацией, как его гуманистический пафос не имеет ничего общего с победными лозунгами поэзии «шокового периода». В его стихах присутствует и весьма острый критицизм, направленный против верхоглядства, всезнайства, догматизма и самоуспокоенности. Он противопоставляет им упорство в достижении цели, здоровый дух сомнения, самостоятельность

суждений, высокое чувство ответственности. Так, в сборнике «Букварь» сталкиваются образы «пана учителя» и «больного букваря». Пану учителю все абсолютно ясно, он уверен в своей беспрекословной правоте:

Пан учитель поставит единицу
Лобачевскому,
прогонит Дарвина с урока ботаники,
а Эйнштейна запишет в классный журнал.

Пану учителю, который «знает лучше», что дважды два – четыре, противопоставлен Букварь, который «заболеет однажды» от сознания, что самые очевидные истины не так уж безусловны, что «временное ничего» лучше окончательной полуправды, что все надо проверять, исследовать, просчитывать снова и снова. Пафос поиска без гарантии конечного результата, напоминающий пафос шотоловской «Оды азарту», пронизывает стихи Голуба:

Пойди и открой дверь,
и если там только
дрожащая темнота,
и если там только
порыв ветра,
и если там
нет
вообще ничего,
пойди и открой дверь.
По крайней мере будет
сквозняк.

В научном поиске Голуб обнаруживает человеческое и эмоциональное содержание, но в то же время он убежден в силе и неистребимости поэзии, которая «мощным потоком польется» между катодом и анодом счетных машин и тогда, когда они закончат обсчет всех лепестков роз, бессмертных душ и рифм, когда будет вычислен «точный вес правды в миллиграммах». Поэт у Голуба – не романтический певец, но деятель, первооткрыватель. Вот вертится карусель («Карусель»): те дети, что мчатся на конях в волшебную страну, будут летчиками и инженерами, а мальчик, который,

сидя на карточках, разглядывает приводящий все в движение электромотор – будет поэтом.

У Голуба формируется своеобразная поэтика парадоксов. Его стихотворения часто строятся на переворачивании привычного, концовка вещи придает ей иной смысл, чем можно было предположить по началу. Так построена «Карусель». Тот же принцип лежит в основе стихотворения «Любовь» (заметим, что, в отличие от своих поэтических соратников, Голуб очень редко затрагивает эту тему). Стихотворение начинается с горьких солований безответного чувства:

Две тысячи сигарет.
Двести километров
от стены к стене.
Полторы вечности бодрствования –
напраснее прошлогоднего снега.

Но последние строчки предлагают совершенно иной эмоциональный ключ прочтения этих стихов:

Говорю вам правду:
это было прекрасно.

Своеобразен свободный стих Голуба, которому свойственна подчеркнутая немелодичность, слова – строчки, четкая смысловая завершенность каждой строфы. «Его стихи всегда рифмуются», – уличает поэт рутина. У Голуба рифма редка, но стихи обладают упругой ритмической структурой, целенаправленным размещением интонационных акцентов. Он часто использует анафору, повторы слов и строк, всегда стремится специально выделить концовку стихотворения. Голуб по-своему использовал традиции чешского авангарда, как и традиции «Группы 42», но оригинальность его позиции предопределило сочетание научного подхода к восприятию мира и места в нем человека, веры в интеллект и страстной убежденности в ничем не заменимом значении поэзии.

Первый сборник Мирослава Флориана (1931–1996) «Обручальное кольцо» (1948) упоминается в словарях чешских писателей, но напрочь забыт читателями и критиками, на которых он, впрочем, не произвел впечатления и при своем выходе в свет. Флориан – поэт, которого многие в Чехии

искренне любят и продолжают читать, а другие, особенно современные литературоведы, считают однообразным, «мещанским», — начинается даже не с уже замеченных, но еще не очень оригинальных сборников «На пути к солнцу» (1953) и «Близкий голос» (1955), а с книг периода «Кветна»: «Головокружение» и «Открытый дом» (1957). Программу «поззии будничного дня» он попытался воплотить в таких вещах, как «Самое будничное стихотворение», «Пражские сонеты» («Девушка, продающая арбузы», «О слепом продавце “Вечерки”», «Расклейщик афиш» и др.). Картинки из повседневной жизни были достаточно точны, но не более того. Лишь постепенно вырабатывался самобытный лирический почерк Флориана, его искусство лирической миниатюры, умение разглядеть прекрасное в самом обыденном, соединенное со свойственной ему слегка грустной самоироничностью.

Вот стихотворение «Май» (сборник «Следы», 1960). Поэт описывает одинокую вечернюю прогулку по известному пражскому парку Стромовка, где в эту пору каждый сантиметр «жасминных сумерек» наполнен шепотом влюбленных:

Уж лучше поселиться в Антарктиде,
чем одиноко шагать вечером по
Стромовке,
путаясь и задыхаясь в сетях
приглушенного женского смеха
.....
боже, неужели я заслужил
быть освистанным соловьями!

Перевод В. Краснотольского

Флориан издал около двадцати поэтических сборников (не считая книг для детей). Кроме уже названных, это «Хроника потопа» (1963), «Тихая почта» (1965), «Святая правда» (1969), «Езда на зеленом кузнецике» (1974) и др. После поражения «Пражской весны» он не стал диссидентом, а в 1982 г. даже получил звание Народного художника, но сколько-нибудь граждански окрашенная поэзия занимала в его творчестве периода «нормализации» еще меньше места, чем в более ранние годы. Он продолжал писать о любви, природе, Праге. Круг тем был достаточно узок, мотивы повторялись, но при всем том, на мой взгляд, Флориан создал образец сугубо современной лирики.

В сборнике статей «Как читать поэзию» (1963) критик Моймир Григар писал: «По сравнению с рефлексивным, философствующим и немелодическим творчеством Голуба или с драматически напряженной лирикой Шотолы, которая вобрала в себя много элементов эпики, мы ощущаем поэзию Флориана как более традиционную, отвечающую привычному варианту лирического жанра»¹⁵. С этим можно было бы согласиться, особенно, если иметь в виду книги, изданные до 1963 г. Но, оценивая творчество Флориана в целом, надо специально подчеркнуть его оригинальную современную трактовку традиционных лирических сюжетов и мотивов.

Критика посленоябрьского времени к Флориану была весьма строга. Так, Иржи Травничек в написанной вместе со Зденеком Кожминым книге о чешской поэзии XX в. (начиная с 40-х годов) относит его творчество к «бидермайеру эпохи «нормализации», считает, что он «законсервировался» на уровне 60-х годов, стал «своего рода придворным певцом, который не оскорбляет, но и ничему не мешает»¹⁶. Мне представляется, что на таком суждении весьма чуткого к поэзии критика сказалось неприятие гражданской позиции Флориана лет «нормализации», когда он принадлежал к официальной литературе, но, на мой взгляд, это мало сказалось на его лирике, основные особенности которой сложились в атмосфере «Кветна» и «Пражской весны».

Лирика Флориана немногословна, в его миниатюрах всегда есть легкость, изящество, законченность. Вот он рисует меняющуюся картину поздней осени:

Как строгий поэт
корректуру,
ноябрь читает пейзаж,
и без сожаления вычеркивает
трепет листьев, стайки перелетных птиц,
и оставляет лишь темные ветви,
те, что выдержат
зиму.

¹⁵ Jak číst poezii. Praha, 1963. S. 227.

¹⁶ Kožmín Z., Trávníček J. Na tvrdém loži z psího vína. Praha, 1998. S. 221.

Поэт словно бы раскрывает здесь свою собственную творческую манеру: из красок оставлять лишь те, «что выдержат зиму». Его метафоры не ошеломляют, но они точны, нешаблонны, изобразительны. Он находит пустыне яркие, но и не традиционные оттенки решения «вечных тем». Пейзаж у Флориана – это всегда настроение, как правило, немного грустное, хотя и с доброй улыбкой, как, например, еще в одном описании осени:

Пришла осень, грустное письмо,
сегодня утром я поднял его на лестнице,
и куда бы ни шел, все читаю беспрестанно
дождь, дрожащие строчки разрыва.
Пруд в парке, почерневшие стволы,
стена, холодно стремящаяся вверх,
все исписано почерком женщины,
которая мне уже не пишет.

Да, темы стихотворений Флориана повторяются. Но разве не повторяются каждодневные жизненные ситуации, сюжеты натюрмортов, пейзажей? Все дело в угле зрения, деталях, подборе красок, нюансах. В условиях «соцреалистического режима» право на поэзию подобного рода тоже надо было отвоевывать. В этом – заслуга Флориана, стихи которого не стареют.

В отвоевывании права на лирику принимал участие и Милан Кундера, по возрасту и по направленности своей поэзии тех лет близкий группе «Кветна», но в нее не входивший, хотя иногда и печатавшийся в этом журнале. Впрочем, Кундера вообще, несмотря на то, что входил, например, в руководство Союза писателей, всегда оставался «сам по себе». Между тем его сборник стихотворений «Монологи. Книга о любви» (1957), сразу после выхода в свет получивший широкое читательское признание и неоднозначную оценку в критике, был созвучен «поэзии будничного дня», а кое в чем даже радикальнее ее, ибо поэт сосредоточился здесь на конфликтах в интимных взаимоотношениях людей.

Сборнику предпослан эпиграф из Ромэна Роллана: «Я ненавижу трусливый идеализм, который отводит глаза от печалей жизни и слабости души. Народу, который слишком восприимчив к обманным иллюзиям звучных слов, особенно необходимо громко сказать: героическая ложь равнозначна трусости. На земле существует только один герой – познать жизнь

как она есть, и тем не менее ее любить». Во вступительном стихотворении Кундера провозглашает:

Быть поэтом это значит
идти до конца

До конца сомнений
до конца надежды
до конца страсти
до конца отчаяния

Книгу составили стихотворения в виде монологов, напоминающие по форме некоторые стихи из «Дней в году» И. Коларжа. Герои Кундеры исповедуются о своих любовных страданиях и томлениях, сложных семейных ситуациях, изменениях и предательствах. Вот одинокий мужчина говорит о своей любви к замужней женщине:

Вместе с ней жить не могу.
Без нее – тоже...

А вот мольба сомневающейся в себе женщины:

Милый,
потуши свет,
не смотри на меня...
Я не хочу,
чтобы ты все время видел
мое безобразное лицо.

Поэт как бы растворяется в своих героях, прячется за ними. В сущности, это уже не лирика: в творчестве явственно проступает будущий прозаик – новеллист, романист. Здесь я могу с полным согласием процитировать мнение З. Кожмина из уже упомянутой выше книги о послевоенной чешской поэзии, который пишет о «Монологах»: «Собственно говоря, Кундера здесь создает выразительный поэтический “репортаж” обо всех видах любви, вскрывает болезненность конфликтов между старой и новой любовью, он понимает глубину одиночества, которая может наступить сразу же

после любви. Можно сказать, что проникновенностью своего видения мужчины и женщины он показал необходимость понять “обычную” жизнь, иметь смелость жить и превозмогать конфликты, но также и принимать поражения и неизбывную тяжесть разочарования. Во многом он моделирует любовные конфликты на экзистенциальной основе и тем самым предсказывает свою последующую эволюцию в сторону эпики, прежде всего – к “Смешным любовям”, и к “Шутке”¹⁷.

В 1957 г. Кундера еще прозу не публиковал, но тогда он внес ощущимый, во многом новаторский вклад в формирование нового, более близкого человеку, облика чешской поэзии. Заметим, что в «Монологах» были и отдельные наметки будущего резко отрицательного отношения их автора (и большей части чешского общества) к показной ангажированности того времени, к наигранности и неискренности иных вдохновленных пропагандистов социализма. Так, в стихотворении «Я ухожу» женщина ставит в вину своему мужу, что, ратуя за новую мораль и «будовательский» энтузиазм, он на самом деле подобных чувств не испытывает и на первомайской демонстрации:

как ветряная мельница
в одном печальном занудном песнопении
машет руками
точно в том направлении, которое ему диктует ветер.

В начале «Пражской весны» Кундера активно выступал и за формальное обновление поэзии, за реабилитацию авангардистского поиска. В предисловии к сборнику избранных произведений В.Незвала он писал: «...я считаю возникновение новой поэтической формы не “узко формальным” делом, а важным рубежом в освоении мира искусством»¹⁸

Так оно и было. Поэты «Кветна», из которых в этой главе речь шла о четырех наиболее ярких, и близкий к ним Кундера отразили в своем творчестве насущную для всей чешской поэзии того этапа потребность в обновлении и гуманизации тематики и проблематики, в приближении искусства к чувствам и настроениям простого человека, а также потребность в расширении эстетического диапазона, поиске новых средств и способов художественной выразительности. Повторю еще раз, что это поколение

¹⁷ Kožmin Z., Trávníček J. Na tvrdém loži z psího vína... S. 81.

¹⁸ Nezval V. Podivuhodný kouzelník. Praha, 1963. S. 16.

поэтов отнюдь не подвергало сомнению правильность социалистического выбора Чехословакии. Они его приняли, но в то же время с течением времени начинали все более остро ощущать ущербность современного состояния общества, горячо желали участвовать в его корректировке. Таков был пафос их программы и творчества.

Понемногу имена этих поэтов становились известными за пределами родины, прежде всего в странах социалистического лагеря. У нас тогда «Государственное издательство художественной литературы» готовило первую на русском языке трехтомную «Антологию чешской поэзии XIX–XX вв.», которая увидела свет в 1959 г. Думаю, это одна из лучших антологий подобного рода. Ее поэтическим редактором был работавший с большим увлечением Д. Самойлов, а среди переводчиков, даже если взять только посвященный XX в. третий том, были такие поэты, как С. Кирсанов, Е. Асеев, Л. Мартынов, М. Светлов, А. Ахматова, Д. Самойлов и др. Составляли антологию сотрудники Института славяноведения. Мне поручили третий том и уже на самом последнем этапе я попыталась включить в него произведения нескольких молодых поэтов. Хотя у нас их еще не знали, издательство на это пошло, не в последнюю очередь потому, что переводить стихи вызвался только что побывавший в Праге Б. Слуцкий. Правда, места молодым отвели очень мало, так как все издательские квоты были выбраны безусловной классикой и громкими современными именами. Удалось дать лишь по два-три небольших стихотворения Кундеры, Шотолы и Флориана (Когоут уже в книге присутствовал). А дальше было вот что. Познакомившись с подстрочниками, Слуцкий позвонил мне в недоумении: «Я встречался с этими ребятами, они мне очень понравились – симпатичные, боевые, вроде все хотят перевернуть. Почему же стихи у них какие-то смиренные?». Мне пришлось оправдываться, что они интереснее в более крупной форме, которую невозможно представить из-за соображений объема, но эти поэты действительно хотят все перевернуть, только ведь у них совсем другие традиции, другая ситуация. Слуцкий все-таки перевел эти стихи, а «Карлов мост» Флориана и «Как водолаз на дно морское» Кундеры ему вроде даже понравились, но осадок разочарования остался. Конечно же, антология 1959 г. очень скрупулезно представила нашему читателю поколение «Кветна», но все же, наверное, хорошо, что туда вошли эти имена, обозначившие перспективное направление дальнейшего развития чешской литературы. А многочисленные наши поклонники Кундеры-романиста обнаружат там его стихи. Пусть сегодня кветенцы не кажутся смелыми бунтарями, но их деятельность действитель-

но – «важный рубеж в освоении мира искусством» и неоспоримый симптом назревающих перемен.

«Поэзия будничного дня» была самым заметным, самым «громким» явлением в чешском поэтическом творчестве начального «послешокового» периода. Это объяснялось не в последнюю очередь тем, что ее авторы были молоды, темпераментны, «азартны», в чем-то, может быть, даже наивны, что также способствовало их решимости писать иначе, чем диктовалось соцреалистическим каноном. Но они отразили общую направленность развития чешской поэзии, которая именно тогда от «коллективного героя» с его декларациями верности отчизне, Советскому Союзу, трудовому народу, делу мира и т. п. переходила к раскрытию всей шкалы чувств и настроений современного человека через лирическое «я». Заметно поубавилось гражданских мотивов, все более широкое пространство занимала личностная проблематика, интимная лирика. В этот процесс были включены представители практически всех поэтических поколений.

Давно известно, что границы периодизации литературы условны, да и всегда ли так уж важно, «кто первый начал»? Для искусства бывает значимее не первое обращение к той или иной теме, не изобретение того или иного приема, а создание на эту тему, с использованием этого приема такого произведения, которое стало открытием для читателей, оказалось способным поразить их воображение, было востребовано обществом. В современной чешской критике часто обсуждается вопрос, когда началось сопротивление догмам социалистического реализма. Общим рубежом, не вызывающим сомнений, является 1956 г. – год XX съезда КПСС и II съезда Союза чехословацких писателей. Но признаки потепления назревали раньше. Применительно к поэзии надо непременно назвать 1954 г., когда полемическая статья Яна Трефульки в только что начавшем выходить брненском журнале «Гост до дому» о стихах Павла Когоута дала импульс выступлениям против лозунговости и декларативности. Нельзя не вспомнить и «Песню о Викторке» Ярослава Сейферта, которая имела успех у читателей, невзирая на разносы в критике.

Творчество самого яркого чешского поэта Вitezслава Невзала имело особую судьбу. Дело не только в том, что все признавали его талант. В кризисные моменты он всегда поддерживал политическую линию КПЧ, хотя его никак нельзя считать политическим или, тем более, партийным поэтом, и вообще он не слишком вникал в идеологические вопросы. Приверженность идеи революционного обновления мира (при этом насильтственной револю-

ции он предпочитал утопическую «революцию веселья») и страстный пацифизм причудливо сочетались в нем с увлечением астрологией, оккультизмом, а в творчестве он равно отдавал дань реальному видению мира и дерзкому авангардистскому эксперименту, был поклонником и французской поэзии, и чешской классики. Свободомыслие Незвала, особенно эстетическое, его вольное обращение с эротическими мотивами вызвали нападки ортодоксов из более молодого поколения, которые раскритиковали его поэтический сборник «Великие куранты» (1949). Были и другие выступления против Незвала в среде коммунистической молодежи. Им дал отпор идеолог партии Вацлав Копецкий на IX съезде КПЧ (май 1949), а некоторые противники поэта понесли наказание¹⁹. В том же году Незвал написал поэму «Сталин» (к 70-летнему юбилею), за которую получил Государственную премию. (Замечу, что у нас эту поэму не перевели, наших издателей испугала строка, обращенная к «великому вождю»: «Когда Вы умрете и сядете у Леты, она благодарно от Вас отдовинется». Поэт утверждал, что Сталин будет жить вечно, но бдительным цензорам недопустимым казалось само предположение, что Сталин может умереть.) И в то же время Незвал был среди первых, если не вообще первым, кто публично выступил за авангардизм. Влияние Незвала отчетливо сказывалось на развитии чешской поэзии, его стихи не только печатали, но и читали, любили, знали наизусть и старые, и молодые.

Антнезваловские выпады вновь зазвучали в изменившейся политической и культурной ситуации 60-х годов, когда самого поэта уже не было в живых. В 1964 г. в «Литерарных новоинах» была опубликована статья молодого поэта Иржи Груши (р. 1938) «Стихи псу под хвост», где утверждалось, что такие произведения Незвала, как «Песнь мира» (1950), наполненные политической риторикой времени их создания (хвала Сталину и т. п.), теперь вообще не следует печатать. Но ведь в «Песне мира» много и прекрасных, вдохновенных строф о праве человека на жизнь, простое счастье, любовь, которые не потускнели и сегодня!

Дискуссия после появления статьи Груши далеко перешагнула рамки спора об отдельных стихотворениях. Свое мнение высказали и такие крупные поэты, как Ярослав Сейферт и самый известный словацкий поэт XX в. Ладислав Новомеский, которые высоко ценили творческую мощь Незвала, но сожалели, что порой он больше слушался партийного начальства,

¹⁹ Подробнее см.: Kusák A. Kultura a politika v Československu 1945–1946. Praha, 1998. S. 286.a dál.

чем веления собственного сердца. У Груши нашлись и достаточно сильные оппоненты. Наиболее резким было выступление Иржи Тауфера в центральном партийном органе «Руде право», возражать которому было не принято. Почитатель Невзала, Тауфер симпатизировал авангардистским исканиям, но в политике придерживался ортодоксальных взглядов и именно с них вел атаку, однако в глазах фронтирующей части творческой интеллигенции это превращало Грушу в смельчака, хотя, конечно же, он не был объективен в оценке Невзала. И в «Песне мира», и в незваловских последних прижизненных сборниках «Крылья» (1952) и «Васильки и города» (1955), наряду с риторическими стихами, не пережившими своего времени, можно обнаружить прекрасные образцы раздумчиво-улыбчивой лирики, проникнутой неподдельной любовью к родному краю, «итоговыми» мыслями о назначении литературы: «Жалко леса | на скверные книги...» (перевод Д. Самойлова). Но во все дискуссии, все литературно-критические оценки теперь уже непременно примешивались политические страсти, политические симпатии и антипатии.

Из поэтов старшего поколения в 60-е годы симпатиями литературной элиты и многих молодых авторов завладел Владимир Голан, отказавшийся от злободневной политической проблематики и прозаизированной поэтики, которым он отдал дань в первые послевоенные годы, а в изданных после продолжительного молчания книгах «Истории» (1963) и «Ночь с Гамлетом» (1964) вновь обратившийся к философским вопросам бытия и достаточно сложной манере письма. Поэт держался в стороне от периодически вспыхивавших идеологических споров и литературных дискуссий, но это не мешало росту его авторитета в определенных кругах.

Если в 40 – начале 50-х годов поэты стремились писать о стране, ее истории, народе в целом, обо всем мире, то теперь – и в первую очередь это надо сказать именно о старшем поколении – они сосредотачиваются на осмыслиении жизни одного человека – самого себя, пытаясь извлечь из автобиографического опыта какие-то общезначимые выводы. Это относится и к Вилему Заваде – автору поэтической книги «Одна жизнь» (1962), и к Франтишеку Грубину – автору светлой и грустной поэмы о любви подростка к юной циркачке «Романс для корнет-а-пистона» (1962). В 1954 г. Ярослав Сейферт издал сборник автобиографической лирики «Мамочка», отмеченный прозрачной реалистической стилистикой. После продолжительного молчания, вызванного тяжелой болезнью, он вновь привлек к себе внимание написанными в более сложной манере сборниками стихов «Концерт на ост-

рове» (1965), «Комета Галлея» (1967) и «Отливка колоколов» (1967), где заметно усилилось медитативно-философское начало, но сохранилась, приобретя новые оттенки, приверженность поэта прославлению любви:

может быть и можно жить без любви,
но умирать без нее –
вот отчаяние.

Верность гражданской тематике неизменно сохранял Иржи Тауфер (1911–1986), который также обратился к автобиографическому материалу в поэме «Тема память» (1966), жанр которой он сам определил как «лирический памфlet». Но свой жизненный опыт автор использует для того, чтобы утвердить сугубо партийную интерпретацию новейшей истории в агрессивном тоне, который был характерен для его публицистики и выступлений в литературных дискуссиях, опровергнуть всех сомневающихся. При этом он стремился продемонстрировать формальное мастерство, например, заглавие поэмы по-чешски («Téma paměť») одинаково читается слева направо и справа налево. Тауферу принадлежат немалые заслуги как умелому и изобретательному переводчику прежде всего русской поэзии, в том числе таких новаторов, как В. Маяковский и В. Хлебников, но его собственные творения, при всем обилии разного рода формальных изысков, на мой взгляд, так и не обрели оригинального лица.

В поэзии гораздо четче, чем в прозе, обнаруживаются различия между поколениями, которые, однако, не всегда определяются только возрастом. Когда происходят такие эпохальные события, как война или революция, более значимым, чем год рождения, оказывается факт вступления того или иного автора в литературный процесс. И. Тауфер приобрел известность и вес в близких КПЧ литературных кругах еще в 30-е годы, а после войны он – видный партийный деятель – воспринимался как представитель старшего поколения. А вот Олдржих Микулашек (1910–1985), хотя начал печататься еще на рубеже 20–30-х годов, стал завоевывать популярность уже в послевоенные годы и скорее тяготел к следующему поколению, на формирование которого решающее воздействие оказал опыт военных лет и сложная метафоричность поэзии Ф. Галаса с ее ощущением трагичности бытия. В творчестве Микулашека был, пусть и короткий, период беспроблемных оптимистических деклараций («Пламенные песни», 1953 и др.), но к концу 50-х годов они навсегда покидают страницы его книг. Характерной для него становится меди-

тативная лирика, особая чуткость к драматичности жизненных ситуаций, поэтика развернутых метафор («Приговоры и помилования», 1958 и др.).

Йозеф Кайнар (1917–1971) входил в «Группу 42», искавшую в годы оккупации опору в нравственной устойчивости простых людей, незадейливом быте современного города. Стихи тех лет вошли в сборники «Новые мифы» (1946) и «Судьбы» (1947). Кайнару принадлежит трогающее своей искренностью стихотворение об освобождении Чехословакии Красной Армией:

А у дорог, а в городских садах
на краснозвездных обелисках
есть надписи –
та азбука, с которой
начну я обученье сыновей.

Перевод В. Корчагина

В начале своего пути Кайнар испытал сильное влияние Ф. Галаса, а в редактируемой им серии «Первые книжки» Кайнар дебютировал как поэт («Случай и меленькие стихотворения», 1940). После февраля 1948 г. он отдал дань поэтической публицистике в духе Маяковского («Великая любовь», 1950), но особую популярность ему принесла написанная в традициях чешской классики небольшая поэма «Чешская мечта» (*Český sen*): по-чешски «sen» это и «мечта», и «сон»), где коммунистическая трактовка чешской истории подавалась в жанре колыбельной. Дальнейшая эволюция поэзии Кайнара была отмечена нарастанием гуманистического пафоса и возвратом к простым героям, городским сюжетам и «новым мифам» периода «Группы 42». Его творческий почерк стал более оригинальным и вместе с тем нельзя не видеть созвучности произведений Кайнара 60-х годов («Лазарь и песня», 1960; «Мои блюзы», 1966 и др.) с молодой «поэзией будничного дня».

Среднее по возрасту поэтическое поколение в 60-е годы было представлено как активными сторонниками коммунистического режима, так и авторами, стремившимися в политику не вмешиваться. Среди первых выделялись Иван Скала (1922–1997) и Ян Пиларж (1917–1996). Типичные приметы их юности: Скала прошел через принудительные работы в Германии, Пиларж, как, к примеру, и критик Иржи Гаек (1919–1994), после закрытия оккупантами чешских высших учебных заведений – через концентрационный лагерь Заксенхауз. Раннее творчество Скалы отразило влияние Галаса, в нем звучали трагические ноты. Пиларж в 1946 г. защитил в Карловом университете

тете работу о первых чешских декадентах и, конечно же, как начинающий поэт не избежал их влияния. И Скала, и Пиларж активно включились в борьбу за создание чешской социалистической литературы. Скала выступал не только как поэт, но и как критик, резко осуждавший собратьев по перу, которые, по его мнению, отступали от партийной линии в искусстве. Пиларж, разделявший его взгляды, работал в руководстве Союза чехословацких писателей. Сколько бы искренними ни были их намерения, в той обстановке они принесли мало полезного развитию литературы. Декларативность и схематизм были в 50-е годы свойственны очень многим чешским поэтам, но впоследствии мало кого столь резко критиковали за это, как это случилось с Иваном Скалой. Он не принял реформистских тенденций в Союзе писателей, по собственному желанию ушел из его руководящих органов. Вместе с тем в его творчестве в 60-е годы заметно снизился наступательный гражданский пафос. Появились автобиографически-ностальгические мотивы, усилились горькие ноты и гуманистические акценты («Утренний поезд надежды», 1958; «Приветствую вас, окна», 1962; «Вестник приходит пешком», 1968 и др.) Отход от гражданской лирики, усиление интимных переживаний наблюдались и в поэзии Яна Пиларжа.

Ян Скацел (1922–1989) во время оккупации также прошел через принудительные работы (в Австрии), но в послевоенные годы принадлежал к аполитичной части своего поколения, что вызывало неприязнь властей. Публичным деятелем он стал в период «Пражской весны», возглавив в 1963 г. редакцию достаточно фрондерского журнала «Гост до дома». Его первый сборник стихотворений вышел в свет только в 1955 г. и уже своим заглавием – «Сколько поводов есть у розы» – обозначил приверженность автора лирике. Необычайно чуткий к природе и переливам человеческих настроений, к гибкости и многозначности слова, Скацел обладал каким-то особым, грустным юмором, придававшим его стихам неповторимые оттенки:

Весь день без устали идет снег,
словно хулиганы пивными бутылками убили
в небесах лебедя,
и перья печально падают вниз...

Каждый достойный этого звания поэт идет своим путем, совершает свои ошибки, делает свои открытия. Конечно же, поэты интересны только тогда и постольку, когда и поскольку они оригинальны. И все же «основная

тенденция литературного процесса» – не литературоведческая фикция. Какие бы бури ни гремели на пространстве чешской поэзии 50–60-х годов, как ни ниспровергала критика тех или иных авторов, снова и снова доказывая необходимость воинствующей идеиности и партийности, подавляющее большинство известных чешских поэтов отказываются в эти годы от лозунговости и натужного оптимизма, воскрешают свою лирическую сущность. Да, гражданственность в ней играла все более скромную роль, она в отличие, например, от лучшей советской поэзии того времени, в очень редких случаях обращалась к критике существующих порядков, и все же именно поэзия своей лиричностью и возрожденной человечностью в значительной степени инициировала и «Пражскую весну» и сам идеал «социализма с человеческим лицом».

Глава 3

Маленький пражский театр большого абсурда.

Вацлав Гавел



В становлении чешской литературы театр на национальном языке играл исключительно важную роль, потому что он давал возможность энтузиастам возрождения национальной культуры непосредственно обращаться к достаточно широким кругам чешского населения. В конце XVIII – начале XIX в. театр Вацлава Тама в Праге отстаивал свое право на существование, конкурируя с немецким театром и итальянской оперой, а по деревням кочевал кукольный театр Матея Копецкого. Чешский театр эпохи национального возрождения начинался с переводных пьес и обработки

исторических сюжетов, но уже в середине XIX в. Вацлав Климент Клиппера и Йозеф Каэтан Тыл снабдили его целым рядом оригинальных произведений не только с исторической, но и с патриотической и сатирической тематикой. История чешской драматургии не очень богата шедеврами, однако в XX в. новаторские по форме провидческо-философские драмы Карела Чапека получили международный резонанс, начиная со знаменитой пьесы о восстании роботов «Р.У.Р.» (1920) и кончая антифашистскими драмами «Белая болезнь» (1937) и «Мать» (1938). Для формирования чешской театральной традиции большое значение имели опыты межвоенного авангарда, в том числе поэтические пьесы Вitezслава Невзала, а также, особенно в 1930-е годы, «Освобожденный театр» Иржи Восковца и Яна Вериха.

Соцреалистические пьесы послевоенного периода инсценировали революционные события прошлого в актуальной партийной трактовке либо же пропагандировали «стахановские» методы труда и показывали руководящую роль партийной организации на производстве. Как в свое время верно заметил Вацлав Гавел, социалистический реализм признавал только «неантагонистические противоречия позитивного с еще более пози-

тивным»¹. Однако национальную сатирическую традицию успешно продолжили остроумные пьесы-сказки Яна Дрды: антифашистские «Шутки с чертом» (1945) и тоже якобы фольклорная пьеса «Дальскабаты – грешная деревня, или Забытый черт» (1959), где изображено делопроизводство в аду – с картотекой, распределением заданий, строгой, но абсолютно не работающей системой контроля и т. п. Картина не только напоминала, но в стиле гротеска практически копировала современную социалистическую бюрократию.

Павел Когоут – поэт, который до сих пор воспринимается как образцовый соцреалист, автор «барабанных» схематических виршей. Однако как драматург именно он первым поставил в центр пьесы о современной молодежи любовную тематику («Хорошая песня», 1952), а в «Такой любви» (1957), имевшей большой успех не только в Чехословакии, но и за рубежом, в том числе в СССР (в постановке Студенческого театра МГУ главную роль в ней отлично сыграла дотоле никому не известная студентка факультета журналистики Ия Савина, ставшая потом, после фильма «Дама с собачкой», популярной актрисой), Когоут использовал приемы современного западного авангардного театра для показа уродующего воздействия лицемерной «социалистической морали» на интимные человеческие отношения. Новой и смелой здесь была и форма, и образы героев, и трагический финал. К пьесе можно предъявить немало претензий, но бесспорно ее важное место в развитии чешской драматургии и театра: успех пьесы снимал табу с личностной тематики и сценического эксперимента, столь характерного для левого чешского искусства 1920–1930-х годов. Таким образом драматургическое творчество Когоута оказалосьозвученным «поэзии будничного дня».

В годы вызревания реформаторского движения «Пражская весна» инициативная роль поэзии отчетливо проявлялась в области драматургии и театра – в распространении лирической драмы, в обращении к театру целого ряда известных поэтов. Прежде всего надо вспомнить об антивойной пьесе Витезслава Незвала «Сегодня еще заходит солнце над Атлантидой» (1956) с ее фантастическим сюжетом и элементами авангардного поэтического театра. Размышления о смысле искусства пронизывали лирическую пьесу Франтишека Грубина «Хрустальная ночь» (1961), хотя ей были присущи и черты реалистически трактуемого психологизма. Свою первую пьесу «Владельцы ключей» (1962) написал Милан Кундера, соединяя реалистическое

¹ Havel V. Protokoly. Praha, 1966. S. 75.

изображение мещанского быта и нравственных дилемм периода оккупации с приемами метафорического и абсурдного театра. Иржи Шотола в драме «Антиорфей» (1965) попытался использовать переосмысление древнегреческого мифа для критики современных моральных компромиссов.

Развитие традиций реалистической, психологической и сатирической драматургии в соединении с получавшими все большее распространение приемами экспериментального театра можно видеть в пьесах о современности Йозефа Топола (р. 1935), Олдржиха Данека (р. 1927) и др. С другой стороны, Иван Клима (р. 1931) уже самим заглавием своей пьесы «Замок» (1964) демонстрирует приверженность традициям Франца Кафки, кафкианские сюжетные ходы и образы он использует для зло-иронического изображения творчески бесплодных обитателей «дома творчества» – писательского замка Добржиш под Прагой. Это «пьесы с ключом»: ее персонажи легко идентифицировались зрителями, которые узнавали в них известных литераторов, почивающих на лаврах прежних заслуг и, благодаря лояльности властям, ведущих безбедное нудное существование, оживляемое только интригами против тех, кто не хочет приспособляться.

Пьесы, о которых до сих пор шла речь, ставились в известных «больших» пражских театрах – Национальном, Театре Чехословацкой армии (театр в пражском районе Винограды, в досоциалистическое время и теперь снова называемом Виноградским) и т. д. Но, может быть, самым примечательным в чешской театральной жизни тех лет было возникновение театров «маленьких», экспериментальных – с небольшим зрительным залом, в основном молодыми авторами, режиссерами и актерами, пользовавшихся огромной популярностью в молодежной, студенческой среде. Их было много, но прежде всего надо назвать легендарный «Семафор» и театр «На забадли» («На балюстраде»).

«Семафор» – это не приспособление для регулирования движения поездов, а – се(мь) ма(лых) фор(м). Семь ли их было или больше (или меньше), но на маленькой сцене подвалчика в одном из бесчисленных пассажей Вацлавской площади ставились своего рода мюзиклы – «Человек с чердака» (1959), «Зузана одна дома» (1960), «Зузана снова одна дома» (1961) и др., где актеры пели, подтанцовывали, шутили под радостные аплодисменты зала. Возглавлял театр Иржи Сухи (р. 1931), его ближайшим соратником, соавтором и партнером по сцене был Иржи Шлитр (1924–1969). Билеты в «Семафор» достать было безумно трудно, а незатейливые песенки с незатейливыми мелодиями из незатейливых семафорских пьесок распевали

повсюду. Помню, как одно время буквально вся Прага «мурлыкала» такой вот текст:

Včera neděle byla,
včera byl hezký čas,
včera neděle byla,
za týden bude zas.

(Вчера было воскресенье,
вчера было здорово,
вчера было воскресенье,
через неделю будет опять.)

На конференции 1999 г. Института чешской литературы Академии наук Чешской республики, посвященной 1960-м годам, известный театрковед и критик Владимир Юст (р. 1946) размышлял в своем докладе о «мифе Семафора»: «...почему именно театр, почему именно «Семафор» Сухого и Шлитра стал каким-то магическим, ритуальным заклинанием целого поколения?» Юст пришел к выводу, что: «Семафор» предложил очень атрактивный и беспроблемный способ как достаточно прилично пережить неприличное время: Швейк предлагал трактирную побасенку, Сухи со Шлитром – ритм, эксцентричность и восторг молодости»². Действительно, мюзиклы «Семафора» не поднимались до больших проблем, не замахивались на критику положения в обществе, они были если не совсем беспроблемны, то уж, безусловно, «мелкопроблемны». Замечу, что и мне в то время, когда я впервые попала на представление «Семафора», не очень были понятны восхищение и увлеченность зрителей. У нас тогда начинался период бардовских песен – Окуджавы, Галича, Визбора, которые могли быть веселыми, могли быть грустными, романтичными, могли быть издевательскими, но все это было как-то «всеръез», даже если очень смешно. В спектаклях и песенках «Семафора» преобладала легкость, за которой вроде бы ничего больше и не было. Но, наверное, это не совсем так. Сейчас мне кажется, что «Семафор», видимо, воскресил в молодых чехах «генетическую память» о поэтической «революции веселья» (Незвал) 1920-х годов, которая после униформизма шоковых лет давала драгоценное чувство освобождения.

² Zlatá sedesátá. Praha, 2000. S. 339.

«Семафор» представлял один, но далеко не единственный тип «маленького театра». Возник театр пантомимы, театр поэзии (например, кафе «Виола» на Национальном проспекте), своей драматургией отличался театр «На забрадли». Маленькие театры, конечно же, развлекали публику, но их значение определялось не только этим. Ян Гроссман (1926–1993) – критик, режиссер (в 1962–1968 он был драматургом и режиссером «На забрадли»), теоретик театра, в 1963 г. писал в «Литерарных новинах», что спектакли этих театров протестовали против того, чтобы человек был всего лишь «пунктом» бюрократического планирования, лишенным возможности на это планирование воздействовать: «Тем самым маленькие театры защищали и высвобождали творческую энергию, которая сегодня столь настоятельно необходима для развития всего общества»³.

В театре «На забрадли» особый успех выпал на долю первой самостоятельной пьесы Вацлава Гавела «Праздник в саду» (1963). Могу вспомнить, как на спектакле (это было в 1965 г.) в перерыве между действиями мне показали автора, быстро передвигавшегося по проходу: невысокий рыжеватый паренек, он казался моложе своих тогдашних почти тридцати лет. В следующий раз мне довелось увидеть Гавела уже только в ноябре 1989 г., обращавшимся к многотысячной демонстрации с балкона на Вацлавской площади – разгоралась «бархатная революция», а со времени премьеры «Праздника в саду» прошло тридцать шесть лет... Что же касается моего первого восприятия пьесы, то опять же должна признаться, что она мне показалась интересной, но не такой уж смелой, как о ней говорили мои чешские знакомые.

Вацлав Гавел (р. 1936) по возрасту представлял поколение, следующее за кветенцами. Во время войны он был ребенком. Но его жизненный опыт определялся не только годом рождения. Он происходил из процветающей семьи крупных пражских предпринимателей. Его дед построил до сих пор впечатляющий своим размахом пражский развлекательный комплекс Луцерна, отец – квартал фешенебельных вилл в Баррандове, где его дядя, занимавшийся также производством фильмов, возвел знаменитые кино-ателье того же названия, без перерыва работавшие все годы оккупации. Если при немцах семья не испытывала притеснений, то они начались при коммунистическом режиме, хотя, кажется, обвинений в коллаборационизме Гавалам не предъявлялось. Их владения были национализированы, кроме

³ Pro a proti. Kritická ročenka 63. Praha, 1964. S. 69.

таких относительных «мелочей», как большая квартира на набережной Влтавы и дача в Градечке, известная позже как место летних встреч диссидентов. Из-за своего «социального происхождения» Вацлав Гавел не мог поступить в высшее учебное заведение гуманитарного профиля. Какое-то время он был химиком-лаборантом, служил в армии, потом стал рабочим сцены, позднее — помощником режиссера в театре «На забрадли». В годы «оттепели» ему все же удалось заочно поучиться на театральном отделении пражской Академии искусств, которое он окончил в 1966 г.

Первое выступление Вацлава Гавела в печати состоялось в журнале «Кветен», о чем говорилось в предыдущей главе. Уже в полемической статье о программе «поэзии будничного дня» чувствовалась независимость мысли, убедительная логика, умение владеть словом. А то, что театр «На забрадли» сумел выпустить «Праздник в саду», свидетельствовало как о уже завоеванном молодым автором авторитете, так и об очевидном «потеплении» общей идеологической ситуации в культуре.

«Праздник в саду» (текст пьесы я цитирую по переводу И. Безруковой), в отличие от пьес «Семафора» представлял другое театральное направление — сугубо интеллектуальное, с использованием переосмысленных приемов абсурдного театра. Но надо подчеркнуть, что этот спектакль пользовался большим успехом не только у завзятых интеллектуалов, но и у той же молодежной аудитории, которая заполняла зрительный зал «Семафора», а билеты на него достать было не менее, если даже не более трудно, чем на беспроblemные семафоровские «Зузаны».

Действие пьесы начиналось в квартире Олдржиха Плудека, уверенного в том, что «оплот народа — средние слои» (совсем как наши политологи ныне уповают на «средний класс»), раздражающегося тем, что его сын Петр похож на «буржуазного интеллектуала», и возлагающего надежды на другого сына — Гуго. Гуго, которого отец собирается представить какому-то обещавшему прийти важному лицу, сам с собой играет в шахматы, перебегая от одной стороны шахматной доски к другой. Эта сцена вызывает в памяти (очевидно, таков и был замысел автора) шахматную партию между братьями-близнецами коммунистом и фашистом из драмы Чапека «Мать». Но тогда было предгрозовое время, надвигалась трагедия, оба брата были обречены на гибель и погибли, не добившись решения спора ни за шахматами, ни в жизни. Гуго — персонаж другого времени, с рав-

ным усердием готовый играть и белыми, и черными, беспрестанно меняя позицию:

Плудкова. Ну и как партия?

Гуго. Хорошо, мама. (*Делает ход.*) Шах! (*Обходит доску.*)

Плудек. Ну и как партия?

Гуго. Плохо, папа. Очень плохо!

Гуго делает ход и огибает доску.

Плудкова. Ну и как партия?

Гуго. Отлично, мама! (*Делает ход.*) Мат!

Плудек. Проиграл?

Гуго. Нет, выиграл.

Плудкова. Выиграл?

Гуго. Нет, проиграл.

Плудек. Так выиграл или проиграл?

Гуго. Здесь выиграл, а здесь проиграл...

Плудкова. Если ты здесь выигрываешь, то здесь проигрываешь?

Гуго. А если я здесь проигрываю, то здесь выигрываю».

Изумленному Плудеку-отцу только и остается, что, обращаясь к жене, воскликнуть: «Такой игрок далеко пойдет!» И далее пьеса повествует именно о том, как Гуго, для которого совершенно безразлично, на какой стороне играть, благодаря своей способности мгновенно адаптироваться к любой обстановке, делает головокружительную карьеру.

Гуго, в поисках так и не пришедшего в их дом важного лица, попадает на праздник в саду, который организует Ликвидационный комитет. Его должен заменить комитет, напротив, нечто учреждающий, но по сути между ними нет никакой разницы. Гуго, для которого вообще все одинаково безразлично, ловко, хотя и совершенно бессмысленно, повторяя пойманные на лету фразы начальства, становится во главе нового комитета, объединяющего службы и ликвидации и учреждения.

Острая сатира на забюрократизированный общественный порядок воплощается в комедии Гавела не столько в действии, сколько на словесном уровне, в фразах, диалогах. Вот ликвидаторша объясняет, что на празднике можно получить слово для выступления, но только «если вы не позднее чем за два месяца до начала праздника представили его полный текст с визой профорга и с медицинской справкой в секретариат Отдела юмора и комис-

сию идеологического контроля». Ликвидатор в свою очередь сообщает, что «Получив допуск в Оргкомитете, вы также можете потанцевать в Большом Зале «А» с половины двенадцатого до двенадцати и далее с двенадцати сорока пяти до половины второго. До того Большой зал «А» отведен ликвидационно-методической секции, в перерыве – комиссии народных ликвидаторов, а после того – подкомиссии по размежеванию».

Гуго покоряет директора пустопорожним повторением псевдомарксистских фраз, за которыми нет и тени содержания:

Директор. На мой взгляд, распорядительство – это специфическая форма воспитательной работы. Или нет?

Гуго. Да! Но одновременно это и ее специфический метод.

Директор. Так форма или метод?

Гуго. И то и другое. В этом-то своеобразном единстве и заключается специфика.

Директор. Весомо!

И уж совсем добивают директора такие сентенции Гуго, как: «И это специфическое взаимопроникновение можно назвать краеугольной триадой распорядительского дела... Причем специфическим признаком этой триады является именно ее триадность» и т. п. Все диалоги в пьесе состоят из подобной вариации повторов, доводящих любое исходное положение до полного абсурда. Абсурдность речей – точное отражение абсурдности мира, где талантливые приспособленцы, как Гуго, просто обречены выигрывать, за что бы и с какой бы стороны они ни брались.

В комедии Гавела не было адресных политических аллюзий, но тем не менее в чешском театре это была, может быть, наиболее острые сатира на тогдашний режим, с его ставкой на мощь идеологии начинавшего заходить в тупик. Но автор этим не ограничивается. В «Празднике в саду» просматривается его скептическое отношение и к входившему в моду интеллигентскому антидогматизму. Ликвидатор восклицает; «Большой зал «А» и в самом деле большой. Я восхищен смелостью, с которой нам на это открыли глаза». И таких шпилек в пьесе немало. Да и сам центральный образ Гуго, если приглядеться к нему повнимательнее, представлял законченный тип беспринципного антидогматика, готового и умеющего говорить обо всем с одинаковой убедительностью.

Действие следующей пьесы Гавела «Уведомление» (1965) происходит в разных, но очень похожих друг на друга кабинетах какого-то бессмысленного учреждения, по сути дела олицетворяющего бюрократи-

ческую систему современного общества. Это самая «лингвистическая» из пьес драматурга: ее сюжет строится на истории введения в служебный обиход ради точности коммуникации совершенно особого языка «птидепе», который никто не в состоянии постичь, хотя в учреждении появляется и учитель «птидепе», и переводческий центр. Заместитель директора, всю эту неразбериху организовавший, в ее ходе сам становится директором, но когда вскоре «птидепе» меняют на столь же невразумительный служебный язык «хорукор», они снова меняются местами, ибо директор Гросс уже поднаторел в бюрократических спекуляциях и жонглировании фразами и ловко повторяет карьерный трюк своего бывшего заместителя. На всем протяжении пьесы где-то рядом с кабинетом директора или помещением переводческого центра шумно празднуется день рождения то одного, то другого из коллег, а секретаршу Марию, которая единственная проявляла немного здравого смысла и поначалу жалела пострадавшего от интриг директора, по доносу увольняют, и теперь сам Гросс убеждает ее, что это ей только на пользу... Абсурдистская пьеса отражала абсурдность мира, в котором все решают не дела, а бессмысленные фразы на искусственном языке, но в то же время пародировала саму смену псевдонаучных дискурсов, высмеивала готовность службистов бездумно воспринимать любое, даже неизвестно ком предписанное нововведение.

В последней пьесе, которая была поставлена «На забрадли» до наступления эры «нормализации» – «Трудно сосредоточиться» (1968) – Гавел вроде бы обращается к изображению личной жизни современного интеллектуала. Его герой мечется между женой и любовницей, и той и другой обещая в конце концов разорвать отношения с ее соперницей, приволакивается за молоденькой секретаршей, послушно откликается на любовный зов научной дамы и одновременно работает над каким-то философского типа трудом в духе «метафизической диалектики» Гуго из «Праздника в саду». По сюжету пьеса отчасти напоминает «Осенний марафон», только у чешского автора нет и тени симпатии к своим персонажам, а перипетиям их любовных взаимоотношений точно соответствует квазинаучная бессодержательность писаний главного героя.

В «Заочном допросе» на вопрос о поэтике и эстетике его произведений Гавел отвечал: «В моих пьесах вам трудно будет найти тонкое сплетение атмосферы и настроений, богатую шкалу нюансированных психологических ситуаций или вскрытие сложных тайных движений человеческой души; вы не обнаружите в них искусного запрятывания их внутреннего

построения, того, «как они сделаны», еще меньше они могут вам показаться цепью событий, которая соответствовала бы спонтанному естественному ходу жизни. Я автор-конструктор и признаю, что мои пьесы имеют в основе конструкцию, я намеренно делаю ее заметной, подчеркиваю, раскрываю, иногда даже придаю ей геометрически четкие контуры, питая, однако, надежду, что это не будет воспринято как неуклюжесть или самоцельная нарочитость, что во всем этом зрителю уловит определенный смысл»⁴.

Это было написано в середине 80-х годов, когда Гавел создал еще целый ряд произведений, но его самохарактеристику в полной мере можно отнести ко всем его пьесам, начиная с «Праздника в саду».

В «Заочном допросе» Гавел обратил внимание еще на одну исключительно важную особенность своей творческой манеры – первостепенное внимание к языку: «Меня интересует его амбивалентность, дающая возможность злоупотреблений, меня интересует язык как организатор жизни, судеб и миров, язык как важнейшее из умений, язык как ритуал и заклинание; слово как носитель драматического развития, как удостоверение личности, как способ самоутверждения и самопрдвижения. Меня интересует фраза и ее значение в мире, где верbalная оценка, включение во фразеологический контекст, языковая интерпретация зачастую оказываются важнее, чем сама действительность...»⁵. Он подчеркивает, что его пьесы основываются «не столько на поступках персонажей и развитии сюжета, сколько на движении значений, мотивов, мыслей, знаков, аргументов, понятий, тезисов, слов». Стоит заметить, что об этой стороне драматургии Гавела писала критика еще в 1960-е годы. К примеру, Радко Пытлик подчеркивал: «Уже в первой пьесе Гавела на сцене появляется новый герой – язык». И далее: «Реальным импульсом гиперболы является то обстоятельство, что именно фраза подчиняет себе мировоззрение, сам образ человеческих мыслей и чувств»⁶.

Гавел не стремится дать характеры своих героев «в развитии» со всеми сопутствующими этому психологическими нюансами. Часто образы в его пьесах – карикатурные наброски, но при всем том драматург запечатлев несколько характерных для того времени типов беспринципных интеллигентов, преуспевающих и в научной, и в общественно-политической сфере, для которых вообще нет вопроса, какую идеологию или методологию исповедо-

⁴ Havel V. Dálkový výslech... S. 166.

⁵ Ibid. S. 167.

⁶ Literární noviny. 1967. № 1. S. 4.

вать: ту, которая в данный конкретный момент диктуется вышестоящими инстанциями. «Легкость необыкновенная» присуща этим типам и в сфере личностных, семейных, любовных отношений.

Пьесы Вацлава Гавела 1960-х годов воспринимались как острые сатиры на общественное устройство социалистической Чехословакии, но смысл их был шире, ибо автор исходил не столько из политических, сколько из этических и «общечеловеческих» критериев. Позднее он писал: «Фраза всегда остается фразой; фраза не бывает прогрессивной или реакционной; чем она “прогрессивнее” и чем меньше похожа на фразу, тем больше она меня интересует»⁷. Именно такой подход придавал общезначимость его произведениям.

Гавел признавался: «Я умею писать только в своей собственной манере, в рамках своей строго ограниченной поэтики»⁸. В этом заключалась специфика его произведений, сочетавших чешские традиции (Чапек) и приемы западного театра абсурда, а также подчеркнутое внимание к языку, фразе. В этом была их специфика, но и известная ограниченность. Обыгрываемые автором фразы принадлежали определенному времени. В 1960-е годы пьесы Гавела прозвучали как открытие, однако после «бархатной революции», когда обстоятельства жизни и функции литературы изменились, они уже не находили спонтанного отклика у зрителей и практически сошли со сцены. Но тогда Вацлав Гавел уже стал президентом страны, для изменения судеб которой он много сделал не только как диссидентский лидер, но и еще гораздо раньше, на заре реформаторского движения как автор пьес для маленького пражского театра.

⁷ Havel V. Dálkový výslech... S. 168.

⁸ Ibid. S. 176.



Йозеф Шкворецкий



Арношт Лустиг



Ян Дрда



Ян Отченашек

Глава 4

Новая волна прозы о фашистской оккупации страны и победном мае 1945 года.

Йозеф Шкворецкий

Тема Второй мировой войны, страданий лет оккупации и освобождения страны Красной Армией доминировала в чешской литературе самых первых послевоенных лет. Установление коммунистического режима в феврале 1948 г. и провозглашение курса на строительство основ социализма породили появление столь же схематичного и ура-оптимистического, какой была поэзия тех лет, соцреалистического производственного романа, получившего в чешской критике название «будовательского» – от чешского «budovatel» – строитель, созидатель. Тематика войны, оккупации, с неизбежно ей сопутствующими мрачными красками, отошла на задний план. Но уже к середине 1950-х годов «будовательский» роман – с совершенно определенной расстановкой героев, показом роли партийной организации и заранее известным финалом, подтверждающим правильность самых последних партийных постановлений, – не только перестал удовлетворять даже не самых взыскательных читателей, но и превратился в объект повсеместной критики. И вот тогда снова приобрела актуальность тематика Второй мировой войны, в освещении которой обнаружились новые важные грани.

В 1954 г. вышел в свет роман Карела Птачника (р. 1921) «Год рождения двадцать первый», в котором описывались судьбы молодых чехов, мобилизованных на работу в немецкой военной промышленности. Расстановка персонажей в этом романе соответствовала соцреалистическим канонам, главным героем был молодой чешский коммунист Гонзик, однако новой была сама тематика – будни иностранных рабов в гитлеровской Германии, образ возлюбленной Гонзика немецкой девушки-антифашистки. В 1956 г. появился роман Норберта Фрида (1913–1976) «Картотека живых», в котором была предпринята попытка раскрыть психологию не только узников, но и надсмотрщиков фашистского концентрационного лагеря. Характерно, что оба эти романа, как и еще целый ряд произведений подобного рода, основывались на личном жизненном опыте их авторов: Птачник про-

шел через принудительные работы в Германии, Фрид – через гитлеровские лагеря Терезин, Освенцим и Дахау. Но автобиографический материал, сам по себе очень важный, все еще в той или иной степени подгонялся под соцреалистическую схему (у Фрида меньше, у Птачника больше) – в противном случае книги просто не были бы изданы.

Как бы исследователь ни старался быть объективным, на его оценку литературного процесса прошлого всегда оказывает влияние знание последующего хода событий. Это особенно относится к новейшему периоду, когда на протяжении жизни одного поколения несколько раз менялся политический строй страны, о литературе которой мы говорим. Спору нет, впоследствии все будет расставлено по своим заслуженным местам, но сейчас, вскоре после «бархатной революции», практически на всех писателей, которые не подвергались гонениям в годы «нормализации», как бы брошена тень, если не прямого осуждения, то, как минимум, забвения и недооценки. На мой взгляд, это, в частности, относится к Яну Отченашеку (1924–1979), чьи произведения, начиная с романа «Гражданин Брых» (1955), при всех присущих им родимых пятнах идеологии и поэтики шокового периода, сыграли немаловажную роль в процессе обращения чешской прозы к правдивому изображению действительности, к исследованию психологии современного человека.

Особый успех выпал на долю повести Отченашека «Ромео, Джульетта и тьма» (1958), в которой рассказывалась закончившаяся гибелью героини история любви чешского юноши Павла и случайно встреченной им на улице еврейской девушки Эстер. Павел пытается ее спасти, спрятав в мастерской своего отца – состоятельного ремесленника, но в дни террора после покушения на гитлеровского наместника в Праге Гейдриха Эстер убегает из дома навстречу неминуемой смерти, чтобы не навлечь несчастья на возлюбленного. В повести – трагической и романтической по звучанию – не было показано антифашистское сопротивление, в нем рассказывалось о светлом чувстве молодых людей вопреки страшной действительности лет оккупации, и, наверное, она привлекала читателей прежде всего именно своим лиризмом. Позднее Отченашек попытался продолжить историю Павла в романе «Хромой Орфей» (1964), где описывалась деятельность тайного антифашистского общества на пражском авиационном заводе. Однако этот объемный роман, как и последующие произведения автора, был несравненно слабее повести «Ромео, Джульетта и тьма», которой по праву следует отвести одно из первых мест в утверждении психологизма в новой чешской прозе.

Поднятая в повести Отченашека тема судьбы чешских евреев в годы оккупации присутствует в целом ряде произведений, написанных главным образом авторами, испытавшими эту судьбу на собственном жизненном опыте. Еще в 1949 г. увидел свет роман Иржи Вейла (1900–1959) «Жизнь со звездой», в котором рассказывалась трагическая история мелкого банковского служащего Йозефа Роубичека, который какое-то время работал в аппарате еврейской общины, по распоряжению фашистских властей занимавшейся отправкой своих сограждан в концентрационные лагеря. Одинокий и робкий, честный и добрый, Роубичек не в силах что-либо предпринять хотя бы для спасения собственной жизни. Значение романа заключалось в его исторической правдивости, которая навлекла на Вейла гнев официальной критики, требовавшей непременного показа героического сопротивления фашизму. Еще в 1960 г., когда общая ситуация в чешской литературе уже начала существенно меняться, известный и далеко не самый ортодоксальный критик Франтишек Бурианек (1917–1995) упрекал писателя в том, что он «наделил своего героя отвратительной мелкобуржуазной пассивностью и ничтожностью»; по мнению Бурианека, «в экзистенциальной изолированности индивидуума заключается главная причина, почему произведения этого типа не выявили главную правду, к которой пробивался чешский человек во время войны»¹.

Уже после смерти Вейла вышел еще один его роман о периоде оккупации – «На крыше Мендельсон» (1960), в основу сюжета которого был положен реальный случай – спасение рабочими статуи Мендельсона, по распоряжению фашистских властей снятой с крыши Рудольфинума (впоследствии – пражского Дома искусств). В романе акцентируется трагикомичность ситуации, когда гитлеровцы долго не могли опознать, какая из статуй великих композиторов на крыше есть именно Мендельсон, ибо там отсутствовали надписи. Ориентируясь на длину носа, они чуть не сбили статую Вагнера. Вызванный же из еврейской общины доктор Рабинович заявил, что он не знает и знать не хочет Мендельсона, ибо тот не еврей, а выкrest. Вейл стремился объективно изобразить и наместника Гейдриха, показывая его образованность, любовь к семье, но в то же время и звериный шовинизм: Гейдрих считал Прагу «исконно немецким городом», в котором «чехи всегда были только временными гостями». По художественным достоинствам этот роман

¹ Buriánek F. Současná česká literatura. Praha, 1960. S. 39.

Иржи Вейла, может быть, лучшее его произведение, но все же еще раз подчеркнем первооткрывательское значение его «Жизни со звездой».

Любопытно, что первый роман Ладислава Фукса (1923–1994) «Пан Теодор Мундшток» (1963), достаточно высоко оцененный критикой, был написан под несомненным влиянием «Жизни со звездой» Вейла. Его герой – пожилой, одинокий и робкий еврей Теодор Мундшток в самые трагические для Чехии дни террора 1942 г. подметал пражские улицы и с ужасом ждал повестку с направлением в лагерь смерти. Он надеялся выжить благодаря разработанной им «научной» системе тренировок в преодолении трудностей, начиная с ношения тяжелого чемодана, но по дороге на сборный пункт погибает под колесами автомобиля, бросившись навстречу обожаемому им знакомому мальчику. Роман Фукса не оптимистичнее «Жизни со звездой» и в нем тоже не показано антифашистское сопротивление, но он был издан, когда еврейской теме в чешской литературе уже был дан зеленый свет. В этом была главная причина положительного отношения критики к «Пану Теодору Мундштоку».

В романе Фукса «Вариации для темной струны» (1966), главным героем которого является чешский мальчик Михал, фантазер и мечтатель, также затрагивается тема трагической судьбы еврейской нации. Богатый торговец Матей Кац, на праздник в дом которого еще в предвоенное время приходит Михал, предчувствуя надвигающиеся несчастья, говорит мальчику, что «в каждом человеке есть одна темная струна... этой темной струны в себе человек не должен касаться. Он может играть на всех струнах, но только не на темной». Фашизм воцарился именно потому, что он сумел заставить звучать темные струны в душах многих – такова мысль писателя, пытающегося вместе с тем показать и братство хороших людей.

Многие критики относят «Вариации для темной струны», где подробные зарисовки быта и психологические экскурсы соседствуют с описанием снов и галлюцинаций, к лучшим произведениям Фукса, хотя в этом романе, как и в других его книгах, подробности порой переходят в длинноты. Но Фукс – автор, которому вообще «везло на критику»: она, как правило, высоко ценила его достоинства и бывала снисходительной к его недостаткам. Иржи Вейлу же, как правило, на критику «не везло»: книги его недооценивались прежде всего потому, что «не попадали в струю» требований влиятельной критики данного времени. «Жизнь со звездой», выйди она во второй половине 1950-х годов, могла бы быть воспринята, при всех своих чисто художественных слабостях, как тематический прорыв, а в момент разверты-

вавшегося после февраля 1948 г. социалистического наступления и приближавшейся эпохи «борьбы с сионизмом» она была решительно осуждена. Хотя позднее, опираясь на этот роман Вейла, Фукс добился почти всеобщего признания «Пана Теодора Мундштока».

Из авторов, писавших на тему Холокоста, надо непременно назвать Арношта Лустига (р. 1926), прошедшего через Терезин, Освенцим и Бухенвальд. В сборниках рассказов «Ночь и надежда» (1970), «Алмазы ночи» (1958), «Улица потерянных братьев» (1959), он, описывая ужасающие подробности существования детей в гетто, стремился подчеркнуть неискоренимую доброту своих маленьких несчастных героев. На смерть обречены персонажи и других произведений Лустига, среди которых особенно выделяется повесть «Молитва за Катарину Горовитцову» (1964), может быть, лучшее произведение писателя.

В основу сюжета этой повести положен реальный эпизод времен войны, когда фашисты захватили в Италии группу собиравшихся в эмиграцию в США богатых евреев и, обещая им комфортабельное путешествие в страну их мечты, вынудили их отдать все имущество, в том числе деньги со счетов в банках. Богатый еврей Коэн взял с собой, дорого за это заплатив, красивую молодую танцовщицу из бедной семьи Катарину, которая согласилась уехать, оставив родных, потому что надеялась таким образом сохранить свою жизнь. Лустиг стремится показать своих героев живыми людьми с естественными человеческими слабостями, которые верят фашистам потому, что страшатся правды, обманываются, потому что страстно желают обмануться. Так Катарина радуется первому в ее жизни хорошему белью из врученного ей (и дорого оплаченного Коеном) чемодана, прогоняя мысль, что чемодан этот был отнят у кого-то, кого, наверное, уже нет в живых. Обреченные «путешественники» стараются не раздражать палачей, постоянно подписывают чеки, послушно позволяют отвезти их в поезде якобы к пристани, где для них приготовлен корабль, и в конце концов столь же послушно следуют в «баню». Однако на пороге газовой камеры резко меняется поведение Катарины. Словно вдруг прозрев и осознав, что происходит, она не желает безропотно умереть, бросается на конвоира, вырывается у не ожидавшего нападения солдата пистолет, убивает его и погибает сама.

Произведения конца 1950 – начала 1960-х годов, посвященные Холокосту и обычным людям в качестве героев, раздвинули тематические рамки чешской прозы, укрепили в ней тенденции психологизма, способствовали более многомерному подходу к изображению человека. Их авторы, обраща-

ясь к не описанным ранее сторонам действительности лет оккупации, расширили канонические рамки социалистического реализма, однако, по большому счету, не посягали на его общие установки. Книгой, с которой справедливо будет вести отсчет нового этапа формирования литературы «Пражской весны», стал первый роман Йозефа Шкворецкого (р. 1924) «Малодушные» (1958).

По возрасту Шкворецкого можно было бы отнести к поколению квентенцев, но, в отличие от них, он не прошел через период восторженного приятия социализма. Сын вполне респектабельного банковского служащего и деятеля местного Сокола из небольшого северо-восточного города Наход, он в 1943 г. окончил гимназию и был вынужден до конца войны работать на военном заводе. Но, по его собственному свидетельству, жизнь его тогда была вполне сносной, он увлекался английским языком и американской литературой, которые впоследствии стали его специальностью, а также игрой на саксофоне в самодеятельной джазовой капелле «Ред мюзик». После войны Шкворецкий окончил Философский факультет Карлова университета, работал сначала учителем в чешском пограничье, затем редактором в пражских издательствах и журнале «Светова литература» («Мировая литература»), переводил произведения Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, С. Льюиса и других американских писателей. Широкую и в определенном смысле скандальную известность ему принесла публикация «Малодушных».

Роман, по свидетельству автора, был написан в 1948–1949 гг., но представлен в издательство почти десять лет спустя. Нет оснований не доверять автору, но трудно себе представить, чтобы за десять лет текст не претерпел никаких изменений. Дело не только в том, что за это время в стране произошли переломные события, изменилась ситуация в культуре, но и в том, что сам автор повзрослел, завершил высшее образование, приобрел новый жизненный опыт, много и успешно занимался американской литературой, близко познакомился с издательской практикой. Мне кажется, что в любом случае более правильным будет рассматривать его первый роман в контексте литературного процесса конца 1950-х годов, когда он вышел в свет и оказался созвучным некоторым новаторским поискам тех же квентенцев, а в чем-то предложил совершенно новые решения, как в содержательном, так и в сугубо эстетическом плане.

Действие романа происходит в течение 8 дней – с 4-го по 11-е мая 1945 г. «прямо посредине Европы» – в вымышленном городке Костелец, в котором без труда угадывается родной для автора Наход. Повествование

ведется от лица главного героя – недавнего выпускника гимназии, ныне – рабочего военного завода и саксофониста местного джаза Данни Смиржицкого. Главы романа – их восемь – названы по числам календаря и дням недели. Но это не дневник, а нечто вроде подробной записи всего, что в эти дни происходит в Костельце, вокруг Данни и с ним самим, что он говорит, думает, о чем мечтает.

Роман начинается сценкой в местном кафе, где Данни и его друзья-джазисты собрались на очередную репетицию: «Мы сидели в “Порт-Артуре” и Бенно сказал: “Итак, революция откладывается на неопределенное время”». Данни реагирует на это насмешливой репликой: «По техническим причинам, да?» Такое вступление, вызывающее в памяти знаменитые первые фразы «Похождений бравого солдата Швейка», сразу же настраивает на несколько облегченное восприятие того, о чем далее пойдет речь. А речь в книге идет о событиях поистине эпохальных: последних днях войны и освобождении страны Красной Армией. В чешской литературе эти события до «Малодушных» изображались исключительно в героическом ореоле, Шкворецкий же рисует их в ироническом ключе, что после публикации романа и вызвало основные упреки в его адрес. Защищаясь, автор в письме Президиуму Союза чехословацких писателей стремился доказать, что непривычный для тогдашней литературы подход к высокой и ответственной теме объясняется жанровой природой его романа: «“Малодушные” задуманы прежде всего как сатира со всеми вытекающими из этого особенностями, то есть с заострением некоторых сцен и фигур до гротеска... Роман в кривом зеркале иронической насмешки должен был показать, что провинциальная буржуазия боялась Красной Армии больше, чем немцев...»².

Действительно, в романе показана невообразимая сумятица, которая возникает в Костельце, когда становится абсолютно ясно, что дни оккупантов сочтены, вот-вот в город войдут части Красной Армии и должна будет начаться совсем другая жизнь. На такой замысел указывало название романа, характеризующее психическое состояние обывателей. Представляется, однако, что «сатира на буржуев» не только не единственная, но и не самая главная цель писателя. Автор стремился правдиво воспроизвести противоречивую обстановку майских дней в Костельце через ее восприятие начитанным, но весьма инфантильным юношей из среднего класса, близким ему самому по происхождению, биографии, артистическим наклонностям, но,

² Bauer M. Zbabělci v lednu 1959 (1). Edice Tvary. 2000. Sv. 13. S. 23.

конечно же, не тождественным автору. Начинающий романист, опираясь на собственный жизненный опыт, отважился на содержательную и эстетическую полемику с современной официальной литературой, опираясь на опыт хорошо ему известной западной литературы, и национальные традиции (Швейк). В романной «ich-форме» фиксируя события и поступки героев, сопоставляя разные характеры и побуждения, он выявляет «иронию самой жизни», сатирический эффект достигается вроде бы беспристрастным показом жизни «какой она была на самом деле».

Майские события 1945 г. были исполнены и ликованием победы над фашизмом, и горечью последних жертв. Но Данни очень молод, ему все интересно, он готов участвовать в революции, не боится смерти, увлекается джазом, мечтает о необыкновенной девушке, которую встретит в Праге, где после окончания войны намеревается учиться в университете, а пока что, как ему кажется, любит Ирену. И вот уже, конечно же, не юный Данни, а подросший и вооружившийся иронией автор добавляет: «В этой области всегда наблюдался дефицит качественного товара. Поэтому я любил Ирену». И еще: «Вообще-то меня не пугало, что возможно будет революция и вовсе не так уж хорошо быть на самом деле убитым, мне было даже приятно думать о составлении завещания, героизме и всем остальном». Так что ирония в романе направлена не только на «провинциальных буржуев», изображенных достаточно колоритно, но и на главного героя-рассказчика, хотя, наверное, его нельзя отнести к трусливым и малодушным, скорее – просто к молодым и неосторожным.

Самые спорные моменты в романе – оценка чешского восстания против немцев в мае 1945 г. и изображение Красной Армии. В историографии социалистического периода майские выступления чехов против оккупантов не только в Праге, но и в других частях республики было принято называть народным восстанием или революцией. Термин «революция» многократно повторяется в произведении Шкворецкого, однако, начиная с приведенной выше первой фразы романа, он имеет иронический оттенок. Костелец остался в стороне от крупных боев, но и здесь первые майские дни были бурными и столь же сумбурными. Местные жители, до той поры послушно подчинявшиеся немцам, стремились отмежеваться от прошлого, продемонстрировать чешский патриотизм и лояльность Красной Армии. Они срывали немецкие вывески и вывешивали припрятанные чехословакские флаги, а потом снова прятали их, когда на улицах города опять появлялись немцы. В Костелце был спешно сформирован добровольческий отряд (в

него вступил и Данни), возникали стычки с немцами, были убитые и раненые. Как говорится в романе: «Революция должна была состояться. Она была необходима. Много людей было в ней заинтересовано. И много богатых было в ней заинтересовано. Многим господам надо было очиститься...». В ряды сопротивления вступали и некоторые местные буржуа, и коммунисты, между разными частями добровольцев вспыхивали конфликты, но герой-рассказчик, хотя ему более близки и понятны представители средних слоев, не испытывал в то время каких-либо определенных политических пристрастий: «Мне все было интересно. И Костелец, и революция, и наши ребята, и Ирена. Мне все было ужасно интересно и я всему радовался». Очевидно, что иронический оттенок присущ не только изображению «революции», но и самого главного героя.

В несколько сниженно-ионическом виде изображен и приход в Костелец частей Красной Армии, бойцы которой напоминают Данни скипов из поэмы Блока. По отношению к советским солдатам употребляется слегка пренебрежительное бытовое слово «руssаки». В комическом виде показан советский генерал, который, услышав автоматную очередь, на полуслове обрывает обращенную к чешскому населению пафосную речь и бежит в укрытие. Этот эпизод, если говорить по существу, не обязательно свидетельствовал о трусости генерала, но он воспринимался тогда как нечто немыслимое для чешской литературы, писавшей о советских воинах исключительно в восторженno-героическом духе.

Первый роман Шкворецкого можно упрекнуть в известном многословии, нанизывании бесчисленных подробностей, в то время как сюжет словно бы стоит на месте, «пробуксовывает». Безусловно, можно упрекнуть автора в односторонности подхода, в однотипности интонации. Но нельзя не признать, что он смело выступил против штампов и сумел сказать свою, еще никем не высказанную правду о чешском мае 1945 г., о сугубо противоречивом состоянии чешского общества на пороге новой жизни.

Большое место в романе занимает тема джазовой музыки. Данни и его друзья просто обожают американский джаз и пытаются ему подражать, невзирая на неодобрение немецких властей. Для молодых людей это было выражением и вольнодумства, и буйства инстинктов: «Саксофон это самый сексуальный из музыкальных инструментов. Сексофон. Приманка для девчонок». Американский литературовед чешского происхождения Павел Тренеский в монографии о Шкворецком, где содержится немало точных наблюдений о романе «Малодушные», справедливо писал по поводу увлечения Дан-

ни джазом: «Это не музыкальная форма, это почти что мировоззрение»³. И далее: «Новая волна джаза залила Европу в последний год войны вместе с распространением радиопередач американской армии. Увлечение джазом приобрело в молодежной среде характер религиозного культа, и местные капеллы, подражавшие американским музыкантам (напомню, что в такой капелле Данни и его автор играли на саксофоне. – С.Ш.), росли, как грибы после дождя. Будучи продуктом американской культуры, джаз стал символическим проявлением антинацистского сопротивления». Справедливо и мнение, к которому приходит Тренский: «Идеализация джаза в “Малодушных” не только служила реконструкции атмосферы военных лет, но отчасти была реакцией на зажим джаза (со стороны коммунистических властей. – С.Ш.) в послевоенные годы»⁴.

Роман Шкворецкого вызвал большой интерес читателей, но сразу же подвергся разносам со стороны официальной критики. Так, рецензия в газете «Праце» («Труд») называлась «Пощечина живым и мертвым», в «Руде право» – «Червивый плод» и т. п. Позитивный отзыв на книгу Шкворецкого написал Антонин Елинек, но журналу «Новы живот» («Новая жизнь») не позволили ее опубликовать. Роман стал предметом разбирательства в руководстве Союза чехословацких писателей, что повлекло за собой административные выводы по отношению к главному редактору Ладиславу Фикару (1920–1975) и другим сотрудникам выпустившего книгу издательства «Чехословацкий писатель», к автору романа, который был вынужден покинуть редакцию журнала «Светова литература».

В 2000 г. молодой литературовед Михал Бауэр в приложении к двухнедельнику «Твар» («Форма») опубликовал стенограммы двух обсуждений «Малодушных» на заседаниях Центрального комитета Союза чехословацких писателей, по которым можно судить о культурной атмосфере в Чехословакии на рубеже 1950–1960-х годов.

Старейшая чешская писательница Мария Майерова (1882–1967), открывая дискуссию, сказала: «Я эту книгу читала, и после чтения у меня было такое отвратительное чувство, что я должна была пойти и вымыть руки. Товарищи, это действительно ужасно, там нет ни одного обнадеживающего слова, а хуже всего то, что автор отождествил себя с героями... Это нельзя было издавать». В том же духе продолжал автор пьес на производственную

³ Trenský P. Jozef Škvorecký. Praha, 1995. S. 24.

⁴ Ibid. S. 25.

тематику Вашек Каня (1905–1985): «Товарищи! Я говорил об этом на заводе с рабочими, которые спрашивали: “Зачем вы это издали? Вы за это отвечаете. Если бы мы выпустили бракованный локомотив, он бы поехал и разбился, мы тоже несли бы за это ответственность”. И это правда. В этой книге все типически мелкобуржуазное, не показана роль трудового народа, не говорится о коммунистах, все сосредоточено только на буржуях, якобы они делают революцию...»⁵.

Несколько спокойнее говорил о романе Ян Дрда, который все же видел в нем некоторые позитивные моменты: «Я начну с другого конца. Роман Шкворецкого я прочитал очень внимательно и с карандашом в руке. Когда он впервые попал мне в руки и я прочитал первые пятнадцать страниц, они вызвали у меня отвращение и я книгу отбросил. Только когда ее прочитала моя жена и сказала мне свое мнение, которое не было слишком позитивным, но все же не полностью осуждало роман, я прочел его целиком»⁶. Дрда признавал, что в сцене вступления в город Красной Армии есть сильные нотки, но удивлялся: «Интересно, что он ссылается на Блока как поэта Октябрьской революции. Для нас поэт Октябрьской революции это Маяковский. А у него там Блок.

Шкворецкий там, где он высмеивает, делает это с нажимом, с островерхой иронией, мещане у него действительно изображены остро. Но там, где надо показать позитивные стороны, дело революции, не знаю, может быть, он сам этого не чувствует или боится удариться в пафос, слов нет, там все выглядит очень бледно»⁷.

На этом и на следующем обсуждении в руководстве Союза писателей, на котором присутствовал и сам Шкворецкий, снова и снова повторялись упреки в том, что автор искал картину революции, не показал роль коммунистов, окарикатурил образ Красной Армии. В литературе сложился канон, как именно надо описывать май 1945 г., новыми произведениями конца 1950-х годов он был несколько расширен, но основные положения оставались незыблемыми. Дискутантам заранее знали, как надо писать о майских событиях и критиковали автора за какой-то там особый подход. Шкворецкому приходилось снова и снова доказывать, что он и герой-рассказчик Данни – разные лица, признавать влияние на свой стиль американской лите-

⁵ Bauer M. Zbabělci v lednu 1959 (1)... S. 9.

⁶ Ibid. S. 17.

⁷ Ibid. S. 18.

ратуры: «Разумеется, в образе Данни очень много автобиографических черт, но также очевидно, что это не я, это стилизация. Добавлю еще, что здесь правильно говорилось об американских влияниях, о Хемингуэе, я это делал сознательно. Когда я писал, я остерегался пафоса, у меня было желание написать обо всем этом по-народному несентиментально. Теперь я вижу, что результат получился не таким, как я замышлял»⁸.

При всей критической резкости обсуждение отразило некоторые моменты, свидетельствовавшие о наступающей идеологической оттепели. Практически все выступающие признавали талантливость автора, стремились сделать скидку на его неопытность, обвиняли прежде всего издательство, которое не разобралось, с какой книгой имеет дело. О талантливости Шкворецкого говорили и Майерова, и Дрда, и Отченашек и другие, но особенно настойчиво акцентировали это Завада и Микулашек. Вместе с тем очевидно, что неприятие у большинства участников дискуссии вызвали не только идейное содержание романа, но и его художественная манера, также не укладывавшаяся в канонические рамки соцреализма. Известный словацкий писатель Владимир Минач увидел в романе Шкворецкого не социалистический, а «биологический» реализм. Отченашек считал, что в «Малодушных» неудачно использована «ich-форма», автор не справился с ее трудностями. Иржи Гаек утверждал: «Что касается объективного воздействия книги, то ее вредоносность, если это можно так назвать, я усматриваю скорее в литературной, чем в политической области... Проблема заключается в возможном влиянии этой книги на литературную молодежь, на ее представления о современной литературе, на то, что такая современная литература. С этой точки зрения т. Шкворецкий вписался в определенный контекст. Его книга отражает те представления о литературе, которые популяризируются у нас в последние годы, особенно среди молодого поколения, и которые, если они победят, способны деформировать образ нашей социалистической литературы. Это еще вопрос, останется ли вообще что-нибудь от социалистического характера нашей литературы, если подобная концепция возобладает.

Как хотите, но в любом случае эта книга является собой отражение, олицетворение теории свидетельства. Это художественное воплощение такого рода модных понятий, как особенно теперь обожаемая биохимия или, к примеру, глубинная интроспекция, глубинная психология. Сверх того, это взгляд крайне антисоциологический, взгляд индивидуума, лишенного соци-

⁸ Bauer M. Zbabělci v lednu 1959 (11). Edice Tvary. 2000. Sv. 14. S. 5.

альных связей, который не ощущает своей принадлежности ни к одному из слоев общества»⁹.

Замечу, что пройдет совсем не много времени и Гаек станет ярым приверженцем новых форм в литературе, будет осуждать прямолинейный социологизм, пропагандировать художественную манеру Кафки и взгляды на реализм Роже Гароди. Но это будет несколько позже, пока же он критиковал Шкворецкого с «прочных» позиций социалистического реализма.

Шкворецкому пришлось защищаться и от обвинений в языковых вольностях (пишет короткими отрывистыми фразами, употребляет неприличные слова). По сегодняшним меркам эти отступления от строго литературного языка настолько малы, что читатель их может даже и не заметить, но в 1959 г. они воспринимались, как нарушение нормы, и автору приходилось призывать на помощь авторитет чешской классики, чтобы хотя бы в этом вопросе отвести от себя упреки в подражании американской литературе: «“Малодушные” задумывались как написанные короткими предложениями в духе примитивной манеры разговора. Я не осознал, что таким образом нельзя выражаться там, где речь идет уже не о джазе и девочках, а о политике и где разговаривают люди старшего возраста. Я намереваюсь освоить стиль более длинных фраз, метафор и сравнений... А натурализмы присутствуют в “Малодушных” потому, что это было типично для изображаемого общества, ребята именно так и говорили. Тем более в те дни, когда все они были возбуждены. Я писал так не потому, что хотел кого-то провоцировать, а просто потому, что в определенных случаях мне неприличные выражения нравятся, если их умело употребить. Конечно, для литературы это непривычно, но таким образом можно многое выразить. Я знаю, что кое-кто выискивает такие слова в Швейке. Я понимаю, что и “Малодушных” читают в том числе потому, что там натурализмов навалом, хотя я еще много повышеркивал... Но в “Малодушных” ребята именно так и говорили, например: “Эй вы, патриоты, идите туда-то”. Например, в эпизоде с коммунистами они говорят, что патриоты – курвы. Но, разумеется, что таким сенсационным способом я вовсе не хотел завоевать симпатии читателей и кого-нибудь спровоцировать. Ведь подобные слова часто встречаются в литературе»¹⁰.

В литературе, как и в театре, прокладывал себе дорогу более смелый, раскрепощенный, ищущий взгляд на мир. Это беспокоило партийных

⁹ Ibid. S. 18.

¹⁰ Ibid. S. 24.

руководителей. Не случайно о «Малодушных» негативно говорилось в докладе Ладислава Штолла на конференции Союза чехословацких писателей в марте 1959 г. Это озадачивало не только заскорузлых соцреалистов, как Вашек Каня, но и многих талантливых писателей, как Ян Отченашек, Владо Минач, Ян Дрда. Они пытались отстоять свою правду, свои подходы, свою эстетику, но вынуждены были постепенно сдавать позиции. Роман Шкворецкого, читательский успех, споры вокруг него, стали заметной вехой этого процесса. Что касается художественного новаторства «Малодушных», вызывавшего столько возражений и упреков в 1959 г., то в свете дальнейшего развития чешского романа оно вообще почти перестало ощущаться, что несправедливо и антиисторично. Первый роман Шкворецкого, невзирая на жесткую критику авторитетных литераторов, показал, что вызвать широкий общественный резонанс в новых условиях может только честное, нешаблонное исследование жизненного материала.

Глава 5

Жизнь вокруг нас можно видеть по-разному.

Людвик Вацулик



За последние десять-пятнадцать лет почти вся советская литература подверглась уничижительной критике, от которой литературоведческая наука лишь постепенно начинает переходить к объективной переоценке. Между тем, глядываясь в особенности европейского литературного процесса XX в., нельзя пройти мимо не только высших достижений этой литературы, но и целого ряда уже полузабытых инициатив советских писателей «среднего звена», которые в свое время способствовали развитию новых направлений не только в отечественной, но и в зарубежной литературе, прежде всего – европейских социалистических стран.

Советское влияние на всю общественную и культурную обстановку в Чехословакии простипалось от известной деятельности гэбистских советников до примитивной «наглядной агитации». Когда я первый раз приехала в Прагу (1956) и наша туристская группа вышла на привокзальную площадь, мы увидели трамвай, на крыше которого красовался лозунг: «Советская женщина – образец для нас» («Sovětská žena – náš vzor»). Конечно, такая пропаганда советского опыта могла его только дискредитировать. Однако действительно существовавшее в те годы тесное сотрудничество творческой интеллигенции социалистических стран имело и свои положительные стороны. Выше уже шла речь о взаимной широкой популяризации литератур этих стран, в том числе литературной классики, которая в таком объеме прежде не переводилась и не изучалась. К этому надо добавить личные контакты, которые устанавливались не только между руководителями союзов писателей и редакторами журналов, но и между « рядовыми » писателями, критиками и литературоведами. Кроме связей официальных, формировались связи дружеские, более надежные и плодотворные, ибо они, как правило, скреплялись общей убежденностью в гуманистической миссии искусства.

Ссылка на советский опыт была в ту эпоху сильным аргументом, но ведь этот опыт был разным. Если учиненный в 1946 г. ждановский разнос Зощенко и Ахматовой усилил в чешской критике позиции марксистских ортодоксов, то начало хрущевской «оттепели» позволило взять на вооружение «советский опыт» критикам, стремившимся к демократизации и либерализации литературной жизни.

Милан Юнгманн в статье «Что необходимо нашей прозе» в «Литературных новинах» в 1962 г. призывал ориентироваться на новую советскую литературу, которая, по его мнению, гораздо смелее идет вперед, чем современная чешская: «Достаточно сравнить функцию, которую советская проза выполняет в своем обществе, с тем, каково сегодня положение нашей прозы. В то время как в Советском Союзе она выдвигает острые вопросы, пробуждает в людях отвращение к мещанской затхлости, малодушию, эгоизму, приспособленчеству и воспитывает в них потребность в действительно социалистических взаимоотношениях, стремление к развитию внутреннего богатства человеческой личности, способствует росту в обществе революционного сознания и самосознания — у нас проза от этой функции отказалась, ее не выполняет. Если сказать точнее: мы можем наблюдать лишь отдельные намеки на это.

Это не упрек, брошенный в лицо писателям. Вина лежит на нас всех, разумеется, и на критиках. Мы не сумели создать животворную, возбуждающую атмосферу брожения умов, в которой рождается желание творить, экспериментировать, рисковать, не сумели создать благоприятную атмосферу. Мы не сумели воспользоваться тем новым, что появилось у нас вскоре после XX съезда КПСС, для полемики с идеяными и художественными конвенциями прошлого и для их преодоления. В результате мы оказались в положении, с которым никто не может смириться¹.

Ссылки на «оттепельный» советский опыт фигурировали и в дискуссиях по общественным наукам, и на партийных форумах. На конференции 2000 г. Института чешской литературы, посвященной «золотым шестидесятым», журналист и критик Алексей Кусак рассказал, что организовать в 1963 г. конференцию о Кафке помог не в последнюю очередь тот аргумент, что Кафку начали переводить и изучать в СССР. В свою очередь советские писатели и критики часто ссылались на опыт «братских социалистических стран» для отстаивания казавшихся начальству слишком смелыми начинаний.

¹ Pro a proti. Kritická ročenka 62. Praha, 1963. S. 25–26.

ний. В противовес идеологическому давлению партийных властей социалистических стран складывалось содружество творческой интеллигенции, в то время еще вполне лояльной социалистическому строю, но стремившейся к его демократизации.

Можно констатировать, что на протяжении 1960-х годов ситуация в чешской литературе постепенно становилась более свободной, хотя партийное руководство неоднократно предпринимало попытки вновь «подморозить» атмосферу, ужесточить дисциплину. Но все громче звучали голоса, осуждающие бесконфликтность современной чешской прозы, ратующие за большую свободу формы, творческий эксперимент.

Если в поэзии пионерами нового восприятия и отражения жизни можно считать кветенцев (и несколько их опережавшего Кундеру), то в области прозы подобную роль была призвана сыграть серия небольших книжечек молодых авторов «Жизнь вокруг нас», предпринятая издательством «Чехословацкий писатель». Это была инициатива «сверху»: идеологические руководители КПЧ, убедившись в полном провале схематичной «будовательской» прозы, надеялись противопоставить ей литературу, более адекватно изображавшую сегодняшнюю реальность, но одновременно и утверждавшую идеи социалистической перестройки действительности. Главное внимание было обращено на современную деревню, на процессы и результаты ее ускоренной коллективизации.



В 1960 г. вышла в свет первая книжка этой серии «Зеленые дали» Яна Прохазки (1929–1971). Герой повести – молодой специалист борется за сохранение хороших пастбищ для скота против заскорузлых местных начальников, заботящихся о своих эгоистических интересах. Производственным трудностям главного героя сопутствуют его личные неприятности и переживания, ибо в травах он искушен больше, чем в делах сердечных. Книга написана живо, удачно используется прием внутреннего монолога. Конфликты в ней не столь уж грандиозны и развиваются в направлении успешного разрешения, но она привлекла читателя ненаигранной правдивостью, свежестью взгляда, добрым отношением к людям.

Подобные черты были присущи и другим книгам серии. В том же 1960 г. вышли рассказы Ивана Климы «День прошел здорово» и его очерки «Между тремя границами». Клима писал о Восточной Словакии, которая в межвоенный период представляла собой бедную окраину республики, и именно поэтому положительные сдвиги оказались здесь достаточно наглядно. Молодой писатель стремился подчеркнуть значение первопроходцев, начинавших преобразование этого забытого богом края: «И все-таки они пришли. Врачи, учителя, первые инженеры. Сегодня о них никто уже не вспомнит. Сегодня сюда идут сотнями. Как и во все другие места. Но те первые были немного героями. Часто против своей воли. Одни приходили по приказу партии, других просто присыпали. Но без них не было бы ничего, что есть теперь. В начале всех деяний должен стоять человек. Машины приходят уже после него. Как десятки и сотни тех, кому для жизни необходимы кухня, радио, ванна и постель с перинами».

Серия «Жизнь вокруг нас» былаозвучна «оттепельной» прозе советских шестидесятников. Произведения Климы и Прохазки как бы перекликались с ранними сочинениями Аксенова (р. 1932), прежде всего с пафосом его повести «Коллеги» (1960): ведь кто-то же должен! Это была жизнестроящая проза, однако уже с первых вещей в ней присутствовало стремление не приукрашивать действительность, не камуфлировать реальные противоречия, что особенно ярко проявилось в последующих произведениях как советских, так и чешских шестидесятников.

Занимаясь чешской литературой уже более полувека, я, конечно же, лично знала и знаю многих чешских писателей – одних достаточно близко, других – просто встречала или видела на разных мероприятиях. Не всегда впечатление от человека совпадает с впечатлением от его произведения, не всегда, особенно если это знакомство поверхностное, оно помогает понять творчество, точнее оценить его. Поэтому я ни в коей мере не пытаюсь дать в этой книге личностные портреты знакомых мне писателей, но все же я уже не раз обращалась к собственным воспоминаниям и буду обращаться еще, когда, как мне кажется, эти воспоминания помогают воссоздать атмосферу времени.

В 1951 г., только поступив в аспирантуру филологического факультета МГУ, я летом работала переводчицей с делегацией Союза чехословацкой молодежи. Среди прочих в ней был совсем молодой (21 год) директор так называемого Государственного молодежного хозяйства (нечто вроде молодежного совхоза) из Моравии Ян Прохазка. Высокий, крепкий, загорелый, с копной темных волос, он в автобусе обычно садился на последнюю

скамейку. Тогда в дороге не включали какую-нибудь записанную на пленку музыку, принято было, как у нас, так и в Чехословакии, «вживую» петь хором. Та делегация пела в основном народные песни, но не в этнографическом, а в «солдатском» варианте – в быстром темпе, часто с бессмысленным залихватским припевом: «Царара – юхайда!» Голос Гонзы (уменьшительное от Ян) Прохазки непременно в этом хоре присутствовал и выделялся в припеве. На бесчисленных встречах с нашими комсомольскими деятелями он предпочитал не ораторствовать, лишь изредка отпускал остроумные шутки. Рассказывая мне про свою родную Гану (самая плодородная область Моравии), привел такой анекдот: «Пришел ганак с сыном в корчму, там его ударили цыган. Сыну надо за отца отомстить, но он злости не чувствует. Говорит цыгану: “А ну, стукни его еще разок”. Цыган стукнул. Сын опять не чувствует злобы: “Дай ему еще!” Цыган послушался, ганак уже совсем со стула свалился. Сын вздохнул и говорит: “Тата, идем домой. Пока я разозлюсь, он тебя убьет”. – “Как понять? Да как хочешь”. – “А вообще-то можно ганака разозлить?” – Усмехнулся: “Можно. Но лучше не стоит”».

В то время в Чехословакии было довольно напряженно с товарами, и члены делегации на выданные им небольшие суммы с удовольствием покупали подарки домой. Помню, кто-то очень радовался, что сумел купить крепдешин жене на кофточку: «У нас этого не найдешь!» Гонза же накупил десяток или больше кусков туалетного мыла в пестрой обертке: «Девчатам из нашего хозяйства. Всем одинаковые».

Когда в чешской прессе стало появляться имя писателя Яна Прохазки, я подумала о Гонзе, тем более, что речь шла о сельскохозяйственной тематике, но, конечно же, не была уверена: Янов Прохазок в Чехии, что у нас Иванов Петровых. Но вот в 1962 г. опять же в качестве переводчицы я приехала в Чехословакию с партийной делегацией «по обмену опытом», которую возглавлял тогдашний секретарь ЦК по идеологии Л.Ф. Ильичев. В рамках программы состоялась встреча с руководством киностудии Баррандов. В главном драматурге студий, одетом, согласно ответственному мероприятию, в отличный костюм и белую сорочку сгалстуком, нельзя было не признать старого знакомого, который и в новом своем качестве не стремился к произнесению речей, ограничиваясь короткими, не без иронии, вопросами и замечаниями. Когда отправились осматривать студию, Прохазка ко мне подошел: «Знаешь, я стал писателем. Тебе нужны деньги? У меня денег полно. И две дочки – мировые девчонки». (Замечу, что обе дочки – Ива и Ленка Прохазковы – тоже стали писательницами.)

В 1960-е годы по сценариям Прохазки было поставлено много фильмов в основном на молодежную тематику, которые неизменно пользовались популярностью, привлекая зрителей трезвым видением современной действительности и ее противоречий, но также и теплой тональностью, добрым юмором. Работа в кино наложила заметный отпечаток на прозу Прохазки, что особенно отчетливо проступает, например, в его романе из армейской жизни «Перестрелка» (1965), где широко используется техника монтажа.

Между тем в чешской литературе неуклонно усиливалась критическая направленность. Это можно отчетливо наблюдать и на творчестве Яна Прохазки. В 1966 г. вышла в свет его повесть «Святая ночь», где были воспроизведены, в отличие от предшествующих произведений, трагические аспекты начального периода коллективизации сельского хозяйства. Необычным для автора был и поворот темы, и выбор героев, и сама форма повествования. А. Елинек не без оснований назвал «Святую ночь» «балладой в прозе». Ее текст состоит вроде бы из стихотворных строк разной длины, не рифмованных, но подчиняющихся какому-то заунылому ритму:

Мужики месили праздничными
штанинами маслянистую слякоть, поднимались
на цыпочки, дождь стучал по их твердым черепам и
согнутым спинам, все хотели видеть и слышать
горбатого Пицина по прозвищу Рюкзак...

Если в прежних произведениях Прохазки в центре внимания были, как правило, цельные характеры, не пасующие перед трудностями, способные на добрые движения души, то здесь преобладали странные, ущербные герои: горбатый и завистливый бедняк Пицин, злорадно сгоняющий крестьянский скот в общественное стойло, батрак идиот Амброж, сельский богатей с нежной фамилией Конвалинка (Ландыш), который, чтобы не расстаться со своими лошадьми, застрелил их, и себя, ставшая монахиней честолюбивая дочь Конвалинки по прозвищу «барышня» и т. д. Автор показывает мстительность и холодную жестокость «барышни», поднимающей крестьян на бунт, и убожество и трусость Пицина, за которым однако, в finale вдруг отчаянно осмелевшим, остается победа, что, впрочем, вполне отвечало реалиям описываемого времени.

Тональность этой «баллады в прозе» контрастировала с прежними произведениями писателя, но в «Святой ночи» он правдиво рассказал о трагических

сторонах переломного момента в судьбах деревни, о которых прежде словно бы хотел забыть, обращаясь к более поздним положительным результатам коллективизации. Краски в «Святой ночи» были сгущены до предела, чему способствовал и выбор необычной формы, не слишком, на мой взгляд, соответствующей творческой индивидуальности автора. Тем не менее повесть стала заметным явлением, заинтересовала читателей и критиков не только резко критическим содержанием, но и своей экспериментальной формой.

Ян Прохазка на протяжении 1960-х годов отнюдь не числился в оппозиционных литераторах. Он был членом Идеологической комиссии ЦК КПЧ (1963–1966), был советником А. Новотного по проблемам культуры, с 1962 г. – кандидатом в члены ЦК КПЧ. Его вряд ли можно причислить к руководящему ядру реформаторского движения, однако он симпатизировал ему, что отразилось и на его творчестве, и на общественной деятельности.

На знаменитом IV съезде Союза чехословацких писателей Прохазка выступал с заключительным словом, в котором однозначно поддержал новые тенденции в литературе, не единственным словом не осудил «ревизионистов». Прохазка говорил: «Литература должна быть голосом беспокоющим. Она призвана измерить пропасть между идеалом и действительностью, и ее беспокойный голос не должен оставаться вопиющим в пустыне... Говорят, что наше столетие – век техники. Литература должна способствовать тому, чтобы это был век человечности». И далее: «Мы – социалистические писатели и считаем себя продолжателями всего прогрессивного в истории нашей литературы и культуры.

Мы не пытаемся поставить себя выше кого-либо, но мы столь же решительно возражаем, чтобы кто-нибудь был унижен... Мы вместе со всеми на этом свете, кто борется против притеснения, преследований, против яда расизма и яда антисемитизма, против шовинизма и узколобого национализма.

Мы стоим на стороне тех, кто стремится изменить наш большой век»².

Позиция Прохазки вызвала гнев партийного начальства, он был выведен из кандидатов в члены ЦК КПЧ, за ним было установлено наблюдение. В 1968–1969 гг. он стал заместителем председателя Союза чехословацких писателей и активно работал в этой должности. Именно против него в разгар «Пражской весны» выступила наша «Литературная газета», до той поры занимавшая в чехословацких спорах подчеркнуто нейтральную позицию. К этому времени бывший веселый директор государственного моло-

² IV sjezd Svazu československých spisovatelů... S. 203–204.

дежного хозяйства, а потом – популярный писатель, крупный деятель кино и культурный советник Новотного превратился в одного из лидеров литературной «Пражской весны», хотя, как мне кажется, его общие представления о мире, приемлемом для нормального человеческого существования, оставались прежними, просто он осознал, что за этот мир недостаточно бороться утверждением добра, что надо решительнее вытеснять из него зло.

Прохазка оказался среди тех чешских литературных деятелей, кого после 21 августа 1968 г. органы государственной безопасности преследовали особенно настойчиво, смерть в феврале 1971 г. от быстротечного рака оборвала его путь в диссидентство...

К середине 1960-х годов в чешской прозе все отчетливее нарастали тенденции критического отношения к современной действительности, авторитарности партийного руководства, принудительным методам строительства нового общества, особенно – в деревне. Менялся характер героев, соцреалистические каноны художественной формы отодвигались на задний план, уступая место приемам «нового романа», ироническому стилю. Эволюция Прохазки-писателя была весьма показательной. Жизнеутверждающий романтический пафос исчез из новых произведений И. Климы о преобразовании восточнословацкой деревни.

В романе «Час тишины» (1963), где последовательно выступают несколько рассказчиков, упор сделан на негативных последствиях ломки привычного уклада крестьянской жизни, ожесточающей людей, которых она должна была бы осчастливить. А среди персонажей преобладают странные личности: деревенский доморошенный философ, спившаяся батрачка, деревенский дурачок и т. п. Инженер-геодезист Мартин Петр и бывший партизан Смолак – наиболее близкие автору герои – напоминают героев его первых новелл, но уже не обладают их оптимизмом.

О восточнословацкой деревне писал и Ян Козак (1921–1995), который после поражения «Пражской весны» возглавил официальный Союз чешских, затем – чехословацких писателей. Успех у читателей имела его новелла «Мариана Радвакова» из сборника «Горячее дыхание» (1961), где



рассказывалось о судьбе бесприданницы, превращенной в состоятельной семье мужа в батрачку, которая находит в себе силы – вопреки уговорам матери и священника – уйти вместе с ребенком к колхозному трактористу. В романе «...сильная рука» (1966), в духе современной чешской деревенской прозы, Козак обратился к перегибам колLECTIVизации, но в описании ее явственно обнаружилась его «партийная дисциплинированность». Перегибы он изобразил достаточно реалистично, но они становятся для всех очевидными только после выступления на эту тему президента Запотоцкого: сильно созданный кооператив разваливается и горстка самоотверженных коммунистов принимается строить его заново.

Наиболее значительным произведением о чешской деревне стал роман «Топор» (1966) Людмила Вацулика (р. 1926) – писателя, происходившего из бедной крестьянской семьи, начавшего трудовую деятельность на обувном комбинате Бати, отслужившего в армии, окончившего факультет политической журналистики пражской Высшей школы политики и социологии, работавшего некоторое время воспитателем в интернате (об этом его первый роман – «Шумный дом», 1963) и уже приобретшего известность как журналист, в том числе – на радио. Первый роман Вацулика свидетельствовал о его несомненной наблюдательности, но в целом оставался в рамках обычной соцреалистической беллетристики того времени. «Топор» выгодно отличался как оригинальностью и остротой взгляда на жизнь, так и художественной формой. В литературных кругах он вызвал даже некоторое удивление, ибо от автора «Шумного дома» не ждали подобной смелости и новизны. Признавая, что Вацулик обнаружил в этой книге «большую внутреннюю чистоту» и свободу, М. Юнгманн писал в «Литерарных новинах»: «“Топор” Вацулика – одно из самых значительных и оригинальных произведений нашей послевоенной прозы»³. И с ним нельзя не согласиться.

Небольшой по объему роман написан в «ich-форме», но повествование ведут два «первых лица»: автобиографический главный герой и его отец. Переход повествования от одного рассказчика к другому никак не обозначается: в одном абзаце я – это сын, в другом – отец. Читателю требуется некоторое время и, может быть, усилие, чтобы в этом разобраться, тем более, что автор свободно обращается со временем, переходя от современности в межвоенный период и обратно, кроме того, в текст вложены письма, которые

³ Literární noviny, 1967. № 11. S. 5.

отец писал семье в 1930-е годы, когда он из-за безработицы был вынужден отправиться на заработки в Иран.

Роман начинается рассказом о том, как главный герой (сын) через несколько лет после смерти отца решает впервые навестить своего младшего брата – водителя автобуса. Заканчивается он тем, что рассказчик возвращается из этой поездки. Между этими моментами в совершенно свободной форме и без соблюдения хронологической последовательности описывается, а точнее сказать – вспоминается и обдумывается, жизнь семьи в эпоху принципиальных исторических перемен. Мы видим героя маленьким деревенским мальчиком, вместе с отцом отправляющимся воровать яблоки, потому что своих у них нет, видим его взрослым журналистом периода социалистической Чехословакии, который безуспешно пытается отстаивать правду и человечность. Мы видим младшего брата – впоследствии водителя автобуса, когда он младенцем сидит на руках у молодой матери. Еще есть старшая сестра, которая остается жить в деревне в доме родителей после их смерти. Мы узнаем, что существует и средний брат, который живет в Словакии.

В коротких зарисовках автору удается воспроизвести выразительные характеры. Трогательно выписан образ матери, хлопочущей, переживающей за всех своих близких. Единственное светлое пятно в ее воспоминаниях – как однажды она на Рождество отдыхала в постели с мужем, который разгрызая для нее орехи, а она ела ядрышки. В образе отца присутствуют поистине трагедийные черты. Сын так определяет его жизнь: «Он построил дом и умер». В самом деле: бедняк из бедняков, отец много лет своими руками строил дом для своей семьи, зарабатывал гроши в жаркой Персии. Будучи коммунистом, он после войны стремился отдать все силы построению нового общества, новой деревни, вошел в местное начальство. Он был неимоверно требователен прежде всего к самому себе, но и к другим тоже, потому что считал это необходимым. Однако в его жизни не было счастья, да и люди его недолюбливали, даже собственные дети не были в состоянии оценить его самоотверженность. С грустной иронией Вацулик показывает, как отец, несмотря на ежедневные заботы и неурядицы, не перестает думать обо всем на свете: «“Очень меня угнетает война в Корее, это дело мы должны довести до какого-нибудь конца в самую первую очередь”, – сказал он с чувством высокой ответственности по отношению к внучатам». Он «построил дом» в прямом значении этого слова, но сыновья из него разлетелись. Он строил новую деревню, но, выполняя приказы свыше, не сумел быть достаточно внимательным к односельчанам. Никого нельзя сделать счастливыми

насильно. Вот старик со старухой не вступают в кооператив, хотя им там было бы лучше, не вступают, как объясняет старик, потому, что не могут сделать этого добровольно – ведь их заставляют. Через весь роман проходит ощущение свободы как великой ценности. Вот двоюродный брат героя, большой умелец, не поступает на работу, потому что не хочет, чтобы его мог кто-либо уволить.

Процесс коллективизации Вацулек рассматривает не столько в политическом или экономическом, сколько в его «человеческом измерении». Да, деревня стала богаче, «крестьяне никогда еще так хорошо не жили», но сколько душ изувечено! Авторитарные методы сломили, сделав угрюмым и нелюдимым, и отца – человека по натуре открытого, доброго. Бунтовавших усмиряли – отдали под суд крестьянина, который замахнулся топором на должностное лицо. «Конечно, со временем некоторые слабонервные хозяева уже согласились с тем, чтобы их будущее стало счастливым раньше, чем бы это произошло в ходе не столь прямолинейных, но зато более надежных и прочных изменений. Но ведь эти хозяева поставят обществу менее качественных детей: наделенных геном униженности. Как же правительство до сих пор этого не осознalo!»

Недостаток человечности, внимания, доброты – вот что кажется автору главной бедой современности. Человечности не хватает марксизму – это не дает ему превратиться в пригодную для жизни философию. В разговоре с бунтарем Карелом герой говорит: «У нас нет философии». – «Но ведь у тебя есть этот марксизм», – заметил Карел. – «Да, конечно, – спохватился я, – все время об этом забываю». Автор винит в недостатке человечности и отца, несмотря на его жертвенность, он винит в этом и автобиографического героя – сына, который не был внимателен к отцу, даже когда тот оказался на пороге смерти.

По времени «Топор» охватывает достаточно обширный и чрезвычайно насыщенный социально-политическими катаклизмами период. Но даже такие эпохальные события, как оккупация, освобождение страны, установление социалистического строя, по существу, лишь мельком обозначены в романе, так как автор в первую очередь сосредотачивается на их отражении в человеческих жизнях. Как бы ни менялся мир, человек нуждается в справедливости, доброте, внимании, а их мало даже у самых хороших людей. Роман Вацулка, безусловно, можно воспринимать как социально-критический, но, на мой взгляд, он скорее относится к философско-психологическому жанру, как и большинство произведений чешской литературы эпохи мечтаний о социализме с человеческим лицом.



Богумил Грабал



Владимир Парал

Глава 6

Освобожденная форма.

Богумил Грабал.

Владимир Парал

Когда заходит речь о литературе «Пражской весны», в ней вольно или невольно в первую очередь хотят видеть политическую оппозиционность по отношению к коммунистическому режиму. И она, безусловно, несла в себе эту оппозиционность, однако было бы глубоко ошибочным воспринимать ее прямолинейно. Литература по своей сути обладает определенной автономностью, решает свои проблемы иными средствами, чем, к примеру, современная ей публицистика. В начале 1950-х годов литературе навязывалась партийно-пропагандистская функция, которая лишала ее идентичности, но очень скоро обнаружилось, что в таком виде она не в состоянии выполнить возлагавшиеся на нее задачи агитации за новый строй. Анализ чешской поэзии, драматургии и прозы 1960-х годов показывает, что, освобождаясь из-под жесткого идеологического пресса, литература обращается прежде всего к человеку и ищет новых средств выразительности. Если чешская политическая публицистика, философия, историография своими аргументами пытались обосновать необходимость изменения или хотя бы корректировки существующего режима, то литература отстаивала подзабытые идеалы человечности. Но не только это. Литература ратовала за свободу во всех смыслах: свободу обращения к новой проблематике, свободу эмоций и способов их выражения.

В «шоковый период» партийным властям и обслуживающим их критикам казались опасными не только те или иные высказанные в художественном произведении идеи, но и, как об этом уже не раз упоминалось, неканонические художественные приемы, слишком вольные интонации. Сопротивление этому раньше всего началось в поэзии («Кветен»), затем в драме (Когоут, Гавел). Но уже к середине 60-х годов и в прозе не только были отброшены наиболее застарелые соцреалистические нормативы, но стали практиковаться самые «продвинутые» модерные формы, опробовались приемы западного «нового романа», возрождались традиции Кафки, пред-

принимались различные эксперименты. А в критике все чаще звучали утверждения, что в литературе важнее не «что», но «как».

Примером одной из самых крайних форм прозаического эксперимента может служить творчество Веры Лингартовой (р. 1938), широко обра- зованного искусствоведа и знатока языков, в том числе редких. Она серьезно занималась научной деятельностью, ее мало беспокоило признание или не- признание критикой и читателями, а в своих книгах, заглавия которых перевести столь же трудно, как и рассказать их содержание («Попутное исследование недавно прошедшего» – *«Mezíprůzkum nejbliž uplynulého»*, 1964; «Пространство для определения разницы» – *«Prostor k rozlišení»*, 1964 и др.). Отказавшись от какого бы то ни было связного сюжета и конкретных героев, Лингартова пыталаась вникнуть в потаенный смысл слов, в скрытое за со- пряжением фраз философское значение. Ее текстам присуща высокая интел- лектуальная напряженность, она исключительно вдумчиво относится к каж- дому слову, что не может не вызывать уважение. Критика в основном пози- тивно отнеслась к книгам Лингартовой, можно сказать, что стало модой одобрильно о них отзываться. Вот тогдашнее суждение одного из крити- ков: «Всю так называемую действительность автор вынесла за скобки, а внутри оставила писание само по себе, выдумывание, самовитое слово, ли- тературу»¹. Но благожелательный прием в критике отнюдь не свидетельст- вовал о том, что у писательницы нашлось много читателей. Могу судить об этом хотя бы по тому, что один уважаемый критик, с которым я в то время разговаривала о ее не слишком доступном для меня творчестве, с искренним удивлением спросил: «А ты что – правда прочитала книгу до конца?» Наверное, книги Лингартовой заслуживают внимания с точки зрения философ- ского подхода к языку, но в рамках данной книги я считаю возможным огра- ничиться просто указанием на сам факт не только появления, но и позитив- ного восприятия произведений подобного рода в эпоху общего литературно- го брожения. Как мне кажется, их тогда ценили главным образом как свиде- тельство освобождения творчества из-под гнета жестких норм, как утвер- ждение права на эксперимент. (С 1968 г. Вера Лингартова живет в Париже, занимается наукой, языками, в творчестве продолжает в сущности ту же ли- нию, но пишет по-французски.)

Роман без формального эксперимента теперь казался большинству критиков чем-то безнадежно устаревшим. Привычными стали принцип мон-

¹ Cesty k dnešku. Vtpo, 1966. S. 28.

тажа, временные сдвиги, эссеистские отступления, «ich-форма». Таков, например, роман Йозефа Едлички (1927–1990, умер в эмиграции в ФРГ) «На середине странствия земного» (1966). Это свободное соединение эпизодов, сценок, зарисовок и то ностальгических, то острокритических размышлений автора о послевоенной судьбе Чехословакии и своего поколения. Он не признает тот путь, на который страна вступила после февраля 1948 г. В добром свете ему видится предвоенная республика, а годы оккупации не вызывают привычной для чешской литературы категорически негативной оценки. Рассказчик вспоминает, как в конце войны один известный адвокат предупреждал его о страшной опасности большевизма, которая грозит Чехословакии в случае прихода русских войск. Если и оставались какие-нибудь светлые надежды, то их перечеркнул февраль 1948 г., что метафорически передано рассказом о том, как была загублена идея образцового рабочего поселка: «Сначала предполагалось некое общее парковое оформление территории вокруг домов. Тогда еще большинство людей не чувствовало различия между Бретоном и социалистическим реализмом, тогда, когда строился этот поселок, мы все еще верили в Рильке и свободную любовь». Но получились лишь жалкие частные огородишки да общая грязь...

Книга Едлички – одна из самых резких по критическому настрою из всей оппозиционной прозы того времени. Критика поэтому с известной осторожностью касалась ее содержания, но с тем большим одобрением принималась ее «модерная» форма.

Здесь хотелось бы остановиться на одном общем вопросе. Спору нет, отказ от соцреалистической нормативности был великим благом для литературы, совершенно необходимым условием ее движения вперед. Очень важны были для нее и освежающие эксперименты с языком. Но вместе с тем произошло нечто вроде быстрой смены моды, что не могло не возыметь и некоторые отрицательные последствия. Отказавшись от упрощенности и однообразия, литература качнулась в другую сторону. И не столько даже литература, ибо продолжали появляться и произведения достаточно традиционного типа, сколько критика. Й. Шкворецкий впоследствии писал: «Шестидесятые годы в Праге были воистину великолепным временем – за одним только исключением: это было также время прежде не виданного литературного снобизма». Конференция в Либлицах и реабилитация Кафки были очень полезным делом, но затем на страницах журналов начался «прямотаки парад имен бывших жертв социалистического табу: Беккет, Роб-Грийе, Ионеско, Саррот, Бютон, Арто, Барт, Леви-Стросс и т. д., и т. д. Кое-что из

этих запретных плодов появилось в книжных магазинах, кое-кто попытался их попробовать. Может быть не столько читатели, но очень многие критики попали в зависимость от наркотика вновь открытой модерности. В пражской культурной атмосфере произошел диалектический переворот. Еще несколько лет тому назад человека считали политическим реакционером, если он рассказывал не абсолютно понятную историю с черно-белыми персонажами. А теперь, если человек брался за понятный сюжет и реалистических героев, его объявляли литературным реакционером. Если ты не писал как Натали Саррот или какой-нибудь абсолютно неудобоваримый западногерманский экспериментатор, то ты уж точно был *passé*. Антиквариат. Ты не был интересен для нового, кафкианского литературного истеблишмента»². Шкворецкий называет то время эпохой «антиреалистической погони за ведьмами». Возможно, он несколько преувеличивает, возможно, он излишне субъективен. Но вспомним, что это суждение высказывает писатель, который после выхода своего первого романа подвергся сокрушительной критике со стороны соцреалистического литературного истеблишмента самого крупного калибра с особым упором на недопустимую «модерность», западность формы его книги. И в последующих своих вещах он придерживался тех же свободных установок, в том числе экспериментировал с языком. Но он отвергал самоцельность, нарочитость формальных изысков, не принимал критику, которая основывается на моде, а не на серьезном анализе соотношения формы и содержания. При всех высоких достоинствах чешской литературной критики 60-х годов, она в какой-то части действительно была затронута снобизмом – здесь со Шкворецким нельзя не согласиться.

Итак, раскрепощение формы чешской прозы шло не без перегибов. Но общая атмосфера расширения творческой свободы способствовала появлению новых талантов, разработке новых жанровых форм. Именно в это время начинают выходить книги Богумила Грабала (1914–1997).

Некоторыми чертами своего характера, а в первую очередь – некоторыми особенностями своей художественной манеры, Грабал заставляет вспомнить о Ярославе Гашеке. До тех пор, пока он в начале 60-х годов не сделался профессиональным писателем, его жизнь отличалась крайней сумбурностью. Разумеется, и время было сумбурное, но тем не менее. Он вырос в добродорядочной обеспеченной семье, окончил гимназию, поступил на

² Škvorecký J. Příběh neuspěšného tenorsaxofonisty. Dichtung und Wahrheit. Vlastní životopis. Praha, 1994. S. 65–66.

Юридический факультет Карлова университета, одновременно посещая лекции по литературе, истории искусства и философии. Но в 1939 г. все чешские высшие учебные заведения были закрыты оккупационными властями и будущий писатель начал хождение по разным ремеслам. Был писарем, мелким служащим, кладовщиком, железнодорожным рабочим, телеграфистом, дежурным по станции. После войны он закончил университет, но стезе адвоката предпочел работу страхового агента и коммивояжера. Затем по собственной охоте пошел в горячий цех сталелитейного завода в Кладно, где получил тяжелую травму. Едва поправившись, стал работать на складе макулатуры, потом – рабочим сцены в пражском театре им. С.К. Неймана... При всем том это был человек высокообразованный, еще до войны много путешествовавший по свету, прекрасно знавший западную литературу и философию, да и не только западную. Могу вспомнить, как, это было уже в годы перестройки, Грабал в Москве, куда его теперь пригласили, хотя прежде нельзя было даже упоминать его имя, на обеде в ЦДЛ читал наизусть стихи Есенина в переводе Й. Горы. По свидетельствам хорошо его знавших людей это был человек удивительно своеобразный, которого вообще не волновали вопросы «престижа» и который предпочитал проводить время в заурядной пивной среди самых простых ее завсегдатаев.

Пробовать свои силы в литературе Грабал начал еще в довоенные годы. Он писал стихи, рассказы, его привлекала идея неопоэтизма, сюрреализм, отчасти экспрессионизм, он общался с авторами из «Группы 42» (Й. Коларж, Й. Гиршал и др.) Но в печать его вещи практически не попадали, да и литературная ситуация до 60-х годов явно не подходила для их выхода в свет. Реальным дебютом Грабала было издание сборника рассказов «Жемчужинка на дне» (1963), который стал своего рода литературной сенсацией. Раскрепощение формы и языка, характерное для чешской прозы того времени, в рассказах Грабала было использовано не для интеллектуальных экспериментов, а для передачи простых историй из жизни обычных людей, переданных сквозь призму их фантазии сочным народным языком. Россыпи красоты, словно бы говорил автор своим читателям, вовсе не там, где вы их силитесь найти, не на каких-то там эстетских высотах, а «на дне»: в простых людях и их бесконечно выразительной речи. Кветослав Хватик справедливо писал, что «произведения Грабала явились новой вехой в развитии чешской прозы. Жизненная достоверность персонажей достигла у него такого максимума, о котором прежняя реалистическая литература не отваживалась даже и мечтать. В его текстах нет ничего от современных модных условностей и

схем: мельтешение людей кажется в них запечатленным с поразительной аутентичностью; жизнь отдает подлинным потом, слезами и смехом»³.

В 60-е годы Грабал издал еще несколько книг – сборников рассказов, повестей, которые неизменно привлекали как широкую читательскую аудиторию и критику, так и деятелей кино. По произведениям Грабала было снято несколько фильмов, один из которых – по повести «Поезд под особой охраной», поставленный режиссером Й. Менцелом, был в 1967 г. удостоен Оскара.

Если большая часть прозы того времени находилась под влиянием новейшей западной литературы, то произведения Грабала воспринимались как исключительно удачное возрождение национальной чешской традиции, связанной прежде всего с именем Гашека. Но ему не были чужды и приемы модернистского толка. Так, повесть «Уроки танцев для взрослых и продвинутых» (1964) состоит из одного растянутого на сотню страниц предложения, в котором неисправимый говорун и выдумщик дядюшка Пилин, увлеченный видом красивой соседской девушки, пытается произвести на нее впечатление рассказом о своей жизни и былых победах. По принципу свободных ассоциаций нанизываются эпизоды дядюшкой молодости австро-венгерской поры, анекдоты, любовные истории девиц из бара и дам из общества, живописуются мещанские нравы и абсурдные порядки австрийской армии. Рассказчик стар, склеротичен, без сомнения привирает, рядом с веселым было и трудное, даже трагическое, но все же основной пафос книги можно назвать жизнеутверждающим, потому что жизнь хороша уже сама по себе.

Жизнеутверждающий пафос присутствует и в повести «Поезд под особой охраной» (1965), хотя она заканчивается смертью главного героя. Это одно из немногих произведений писателя с достаточно четко выстроенным сюжетом. Действие происходит в конце Второй мировой войны на маленькой железнодорожной станции в Чехии, через которую следуют на Запад эшелоны с ранеными на Восточном фронте, а в обратном направлении – поезда с оружием и боеприпасами. На станции же поддерживается рутинный порядок, бессмысленный ритуал рапортов, начальство строго следит за соблюдением предписанных мелочей в форме одежды, по всем бюрократическим правилам ведется расследование проступка дежурного по станции Губички, который во время утомительного ночного дежурства, выиграв фант, поставил казенную гербовую печать на голый зад молоденькой телеграфистки Зденечки. Повествование ведется от лица практиканта Милоша Грмы,

³ Chvatík K. Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy. Praha, 1991. S. 54..

который влюблен в кондукторшу Машу, отвечающую ему взаимностью. Но при первой попытке близости он оказывается не способным проявить себя как мужчина. Это повергает Милоша в депрессию и он пытается покончить с собой. Его спасают, но он продолжает неизвестно страдать, считая, что с любовью покончено навсегда. Однако его быстро излечивает молодая партизанка, знакомая Губички, которая приносит на станцию взрывное устройство для террористического акта. Почувствовав себя «настоящим мужчиной», Милош обретает смелость: в конце повести он взрывает состав с боеприпасами, убивает немца-охранника и сам погибает от его пули.

В изображении жизни в оккупированной Чехии Грабал отчасти близок к «Малодушным» Шкворецкого, так как в его повести все также дается через восприятие неопытного, наивного юноши, для которого переживания по поводу «осечки» в любовном акте затмевают все, происходящее вокруг. Несомненна и связь образа главного героя с фрейдистскими мотивами: со зрев «как мужчина», Милош оказывается способным и на воинский подвиг. Грабал рисует чехов разными: проказник Губичка участвует в движении сопротивления, а педантичному начальнику станции безразлично, каким господам служить. Но, в отличие от Шкворецкого, тем более от Едлички, автор «Поездов под особой охраной» занимает совершенно четкую, ясно выявленную гражданскую позицию.

Милош в начале повести вспоминает о своем деде — гипнотизере, который пытался остановить немецкие танки силой своего внушения и, конечно же, был раздавлен их гусеницами: «Одни люди кричали, что наш дед был сумасшедшим, а другие — что вовсе нет, и что если бы все, как он, выступили бы против немцев с оружием в руках, то кто знает, чем бы все кончилось». У Милоша нет чувства ненависти по отношению к немцам. В предсмертную минуту он успевает подумать о том, что застреленный им (и застреливший его) солдат «...тоже был человек, как я или пан дежурный по станции Губичка, у него тоже не было ни орденов, ни чинов, и все же мы друг друга постреляли, друг другу послали смерть, хотя несомненно, что если бы мы встретились где-нибудь в обычной жизни, возможно, мы бы даже полюбили друг друга, хорошо побеседовали». Писатель обвиняет войну как таковую, но у него нет снисхождения по отношению к тем, кто ее начал, кто вторгся на чужую землю. Последние слова повести, обращенные к оккупантам: «Вам надо было сидеть дома на своей заднице...»

«Поезда под особой охраной», как и все произведения Грабала, отличались соединением суровой жизненной правды и анекдота, простонарод-

ногого «соленого» юмора и проникновенного гуманизма. Для чешской прозы того времени казалась слишком смелой его откровенность в разговоре о сексе, ревнителей строгой этики шокировала свобода в изображении участников сопротивления — напоминающего героев Гашека пана Губички, да и той же партизанки, излечившей Милоша от депрессии. Грабал принес в послевоенную литературу обновленную традицию иронического гашековского письма, сочетающуюся в то же время со свойственной автору «Поездов» некоторой сентиментальностью и его умением, не становясь на ходули, показать в обыденном не только смешное, но и трагедию, и геройзм.

Еще одно важное художественное открытие в прозе 60-х годов — «производственно-эротический» роман Владимира Парала (р. 1932). Мы уже говорили о том, сколь бесславно закончил свое существование производственный — «будовательский» роман 50-х годов. Книги серии «Жизнь вокруг нас» были по преимуществу обращены к деревне. Между тем, чешская литература — литература страны раннего промышленного развития — располагала достаточно богатой традицией изображения жизни рабочих слоев населения в творчестве таких известных писателей, как И. Ольбрахт, М. Майерова и др. Схематичный «будовательский» роман только компрометировал тему, не имели заметного успеха и попытки некоторых авторов «оживить» его более критическим изображением современного производства и расширением «личной сферы» в показе жизни трудящихся. Неизменным оставалось «отражение руководящей роли партийной организации» и т. п. И вот на литературной сцене появляется Владимир Парал — химик-технолог из Северной Чехии, который своим романом «Ярмарка исполненных желаний» (1964) представил образец совершенно нового решения «производственной темы», по сути создал новый жанр, оказавший большое влияние на все последующее развитие чешского романа о современности, так что можно справедливо говорить о целом «параловском» направлении в чешской романистике 60—80-х годов.

Действие этого романа и последующих («Метелица частной жизни», 1966; «Катапульта», 1967; «Любовники и убийцы», 1969) происходило в основном в промышленной Северной Чехии, а среди героев преобладали представители технической интеллигенции. Писатель сосредоточился на неудержимо возрастающем автоматизме современного существования: бездушный техницизм взаимоотношений людей на производстве продолжался и в их личной жизни, в их эротическом поведении. Вне поля зрения автора остались еще недавно обязательная для развития сюжета партийная организация,

проблемы соцсоревнования и т. п., крупным планом с неизменной иронией были показаны новые жизненные приоритеты героев, потребительские идеалы и бездуховность. Герои ищут разнообразия в смене любовных партнеров, но все до одурения повторяется, не принося желанного обновления. Так, герой «Катапульты», томясь от скуки, начинает знакомиться с разными женщинами по объявлениям и заводит одновременно семь любовных интриг. Однако в конце концов он убеждается, что «семь свобод вместе равняются одному одиночному тюремному заключению строгого режима».

Парал предложил необычный для чешской прозы стиль лаконичной протокольной констатации, отдающей преднамеренным канцеляризмом. Впервые называя имя героя, он в скобках указывает его возраст. Писатель нарочито повторяет сюжетные ходы, композиционные приемы, но действие развивается достаточно динамично, хотя вроде бы и по кругу. Ко всем героям и их поступкам он относится с известной отстраненностью и иронической насмешливостью. Нельзя сказать, что он кому-нибудь симпатизирует или хотя бы сочувствует. Он – констатирует, создавая подчас гротесковый образ современного образа жизни. Может быть и следует упрекнуть Парала в односторонности, но очевидно, что ему удалось нашупать реальную опасность, грозящую современному обществу, и указать на нее без занудного морализаторства.

Известный английский богемист, профессор Лондонского университета Роберт Б. Пинсент посвятил Паралу небольшую монографию «Секс под социализмом. Эссе о произведениях Владимира Парала» (1994). Заглавие несколько эпатирующее, как и рисунок, помещенный на обложке книги. Однако автор отнюдь не ограничивается заявленной в названии темой, он дает достаточно точную характеристику всего творческого пути Парала, которого считает «одним из ведущих чешских экспериментаторов 60-х годов». Парал продолжал легально печататься в годы «нормализации», и после «бархатной революции» он остался верен своему ироническому отношению к современности. На мой взгляд, Пинсент тонко подметил важную особенность его позиций: «...критики и в прежние времена, и теперь не могут найти в произведениях Парала ничего, что можно было бы назвать эксплицитным следованием линии Истеблишмента; пародийность и нарративная (даже авторская) самоирония делают невозможной атрибуцию его книг по отношению к какой-нибудь политической линии»⁴.

⁴ PinSENT Robert B. Sex under socialism. London, 1994. S. 7.

В социалистическую эпоху все, кто не поддерживал социалистический строй абсолютно безоговорочно, могли казаться партийным властям и ортодоксальным критикам по меньшей мере подозрительными. Подозрительным казался и Парал, хотя он напрямую нигде не критиковал существующий режим. Подозрительной казалась сама его аполитичность, хотя трудно было опровергнуть тот факт, что ироническая нацеленность на бездуховное потребительство становилась для общества все более актуальной. Однако партийная идеология продолжала оперировать черно-белыми понятиями, требовала обличения врагов и отстаивания «позитива» в своем собственном его понимании. В этом плане показательна оценка Парала Иржи Гаеком, относящейся уже к 1971 г. По сравнению с другими официальными критиками послеавгустовского периода Гаек по-своему защищал Парала, утверждая: «то, что он принес в современную литературу, в отличие от многих ловко отрежиссированных литературных «сенсаций» недавних лет, и по истечении времени не обернется пустой вспышкой бенгальского огня»⁵. Гаек признавал за автором «Ярмарки исполненных желаний», «Метелицы частной жизни» и «Катапульты» «постановку серьезных вопросов о новой трансформации и модификациях мещанства внутри социалистического общества»⁶. Вместе с тем критик считал, что в обстановке нараставшего общественно-политического кризиса Парал поддался господствовавшим настроениям, и в романе «Любовники и убийцы» «фатально обнаружились основные недостатки Парала в области марксистско-ленинского образования, его философская «беспризорность», широко открывавшая двери расплывчатому мировоззренческому эклектизму»⁷. Даже и защищая писателя, Гаек, однако же, полагал, что тому необходимо перейти к «страстному утверждению аутентичных социалистических этических ценностей», не принимая во внимание ни специфику его таланта, ни жанровое своеобразие параловского романа. Ирония в схему социалистического реализма не укладывалась, и не только параловская. А между тем именно ирония стала едва ли не самой характерной интонацией прозаического творчества периода «Пражской весны». Чешская проза меняла курс, сбрасывая с себя обет безоговорочного послушания властям, отказываясь от схем, смелее приглядываясь к действительности и облекая свои наблюдения в экспериментальные формы.

⁵ Hájek J. Konfrontace. Praha, 1972. S. 153.

⁶ Ibid. S. 154.

⁷ Ibid. S. 172.

Глава 7

Шутка или суровый жизненный сюжет?

Милан Кундера. Владимир Нефф

Имя Милана Кундеры мы упоминали, говоря о новом поколении в чешской поэзии 1950-х годов, об историко-литературных и теоретических спорах, о новаторской волне в чешской драматургии. И везде он принадлежал к первопроходцам, сразу же ввязываясь в полемику и сам вызывая дискуссии. Одновременно он и представлял наиболее заметные новые тенденции в литературе и как бы оставался чуть-чуть в стороне — самим собой. Самобытность таланта Кундеры, которому суждено было стать к концу века самым известным в мире современным чешским романистом, проявилась особенно четко, когда он обратился к прозе.

В 1963 г. вышла в свет тоненькая книжечка Кундеры «Смешные любови», которая содержала, по определению автора, «три меланхолических анекдота» из современной жизни. За первой «тетрадкой» «Смешных любовей» вскоре последовала вторая (1965), затем третья (1968). Как написал сам Кундера в примечании к последнему изданию сборника «Смешных любовей», уже в первой написанной им новелле («Я, печальный Бог») он, «как говорится, нашел самого себя, свой собственный тон, ироническую дистанцию по отношению к миру и собственной жизни и стал романистом (потенциальным романистом)» и что в дальнейшем его литературная эволюция, «хотя и была исполнена неожиданностей, уже не претерпевала изменения ориентации»¹.

«Смешные любови» в известном смысле продолжили тематику поэтических «Монологов», но, как на то указывало уже название «тетрадок», в ее трактовке возобладала ироническая тональность, акцент на смешном, хотя оно могло быть одновременно и грустным. Большой читательский успех этих книжечек только отчасти можно объяснить все еще непривычной для чешской литературы откровенностью эротических эпизодов. В «меланхоли-



¹ Kundera M. Směšné lásky. Brno, 1991. S. 204.

ческих анекдотах» было сказано о современной жизни и современных моральных представлениях гораздо больше, чем обещали их несложные, но непременно с неожиданными развязками сюжеты. На фоне формального экспериментаторства и лингвистических изысков они выделялись стройностью построения, изящным и лаконичным стилем. Можно сказать, что Кундеры продолжил традиции новеллистики Карела Чапека, но при этом он неоспоримо был своеобразен.

Если новеллы явили обществу новый яркий прозаический талант, то первый роман Кундеры «Шутка» (1967) стал едва ли не самой заметной книгой литературы «Пражской весны». Когда-то Станислав Костка Нейман назвал свою рецензию на «Людей на перепутье» (1937) Марии Пуймановой «Самый важный роман». Наверное, то же самое по отношению ко второй половине 60-х годов можно сказать о «Шутке» Кундеры, хотя тогда уже было немало книг не менее талантливых, а сам автор в последующих романах достиг гораздо больших высот как в смысле философской наполненности своего творчества, так и в художественном отношении. Но «Шутка» появилась удивительно вовремя, и в ней были нашупаны болевые точки чешского общества именно того периода.

Сюжет романа тоже вроде бы вырос из меланхолического анекдота, однако история очень «смешной любви» была здесь поставлена в широкий контекст меняющейся общественно-политической ситуации Чехословакии – от послефевральского «шокового периода» до начала «Пражской весны». В «Шутке» была использована популярная «ich-форма», но помноженная на четыре, ибо в семи главах повествование идет от лица четырех рассказчиков: главного героя Людвика, радио-репортера Гелены, с которой он разыгрывает комедию несуществующей любви, школьного товарища Людвика музыканта и учителя музыки Ярослава и доктора Костки. Рассказчики очень разные, что дает писателю возможность показать разное восприятие одних и тех же событий, создать объемную картину эпохи.

Людвик, сын погибшего в лагере антифашиста, горячо воспринял поворот Чехословакии к социализму, в университете участвовал во всех политических акциях, стал членом КПЧ. Его жизнь и научную карьеру сломала неуместная для той поры шутка, которую раздули до размеров антипартийного выступления. А все дело было в том, что он влюбился в красивую, сподобную, абсолютно правильную, но не слишком умную студентку Маркету, которая с летней партийной учебы в ответ на любовные излияния томящегося Людвика писала ему очень правильные письма о значении марксистской

философии. Раздосадованный Людвик отправил ей в ответ открытку со следующим текстом: «Оптимизм – опиум для народа! Здравый смысл отдает идиотизмом. Да здравствует Троцкий!» Открытка, естественно, попала в руки партийных руководителей, начались разбирательства. Совершенно напрасно Людвик пытался доказать, что это была всего лишь шутка. Он был исключен из партии, а затем и из университета, направлен в своего рода штрафную воинскую часть – к «черным солдатам» (нечто вроде стройбата), работал в шахтах и смог завершить образование только после наступления «оттепели», когда ему даже по возрасту было непросто снова начинать заниматься наукой.

В «Шутке» автор использовал эпизод из своей собственной биографии – исключение в 1950 г. (вместе с Яном Трефулькой) из партии за раздутый до антипартийного выступления студенческий проступок, однако Кундере была предоставлена возможность успешно закончить высшее образование, в 1956 г. он был восстановлен в КПЧ, остался на преподавательской работе в пражской Академии искусств, где после защиты диссертации о творчестве Владислава Ванчуры (монография «Искусство романа. Путь Владислава Ванчуры к великой эпике», 1960) получил (в 1964 г.) звание доцента. Можно предположить, что сравнительно благополучным развитием академической карьеры Милан Кундера был обязан не только своим выдающимся способностям, но и авторитету отца – известного музыкального деятеля, долголетнего ректора брненской Академии искусств Людвика Кундеры, которого власти ценили за его лояльность. Но очевидно и то, что писатель отнюдь не понаслышке был знаком с процессом партийного разбирательства, и в этой части он передал своему герою немало личного опыта.

Зловещую роль в романной судьбе Людвика сыграл председатель факультетской партийной организации Земанек, который казался вполне своим парнем, на демонстрациях распевал народные песни, проявлял к Людвiku дружеское участие. Но он совершенно хладнокровно перечеркнул судьбу своего товарища, гордясь партийной принципиальностью. Через много лет Людвик встретился с женой Земанека Геленой, которая пришла в научный институт, где теперь работал Людвик, в качестве корреспондента радио, чтобы сделать репортаж. Почувствовав, что он нравится Гелене, и узнав, чья она жена, Людвик решает соблазнить ее, чтобы отомстить ненавистному Земанеку. Но и эта шутка ему не удалась: оказалось, что Земанек давно мечтает развестись с женой, и увенчавшиеся успехом старания Людвика только облегчают ему эту задачу.

Кундера лаконично, но очень достоверно и с неизменным ироническим акцентом описывает действительность социалистической Чехословакии, делая особый упор на этических моментах. Из студенческой среды 50-х годов действие переносится в суровые будни отряда «черных солдат», куда направляли политически неблагонадежных военнообязанных. Большая часть событий происходит в провинциальном моравском городке, где Людвик родился и где он назначает Гелене свидание. Там живет Ярослав, посвятивший всю свою жизнь моравскому музыкальному фольклору и с грустью наблюдающий, как соблюдение старых красивых обрядов превращается в бюрократическую рутину, участвовать в которой не желает даже его собственный сын.

Автор никого специально не обличает, он просто рисует типичные жизненные ситуации. Критика социалистических нравов и порядков дается в романе через образы конкретных персонажей, которых он не стремится окарикатурить. Особенно удалось ему Павел Земанек, Гелена и сам главный герой Людвик.

Кризис общества воплощается в характерах. Внешне обаятельный, удачливый Земанек, с неизменным энтузиазмом проводивший в студенческие годы ортодоксальную партийную линию, с началом «оттепели» мгновенно меняется и столь же вдохновенно отстаивает теперь уже совсем другие идеалы – и также успешно. Как свидетельствует Гелена: «...Павлу всегда аплодировали, с самого детства ему аплодируют, единственный сын, у постели его матери стоит его фотография, чудо-ребенок, а вообще-то средний человек, не курит, не пьет, но не может жить без аплодисментов, это его алкоголь и никотин. Он очень обрадовался, что может снова трогать сердца людей, ораторствуя об ужасных юридических убийствах так прочувствованно, что люди чуть ли не плакали...» Кундера, может быть, первым из чешских писателей создал яркий образ приспособленца нового типа, каких немало появилось в то смутное время.

Беда Гелены, напротив, состоит в том, что она не в состоянии перемениться, подстроиться под новые обстоятельства, хотя ее социалистическое мировоззрение – чисто поверхностное, она была бы рада вести себя, как ее муж, но ей просто не хватает гибкости, и при всех ее стараниях и прилежании ее не любят, считают «догматичкой». Она цепко держалась за изменявшего ее Павла, которого когда-то заставила на себе жениться, пригрозив партийными карами, но сама наивно поверила ухаживаниям Людвика и жестоко за это поплатилась.

Можно было ожидать, что Людвик с его трудной биографией станет в романе образцовым «положительным героем». Но автор показывает, что это обыкновенный человек, обуреваемый пусты и обоснованным, но слепым желанием мести, недальновидный в своих расчетах, несправедливый по отношению к Гелене, какой бы она ни была, нечуткий по отношению к Луции, подружке своих казарменных лет, которую искренне любил. Из всех испытаний, которым он подвергался, Людвик вышел опустошенным и одиноким, но не более мудрым и благородным, чем был в юности.

Многие критики считают удавшимся и очень важным образ Луции – простой рабочей девушки, которая очень близка Людовику душевно, но отказывается от телесной близости с ним. Когда же Людвик весьма грубо настаивает, она бесследно исчезает из города. Только приехав на свидание с Геленой в свой родной город, Людвик узнает от доктора Костки – глубоко верующего человека, которому он в свое время помог устроиться в местную больницу, – тайну Луции. Оказывается, что она выросла в неблагополучной семье, еще девочкой связалась с компанией парней, которые ее насиливали. Убежав от Людтика, она сблизилась с Косткой, работала с ним, поведала ему свою историю, потом вышла замуж и теперь живет в этом же самом городе. Людвик встречается с ней в парикмахерской, где она его бреет, но они не узнают (делают вид, что не узнают) друг друга. Действительно, для общего замысла романа образ Луции важен, однако, на мой взгляд, он, как и образ Костки, получился малоубедительным, «придуманным», хотя в нем, как мне кажется, в зародыше намечены черты будущих любимых женских образов писателя. Так, при первой же встрече Людтика завораживает «неспешность» движений Луции, она совершенно ненавязчива, неаггрессивна. Когда он видит ее изменившееся с годами лицо в парикмахерском зеркале, его пронзает мысль о «тождественности» («идентичности») человека с его внешним обликом – или отсутствии таковой.

Вообще, в «Шутке» просматриваются наметки многих линий, которые получат развитие в последующих романах писателя: от вопросов соотношения политических, эстетических, религиозных взглядов и человеческих душевных качеств до эротической проблематики.

Без всякого чувства совокупляясь с Геленой, Людвик думает о том, что «физическая любовь очень редко сливаются с любовью душевной. А что, собственно, поделяет душа, когда тело (посредством извечных, банальных и безвариантных движений) срастается с другим телом? Чего только она не напридумывает в эти минуты, чтобы только доказать свое превосходство над

рутинным однообразием телесной жизни?» И далее: «Нет ничего исключительного в том, что сливаются вместе два чужих тела. Возможно, что иногда сливаются и души. Но в тысячу раз более ценно, если тело сольется со своей собственной душой и разделит с ней свою страсть. Но и это может случиться, если человек любит по-настоящему; это возможно, я верю в это, я все еще хочу в это верить». Людвик «хочет в это верить», но в действительности ему не удается пережить ничего подобного: Луцию он не понял и спугнул сам, с Маркетой и Геленой он идет от одного скверного анекдота к другому. Да и шутка ли то, что приключается с Людвиком, или, как он сам догадывается – «суровый жизненный сюжет»?

Кроме натуралистической эротической сцены с Геленой, в романе есть и не менее натуралистическая «клозетная» сцена: поняв все коварство Людвика, тем более для нее болезненное, что она уже дала согласие на развод с Земанеком, Гелена порывается покончить с собой, выпив целую упаковку снотворного, которую она извлекла из кармана своего молодого, влюбленного в нее помощника. Но оказалось, что в этой упаковке он прятал слабительные таблетки, постоянную нужду в которых закомплексованный юноша стеснялся афишировать. Вместо того, чтобы умереть, Гелена мается в деревенском «удобстве» во дворе, где ее и находит напуганный ее «прощальной запиской» Людвик... Подобные сцены будут и в последующих романах Кундеры. Его, вовсе не без оснований, упрекали за них в недостатке вкуса, но они очень смешны, хотя, конечно же, негуманны по отношению к персонажам.

Роман Кундеры имел поистине огромный успех. Прежде всего, конечно, в Чехословакии, но очень скоро и за ее пределами. Получилось так, что международный резонанс IV съезда чехосlovakских писателей, на котором наиболее острой была речь Кундеры, подогрел интерес и к его роману. Уже в 1968 г. «Шутка» вышла во французском переводе с рекомендацией Луи Арагона: «Вот роман, который я считаю превосходным». С этого момента можно говорить о постоянно растущей популярности чешского писателя на широкой международной арене: начиная с «Шутки» каждое его новое произведение сразу же переводилось на множество мировых языков. (На русский язык «Шутка» была переведена Н. Шульгиной и напечатана только в 1990 г. в журнале «Иностранная литература».)

Критики связывали «Шутку» с французским «новым романом», что подтверждалось некоторыми особенностями ее поэтики. Но – не более того. Критик и философ Вацлав Черны прямо указывал на это, когда писал: «Но-

вый французский роман только “свидетельствует”, роман Кундеры кроме того еще и “выразительно живописует”. И в нем факты просто отражаются, никто их не комментирует, не объясняет, не оценивает, но здесь все вещи имеют определенное расположение в жизненном пространстве и перспективе, их взаимоотношения с целым суть частички “вечности”, а не только порождение самодостаточной единичности... Точно так же обстоит дело в плане связи Кундеры с экзистенциальным романом: его смысл он освоил и впитал, но при этом еще и развил его, а не просто перенял. Кундеру надо считать не чешским учеником экзистенциального романа, а его чешским представителем, и я могу заявить без всякого преувеличения, что ставлю его выше если не всех зарубежных экзистенциалистов, то безусловно выше Сартра»².

Разумеется, далеко не все чешские критики принимали роман с одобрением, хотя практически никто не мог отказать автору в таланте. Главные упреки шли по линии недостатка «позитива» и присутствия натуралистических сцен. Вместе с тем Иржи Гаек, который и прежде постоянно критиковал кветенцев и Кундеру, полемизировал с ним на IV съезде писателей, не принимая его политическую позицию, попытался, правда, уже позже – в 1971 г., доказать художественную слабость романа: «Трагедия этой книги, ни в коем случае не только идеальная, но и тотальная художественная трагедия, состоит в том, что анекдот о несоразмерных последствиях плохо понятой, несколько циничной политической шутки Кундера раздул до размеров романа и своего анекдотического героя представил в роли судьи целой эпохи»³. Гаек готов признать, что подобный герой еще мог быть приемлемым в кундеровских рассказах, где автор относился к нему с известной долей иронии, «но в романе он возвысил его до уровня меры всех ценностей и нравственного судьи целой эпохи. А это совсем не та фигура – объективная реальность эпохи мстит ему за все его “шутки” и сама выносит суровый приговор своему самозванному “судье”»⁴. Критик иронизировал над «клозетными сценами», признавая за ними «всемирный уровень», но главный упор он делает на то, что автор якобы стремился доказать, будто Людвик пострадал не от деформаций социализма, а от самого социалистического миропорядка. Главная мысль романа состоит в том, что «обманул надежды не Людвик:

² Černý V. Eseje o české a slovenské próze. Praha, 1994. S. 36.

³ Hájek J. Konfrontace. S. 74.

⁴ Ibid. S. 89.

обманул надежды сам социализм... Людвику нельзя считать ответственным за его действия: он всего лишь жертва своего времени»⁵.

С критиком можно согласиться, что Кундера во вроде бы и не очень серьезном по содержанию романе критикует не какие-то отдельные деформации социализма, хотя и их тоже, но весь современный ему миропорядок. Но Гаек абсолютно не прав, когда он отождествляет автора и героя, не видит иронического, критического, пусть и с пониманием, отношения писателя к своему персонажу, как бы он ему ни сочувствовал. Спору нет, ответственность лежит и на эпохе – об этом роман. Но уже в «Шутке» отчетливо проявилось внимание Кундеры к особенностям и парадоксам человеческой экзистенции вообще. На окружающую действительность человек может реагировать по-разному, в какой-то степени у него всегда есть возможность выбора. Ведь все то, что Гаек ставит в упрек Людвику – сочинено автором, убедительно показавшим, что все перенесенные несправедливости и жизненные тяготы не дают гарантии моральной безупречности. Если в истории с Маркетой и открыткой юный Людвик-студент действовал честно, нравственно, чему вовсе не препятствовала его тогдашняя наивность и приверженность к марксизму, и поплатился за это, то в истории с Геленой он, взрослый и, казалось бы, умудренный испытаниями, попытался интриговать по нормам времени – и не только ее, но в первую очередь самого себя поставил в не-приглядное положение. За многое можно критиковать первый кундеровский роман, но уж только не за упрощенную трактовку человеческих характеров, не за отождествление политического и нравственного, не за оправдание поведения главного героя.

Когда речь заходит о литературе «Пражской весны», нередко возникает соблазн свести основное в ней к переоценке социализма, к политической критике. Но роман Кундеры, если в него внимательно вчитаться, забыв на время о тогдашнем накале политических страсти, показывает, что лучшие книги того времени «копали глубже», вскрывали человеческие проблемы, значение которых выходило далеко за рамки одного исторического момента, даже и очень важного.

В прозе конца 60-х годов неудержимо нарастало тяготение к иронии, в ироническую форму облекалась большая часть критики существующего режима. И здесь надо вспомнить о романе писателя старшего поколения Владимира Неффа (1909–1983) «Злоключения пана Гумбла» (1967).

⁵ Ibid. S. 83.



Владимир Нефф, происходивший из семьи пражских коммерсантов, отказался от предпринимательской карьеры, к которой родители его усиленно готовили, и уже в 1930-е годы стал профессиональным беллетристом. Чешская проза того времени была исключительно богата талантами: Чапек, Ванчура, Пуйманова, Ольбрахт, Майерова и др. Тем не менее критика обратила внимание и на молодого автора детективно-пародийных книжек, который успешно соединял приемы массовой литературы с обращением к жанру исторического и психологического романа.

Рассказывают, что в предвоенные годы в пражском трамвае можно было видеть рекламу «трех НЕ»: «НЕльзя НЕ читать НЕффа». И его действительно читали. Умение строить острый сюжет, склонность к гротеску, мастерство пародирования в его историческом («Люди в тогах», 1934) и психологическом романе («Маленький великан», 1935 и др.) сочетались с пристальным вниманием к человеческим ценностям. Это особенно относится к произведениям периода оккупации (психологический роман «Тринадцатая комната», 1944), где нарастала драматическая тональность.

Этический подход к оценке событий и человеческих поступков – наряду с иронической окраской авторской речи – определили своеобразие исторического романа «Српновские господа» (1953) на фоне однотонной исторической прозы того периода, хотя, в соответствии с требованиями времени, Нефф обратился здесь к изображению революционного движения – гуситства, выступающего в романе под именем «петровцев». В духе времени был и социологический крен: упор на развитие экономики, детальному описанию которой он посвящает целые страницы, и показ эксплуатации подневольного крестьянства. Вообще Нефф в атмосфере первых послевоенных лет стал усердно заниматься философией, особенно марксизмом, что отразилось в статьях его «Философского словаря для самоучек» (1948). Однако в выборе героев и построении сюжета «Српновских господ» он все же отдал предпочтение художественному вымыслу в духе исторической прозы Ванчуры – хотя и с марксистско-социологическим уклоном.

В 50-е годы господствовала утверждаемая авторитетом Зденека Недлы ориентация на исторические романы Алоиза Ирасека с присущим им эпическим размахом и реалистической достоверностью. Не избежал этого влияния и В. Нефф, когда он, отчасти опираясь на автобиографический материал, работал над пенталогией об истории возвышения и упадка с середи-

ны XIX в. по 1945 г. пражских буржуазных семей Борнов и Недобилов: «Браки по расчету» (1957), «Императорские фиалки» (1958), «Дурная кровь» (1959), «Веселая вдова» (1961) и «Королевский возничий» (1965). Чешский исследователь Благослав Докоупил в монографии «Чешский исторический роман 1945–1965» (1987) достаточно точно определил место и значение этой эпопеи: «Цикл романов Неффа порожден ситуацией в чешской исторической прозе на рубеже двух этапов ее развития и представляет собой успешный в художественном отношении синтез двух противоположных тенденций: документалистского отображения важных периодов нашего прошлого в их классовой диалектике, что было характерно для первой половины 50-х годов, и стремления дать углубленный, психологически не упрощенный образ человека, что отличает прозу второй половины этого десятилетия»⁶.

Композиция романов и пенталогии в целом, как и система образов, соответствовали основным принципам традиционного романа – семейной хроники с детальным описанием быта и нравов. В то же время автор стремился к воспроизведению меняющейся общественной обстановки, отдавая дань идеологическому диктату социалистического периода: вводил эпизоды революционного движения, в последнем романе рисовал освобождение Чехословакии Красной Армией в общепринятом официальной литературой духе. Однако эти главы получились наименее оригинальными. Гораздо убедительнее Нефф был в изображении чешских промышленников и коммерсантов, поднимающейся чешской буржуазии. Нельзя не согласиться с Вацлавом Черны, который, справедливо указывая на существенные умалчивания (вызванные в основном необходимостью считаться с идеологической цензурой) в созданной Неффом картине социально-политического развития Чехии за целое столетие, писал: «Как бы то ни было, неффовская романная фреска восполняла в чешской литературе серьезный пробел и делала это тем успешнее, что в лице Неффа психолог равнялся социальному эпизу»⁷.

Острая наблюдательность, отвращение к приукрашиванию жизни, блестящее мастерство рассказчика обеспечили художественный уровень исторических романов Неффа даже и при их несомненной зависимости от официальных идеологических канонов. Но тем большего успеха писатель добился, когда в установившейся в чешской литературе второй половине 60-х годов атмосфере поиска и освобожденной формы позволил себе без оглядки на

⁶ Dokoupil B. Český historický román. Praha, 1987. S. 170.

⁷ Host do domu. 1969, № 13. S. 60.

предписываемые нормативы следовать своеобразию своего таланта. И вот появились «Злоключения пана Гумбла», роман, в котором в сконцентрированном виде писатель заклеймил приспособленчество любого толка.

По форме этот роман представляет историю жизни главного героя, на склоне лет рассказалую им самим себе в оправдание. Пан Гумбл вырос в семье, лояльной австро-венгерской империи, после создания независимой Чехословакии он стал лояльным гражданином демократической республики, в годы оккупации превратился в коллаборанта, в 1945 г. сумел выдать себя за пострадавшего от нацистов антифашиста, после февраля 1948 г. сделался ревностным сторонником социализма, после XX съезда КПСС – борцом с догматизмом. Мировоззренческие метаморфозы героя подчеркнуты рядом выразительных деталей. Если во времена первой республики украшением квартиры Гумблов был бюст Масарика, то после войны эту роль стал выполнять портрет маршала Сталина, после XX съезда – портрет Хрущева. Соответствующим образом трансформируются и литературные пристрастия героя: при капитализме Гумбл любил Синклера и Фейхтвангера, при социализме – «Далеко от Москвы» Ажаева, «...а в последние годы я перешел на книги Хемингуэя, Фолкнера, Камю и Кафки, которые отвечали вдруг возникшему во мне ощущению абсурдности мира».

От лица Гумбла писатель излагает целую философию приспособленчества, якобы имеющую корни в самой чешской истории: «Наш народ мал, беден и слаб. Это Великая Британия, вопреки огромным территориальным потерям и неуклонному падению курса своей валюты все еще остающаяся богатой и сильной, может позволить себе роскошь быть эльдорадо политической стабильности, послушности закону и правительству... Но мыто не англичане, чтобы все время тянуть одну и ту же ноту». Образ пана Гумбла заострен до гротеска, но гротеск и ирония сочетаются в романе с жесткой реалистической картиной эпохи, в частности с описанием репрессий «шокового периода», с психологически убедительной прорисовкой процесса становления характера главного героя.

Гумбл своей исповедью старается доказать, что все мелкие и крупные мерзости совершились им под давлением объективных обстоятельств, самому грязному своему поступку он подыскивает извинительное истолкование. По сути, автор отнюдь не лишает его естественных человеческих чувств. Так, в детстве он страдает от одиночества, тянется к сверстникам и, чтобы завоевать доверие мальчишек, объявляет своего благопристойного отца пьяницей и драчуном. В юности он радостно примыкает к компании

фашистующих молодчиков, чтобы только оказаться в коллективе, и т. п. Но что бы он ни делал, он всегда себя оправдывает. После войны Гумбл предает своего ближайшего друга, который погибает в тюрьме, женится обманным путем на его жене, въезжает в его квартиру, подчиняет себе его сына и объясняет все это следующим образом: «Так вот все случилось, но когда я теперь наедине с самим собой снова воскрешаю в памяти эту историю, как бы я ни прикидывал, не могу в ней обнаружить ничего, за что бы следовало стыдиться или просить прощения». Не признавая никаких нравственных норм и законов порядочности, Гумбл оказывается в состоянии обвести вокруг пальца самого умного и честного человека именно потому, что тот эти законы соблюдает. Гумбл не уязвим для укоров совести – именно это делает его непотопляемым.

Дополнительную объемность роману Неффа придает его искусство пародировать: самооправдание Гумбла представляет собой пародию на вульгарно-марксистское объяснение характера и действий человека исключительно влиянием происхождения, среды обитания и исторических обстоятельств. Использует Нефф и приемы литературы абсурда, хотя сам слегка иронизирует над этой литературной модой, приписывая Гумблу увлечение Кафкой и Камю.

Переломные, кризисные эпохи нередко способствуют не только появлению, но и процветанию приспособленцев. Вот в «Шутке» Кундеры – несчастны все, кроме лицемерного приспособленца Земанека и его совершенно бездумной новой подруги. Роман Неффа, существенно отличающийся от романа Кундеры по содержательным и эстетическим параметрам, перекликается с ним в неприятии коллаборационизма. Земанек изображен как живой, жизнерадостный человек, который при первом поверхностном знакомстве может даже вызвать симпатию, Гумбла же Нефф в конце концов превращает в сугубо темную символическую фигуру. На это обратил внимание Вацлав Черны в статье «Последний роман Неффа», которая цитировалась выше в связи с разговором о его исторической пенталогии. По поводу «Злоключений пана Гумбла» Черны пишет: «Романное искусство Неффа есть в своей основе срывание масок, оно не сводится к созданию единичного человеческого типа, но приобретает значение обличительного свидетельства о всей нашей цивилизации – ложь здесь говорит языком эпохи, когда слова

вообще утратили свой смысл, ибо потеряли честь и подчас обозначают свою собственную противоположность»⁸.

В сугубо политизированной атмосфере накануне и после 21 августа 1968 г. критическая тенденция по отношению к социалистическому общественному строю распространилась и на исторический жанр, где ясно обозначились весьма прозрачные исторические параллели. Наиболее выразительный пример – первый исторический роман Иржи Шотолы «Товарищество Иисусово» (1969). Автор обратился здесь к мрачному для чешской истории периоду контрреформации, наступившему после поражения на Белой горе и утраты страной государственной самостоятельности. Товарищество Иисусово – это орден иезуитов, пришедший на чешские земли и переворачивающий весь уклад жизни на свой лад. Главный герой романа иезуит Войтех Гад во имя беззаветной преданности ордену, вопреки голосу собственного сердца, до последней копейки обирает поверившую ему богатую вдову – не ради себя, а, разумеется, в пользу ордена. Гад творит черное дело, но по-человечески он – не полный негодяй: в конце концов он сам начинает сомневаться в правильности линии сплоченного вокруг «идеи» всесильного товарищества. Как запоздалое осмысление и раскаяние звучит рассуждение Гада: «Мы должны начать сначала. Остановиться, пока есть время. Надо вернуться к той эпохе, когда у нас еще не было власти, но на нашей стороне была правда». Очевидно, что эти слова в то время имели совершенно определенный актуальный смысл, как очевидно и то, что в истории и периода контрреформации, и периода социализма, и любого другого периода невозможно «вернуться назад и начать сначала...»

Роман Шотолы имел читательский успех, предопределив дальнейший творческий путь писателя, который почти полностью перешел на историческую прозу. Но все же его значение – не только в актуальной политической иносказательности, хотя в момент выхода в свет он читался и оценивался прежде всего в этом плане. Ему была присуща и эстетическая новизна – он привнес в исторический роман свойственные тогда в основном прозе о современности приемы внутреннего монолога, соединение повествования «от автора» и от лица героев и т. п. Надо отметить и достоверность описания конкретной эпохи, а также то, что противопоставление служения «идеи» и чувства человечности имело отнюдь не узко временной или только политически-иносказательный, но и более общий философский и нравственный смысл. Вме-

⁸ Ibid. S. 62–63.

сте с тем обстановка того времени диктовала прежде всего именно политическое прочтение произведений литературы, подчас сужавшее их трактовку.

Примечательна, например, характеристика романа Кундеры «Шутка», которую дает Кветослав Хватик в докладе «Метаморфозы взаимоотношений литературы и идеологии» на Международном симпозиуме в Бремене (ФРГ) в 1986 г.: «Литературная деструкция мифов ложного сознания достигла художественной вершины в романе Кундеры “Шутка” (1967). Политическая система сталинизма была здесь разоблачена как грандиозная манипуляция готовыми ролями и текстами, которая в соответствии со своими сиюминутными потребностями меняет героев и без всяких колебаний уничтожает собственных сторонников, если они оказываются не в состоянии достаточно быстро сменить окраску»⁹. Безусловно, все это можно в романе обнаружить, но даже при самой краткой его оценке хотелось бы отметить не только это. Надо признать, что Хватику принадлежат многие очень тонкие наблюдения над творчеством Кундеры, над той же «Шуткой», но все же примечательно, что он ставит на первое место разоблачение системы сталинизма. Конечно же, это в романе есть, но с гораздо большими основаниями это можно отнести к публицистическим выступлениям писателя, в частности к его речи на IV съезде писателей. Критики подчас непосредственно переносили политические позиции авторов на восприятие их произведений, а это – разные вещи, и в период «Пражской весны», как мне представляется, это особенно заметно. Одно дело – Кундера, громящий сталинизм и социализм с трибуны съезда, совсем другое – когда он описывает то время в романе: гораздо глубже, многогороднее, если хотите – объективнее. Подчас даже и вопреки своей гражданской позиции, повинуясь логике писательского таланта. То же самое можно сказать о Вацулике как авторе «Топора» в отличие от Вацулика – составителя «Двух тысяч слов».

Значение лучших произведений литературы «Пражской весны» заключалось не только в отражении настроений и описании обстановки того времени. Оно – шире, существеннее, ибо в этих книгах были затронуты проблемы, относящиеся не только к тому конкретному периоду, но к современной жизни вообще, к исследованию нравственной природы современного человека.

⁹ Chvatík K. Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy. Praha, 1991. S. 29.

Глава 8

Пражская осень 1968 г.

и что за этим последовало

Разгром «Пражской весны» было бы неточно трактовать, как только силовой акт Советского Союза. Конечно, танки были решающим фактором, с которым невозможно было дискутировать. Но на стороне СССР было и немало чехов – от определенной части руководства КПЧ до простых обывателей. С другой стороны, с самого начала реформаторского движения оно пользовалось симпатиями многих граждан всех социалистических стран, которые видели в нем возможный и очень привлекательный выход из кризисного состояния, охватившего так называемый европейский социалистический лагерь. Это движение, как позже чехословацкая эмиграция и диссиденты, пользовалось и моральной и материальной поддержкой Запада. Так что ситуация не была однозначной, но вступление советских танков в Прагу стало шоком для большинства, можно с уверенностью сказать, для подавляющего большинства чешского народа.

Моя хорошая чешская приятельница, русистка по образованию, с горечью говорила мне: «А как бы ты себя чувствовала, если бы по улицам Москвы вдруг в огромном количестве пошли китайские бронемашины?» И я ничего не могла ей возразить. Мне кажется, что даже те чехи, кто в «Пражскую весну» подвергался критике и даже несправедливым гонениям, кто враждебно относился к реформам и реформаторам, от присутствия наших войск не испытали счастья. Силовые приемы, да еще когда сила столь пре-восходящая, не могут быть популярны. Правда, устрашающая техника была скоро убрана с улиц городов в специально отведенные места (чтобы не раздражать людей!), а советские военнослужащие выходили за пределы своих частей в гражданской одежде.

Первые месяцы после 21 августа были странным, призрачным временем. По сути, Чехословакия утратила независимость, но президентом страны по-прежнему оставался генерал Людвик Свобода, первым секретарем КПЧ – «герой Января» Александр Дубcek. Не было шумных протестов. Продолжали выходить газеты и журналы, в которых резко осуждалась августовская акция, подсчитывались убытки, которые несет страна от проехавших, не разбирай дороги, советских танков.

Почти все чешские писатели – от М. Кундеры, В. Гавела, Л. Вацулика до недавно еще ортодоксально-социалистического Я. Дрды, который теперь призывал не давать советским солдатам воды – решительно осудили ввод войск СССР и «дружественных» армий. Однако они по-разному оценивали создавшееся положение. Это наглядно продемонстрировала полемика между М. Кундерой и В. Гавелом, вспыхнувшая на переломе 1968 и 1969 гг.

В рождественском номере еженедельника Союза писателей «Листы» (бывшие «Литерарни листы») М. Кундера с редким для него воодушевлением превозносил достоинства чешской культуры и утверждал, что «пражская осень» является собой не меньшее завоевание чешского духа, чем «Пражская весна», ибо и в присутствии иностранных войск в стране сохраняется свобода слова, а народ не раболепствует перед превосходящей силой. Он считал, что завоевания «Пражской весны» сохраняются, ибо «чешский народ с самого начала своего существования был слит с культурой столь судьбоносно, как мало какая еще из европейских наций, а потому в этой половине Европы чехи – народ наиболее думающий, образованный, не дающий опоить себя дешевой пропагандой». И далее: «Есть гордость народов, кичащихся походами своих Наполеонов и Суворовых, и есть гордость народов, которые жестоких Суворовых никогда не экспорттировали. Есть менталитет великих держав, а есть менталитет малых наций»¹. «Менталитет малой нации» ассоциировался у него с понятием гуманизма, с чувством собственного достоинства. Это было вдохновенное выступление, но оно опиралось не на реальность, а на мифологизированное представление об истории и национальной идентичности.

Гавел ответил Кундере в журнале «Тварж» («Лицо») в спокойном, но жестком тоне. Он не принимал кундеровскую эйфорию, не усматривал ничего обнадеживающего в явно промежуточной современной ситуации, предсказывал неминуемые столкновения и репрессии, призывал собирать силы для сопротивления: «Если мы не будем способны ни на что иное, как только согревать друг друга воспоминаниями о прошлых успехах, внушающих веру в сохранение чешского народа, он очень скоро исчезнет. Не исчезнуть он может только в том случае, если тысячи его представителей без долгих разговоров приступят к борьбе за совершенно конкретные ценности как

¹ Svědectví. 1990. № 89–90. S. 359.

к своей каждодневной, актуальной и связанной с риском обязанности – не национальной, а попросту человеческой»².

В новой статье Кундера весьма раздраженно обвинил Гавела в бесполезном радикализме и «моральном эксгибиционизме», в желании про слыть героем, хотя ему ничто не угрожает. Напомнил он и о его буржуазном происхождении, которое как бы изначально делало его врагом социализма. Заметим, что это было, наверное, последнее выступление Кундеры, в котором социализм трактовался как позитивный фактор. Но дальнейший спор между двумя писателями уже не мог состояться. В апреле 1969 г. после бурной демонстрации в Праге в связи с победой команды Чехословакии в хоккейном матче с СССР, когда было разгромлено помещение агентства «Аэрофлота», Дубчек на посту первого секретаря КПЧ сменил Густав Гусак, еще недавно считавшийся и чехословаками, и советскими руководителями неблагонадежным. Советские руководители пришли к выводу, что Дубчек, хотя и «свой», но, то ли по мягкотелости, то ли поддавшись «ревизионистским влияниям», не может, да и не хочет бороться с «антисоциалистическими элементами», что для наведения желанного им порядка необходима твердая рука. За неимением других авторитетных кандидатур, они, надо полагать, не без сомнений и колебаний, согласились на Гусака, который еще на судебном процессе 1950-х гг., где он обвинялся в буржуазном национализме, продемонстрировал стойкость характера, отказавшись, невзирая на все применяемые к нему меры, признать себя виновным. На первых порах Гусак по отношению к советскому руководству и августовской военной акции держался весьма сдержанно. Обратившись к народу Чехословакии, он провозгласил курс на «принятие реальности»: советские танки уже на чехословакской земле, противостоять им невозможно, из этого и нужно исходить, стремясь организовать нормальную жизнь. Вероятно, он надеялся уберечь страну от худшего, сохранить хотя бы некоторые демократические завоевания периода реформ. Ему удалось несколько расширить автономию Словакии, предоставить больший простор развитию ее национальной культуры, но во всем остальном, в том числе и в отношении Словакии, неумолимая логика развития событий вела к зажиму демократии, усилиению авторитарности власти. Последующее двадцатилетие, получившее название периода «нормализации», стало для страны очень тяжелым в плане подавления гражданских свобод, развития культуры, условий существования чешской интеллигенции.

² Ibid. S. 365.

Вновь была введена цензура, закрыты все литературные журналы, а такие авторы, как Гавел и Кундера, на два десятилетия были лишены возможности выступать в легальной печати.

В июне 1969 г. состоялся намеченный еще ранее учредительный съезд, на котором был создан Союз чешских писателей. Это было логическим следствием того, что прежний Союз чехословацких писателей распался, был создан самостоятельный Союз словацких писателей (прежде он существовал на автономных правах внутри общего Союза), способствовало этому и введение федеративного устройства страны. В чешском съезде приняли участие только писатели – сторонники реформ. Председателем Союза был избран всеми уважаемый, но уже немолодой и больной поэт Ярослав Сейферт, его заместителем – литературовед и критик Иржи Брабец (р. 1929), который по существу и вел все дела.

Новое руководство Чехословакии пыталось установить контакт с Я. Сейфертом, была организована его встреча с Г. Гусаком. Газеты поместили фотографию их беседы, где партийный секретарь и поэт вроде бы держались за руки. Официальные власти уверяли, что Сейферт пожал Гусаку руку, сторонники поэта – что он почувствовал себя плохо и всего лишь невольно об эту руку оперся. В любом случае – их первая встреча была и последней, Сейферт от всякого сотрудничества с «нормализаторами» уклонился. Новый Союз сразу же начал развивать международную деятельность, естественно, направленную на укрепление отношений не с СССР или ГДР, а со странами Запада, охотно его поддерживавшими. Чехословацкие же власти под разными предлогами отказывались регистрировать Союз чешских писателей и в конце 1970 г. объявили о его роспуске.

В Чехословакии развернулась кампания чисток. Сторонники реформ массово исключались из партии, снимались с руководящих или вообще сколько-нибудь значимых должностей. В стране практически был введен «запрет на профессию», в первую очередь коснувшийся интеллигенции. Достаточно было обвинения не только в активном «ревизионизме», но и в недостаточной борьбе с ним, в «политической пассивности», чтобы сотни и тысячи способных людей потеряли не только партбилет, но и работу. Работники учебных заведений, научных институтов, учреждений культуры, журналисты вынуждены были становиться дворниками, ночных сторожами, истопниками, мойщиками окон... И не на два–три года, а на долгий период. Вновь, как и после февраля 1948 г., был задействован принцип идеологического отбора при приеме в высшие и даже средние учебные заведения: детям

исключенных из партии, объявленных ревизионистами, доступ туда был закрыт.

Писатели, составлявшие значительную часть реформаторского движения, оказались среди первых, кого настигла волна репрессий. В результате поражения «Пражской весны» образовалась самая мощная в истории чешской литературы эмиграция. Некоторые писатели, как, например, Йозеф Шкворецкий со своей женой, тоже писательницей, Зденой Саливаровой, покинули страну уже в 1969 г., другие, как М. Кундера или П. Когоут, стали эмигрантами, так как во время пребывания за границей были лишены чехословацкого гражданства, третьи уезжали по мере того, как положение в стране становилось все более напряженным.

Литераторы, оставшиеся на родине, разделились на тех, кто принял режим «нормализации» и поэтому имел доступ в официальные издательства и легальную печать, и тех, кто был этого лишен. Среди оставшихся в Чехословакии, но неиздаваемых, фактически запрещенных, оказались такие видные писатели, как Л. Вацулик, В. Гавел, И. Клима, П. Когоут (до своей вынужденной эмиграции в 1979 г.) и многие другие.

Принято говорить о трех ветвях чешской литературы периода гусаковской «нормализации»: официальной, эмигрантской и самиздатовской. Две последние объединяют также понятием «альтернативная литература». Каждая из ветвей имела свою историю, периоды подъема, упадка, застоя. В каждой из ветвей были внутренние «разветвления», противоречия, конфликты. Но при всем том, если от политических и чисто материальных обстоятельств обратиться к собственно художественному творчеству, можно обнаружить между этими ветвями не только очевидные различия, но и некоторую перекличку. Возможно, впоследствии это двадцатилетие в истории чешской литературы будет рассматриваться под другим углом зрения, более точным, но в конце XX в. современники эти три ветви четко различали и воспринимали по-разному.

Идеологические принципы периода «нормализации» были сформулированы в постановлении «Уроки кризисного развития партии и общества после XIII съезда КПЧ», принятом в декабре 1970 г. на пленуме ЦК КПЧ, и в отчетном докладе Гусака XIV съезду КПЧ в мае 1971 г. По поводу культурной политики партии Гусак сказал: «Хотя в прошлом принимались неплохие резолюции об идеиности и партийности искусства, о его значении для идеологической борьбы, но при этом недооценивалась реальная угроза наступления правых сил и вообще ситуация на культурном фронте идеализировалась.

Рост несоциалистических, мелкобуржуазных тенденций в этой области в конце концов привел в 1968 г. к серьезным злоупотреблениям искусством и культурой, к их использованию в целях захвата власти блоком ревизионистских и антисоциалистических сил³. В резолюции съезда было записано: «Партия будет поддерживать искусство, основанное на ленинских принципах партийности и народности, на принципах социалистического реализма, выразительное и разнообразное по жанрам, прочно слитое с интересами и борьбой рабочего класса и всех трудящихся»⁴. Таким образом: полный назад!

После немилосердной «чистки» всех сфер культуры партийные власти решили вновь создать такой союз писателей, который бы, как и в прежние времена, полностью от них зависел. Официальный Союз чешских писателей был образован в мае 1972 г. на учредительном съезде, на котором его будущий председатель Ян Козак в своем докладе, в точном соответствии с партийными установками, утверждал, что в предыдущий период «в области литературы наиболее выразительно проявились оппортунистические, ревизионистские, антисоциалистические, антисоветские, контрреволюционные тенденции и силы»⁵. И далее: «Можно с полным правом говорить, что мелкобуржуазная литературоведческая наука и критика 60-х годов сыграли негативную роль в развитии чешской литературы... Руководство Союза чехословацких писателей сделало все, чтобы превратить писательскую организацию в штаб «элиты общества» как противоположный полюс по отношению к ведущей роли КПЧ и рабочего класса, как штаб, который по своей инициативе будет обслуживать планы мировой буржуазии по расшатыванию основных устоев социалистических государств»⁶. Был реанимирован лозунг социалистического реализма, следовать которому призывались все писатели. По сути, прозвучал призыв вернуться к состоянию до 60-х годов, но надо сразу сказать, что эта цель была недостижимой.

Впоследствии (1977 г.) был воссоздан и Союз чехословацких писателей, объединивший чешский и словацкий союзы, однако это была всего лишь «репрезентативная крыша»: каждый национальный писательский союз практически действовал самостоятельно.

³ KSČ a kultura. Sborník dokumentů, projevů a článků ke kulturní politice KSČ. Díl III. 1960–1971. Praha, 1973. S. 239–240.

⁴ Ibid. S. 246.

⁵ Sjezd Svazu českých spisovatelů. 31 května – 1 června 1972. Praha, 1972. S. 7.

⁶ Ibid. S. 24–25.

Яна Козака, который стал председателем Союза чехословацких писателей, во главе чешского Союза сменил Иван Скала, продолжавший, может быть, в не столь жесткой форме, ту же линию. К концу периода старшее поколение в руководстве Союза писателей стали подпирать более молодые, вступившие в литературу в основном уже в период «нормализации». «Бархатная революция» застала на посту председателя поэта Михала Черника (р. 1943). Эта последняя команда была несравненно более демократичной и раскованной – как в политике, чему способствовал пример советской «перестройки», так и в творчестве. Однако она не успела себя достаточно проявить, не смогла быстро избавиться от ортодоксального наследия, хотя затраты этого несомненно у нее имелись.

Идеологический зажим, который последовал за установлением «нормализации», существенно отличался от печально знаменитого «шокового периода» начала 1950-х годов. Не было столь жестоких репрессий, как тогда, гораздо меньше было арестов, не было смертных казней. Но обстановка в Чехословакии, а в культуре и литературе особенно, была напряженной, нездоровой, неискренней.

В. Гавел в открытом письме Гусаку от 8 апреля 1975 г. очень точно охарактеризовал ситуацию в стране как стабильную только внешне, чреватую полным внутренним развалом: «Основным инструментом самосознания общества является его культура. Культура как конкретная область человеческой деятельности, воздействующая – пусть зачастую весьма опосредованно – на общее состояние духа и сама находящаяся под его влиянием.

Там, где тоталитарное управление обществом totally подавляет его внутреннее дифференцированное развитие, в первую очередь совершенно закономерно подавляется его культура: не только «автоматически», как нечто, всей своей онтологической сущностью противостоящее «духу» любой общественной манипуляции, но и «программно»: вследствие обоснованных опасений, что именно благодаря культуре – инструменту своего самосознания – общество осознает и меру творимого над ним насилия. Посредством культуры общество укрепляет свою свободу и открывает правду – как же власть может быть заинтересована в ней, если эта власть только и держится на подавлении этих ценностей? Ведь такая власть признает только одну «правду»: ту, которая ей нужна, признает только одну свободу: высказывать только эту «правду»⁷. Обращаясь непосредственно к Гусаку, Гавел утвер-

⁷ Havel V. O lidskou identitu. Praha, 1990. S. 31.

ждал: «Сейчас вы избрали путь, самый удобный для себя и самый опасный для общества – путь кажущегося внешнего благополучия за счет внутреннего упадка, путь роста энтропии за счет умерщвления жизни, путь простой защиты своей власти ценой углубления духовного и морального кризиса общества и систематического унижения человеческого достоинства»⁸.

Меры подчинения культуры и литературы были весьма изощренны-ми. В официальный Союз писателей было принято менее четверти членов прежней писательской организации. Политические критерии, толкуемые весьма произвольно, ставились на самое первое место, не принималась во внимание ни былая слава, ни эстетическое качество новых произведений. При этом государство по-прежнему щедро поддерживало угодных ему авторов, всячески давило на тех, кого оставило за бортом разрешенного искусства.

В небольшой стране продолжали жить бок о бок хорошо между собой знакомые люди, делая вид, что они друг друга не замечают. Перейти из состояния якобы небытия в официальную литературу можно было только путем покаяния. Так произошло с Иржи Шотолой, который в 1975 г. выступил в печати с самокритикой, после чего для него открылись двери официальных издательств и театров. Очень популярного и достаточно аполитичного прозаика Богумила Грабала невозможно было заставить публично каяться, да и не в чем ему было каяться – он не принимал в движении сколько-нибудь активного участия. Но у него сумели взять интервью, в котором он не высказывался против социалистического строя и признавался, что хочет жить только на родине. После этого его книги стали появляться в официальных издательствах. Но только к концу 1980-х годов Грабала, как и популярного и аполитичного, но казавшегося неблагонадежным Владимира Парала, приняли в Союз писателей.

Неугодные властям писатели оказались на положении нелегалов. Особенно трудными были для них первые годы после разгрома «Пражской весны», с которой они связывали столько надежд. Их Союз был распущен. Правда, материально они, может быть, и не слишком бедствовали – благодаря прежним сбережениям, гонорарам за переводы за рубежом, а порой и заработкам в хорошо в Чехословакии оплачиваемых рабочих профессиях. Но они были лишены голоса, выброшены из общественной жизни, как бы перестали существовать: их книги изымались из библиотек, имена вычеркивались из курсов истории литературы, их детей не принимали в высшую школу.

⁸ Ibid. S. 49.

лу, за ними неустанно следили органы безопасности, донимая вызовами на допросы, «профилактическими воспитательными беседами» и т. п. Конечно, они общались между собой, но, как писал В. Гавел в «Заочном допросе»: «Мы были достаточно изолированы и популярный термин “гетто” мне кажется наиболее подходящим для того периода»⁹.

С течением времени писатели-диссиденты перестали ограничиваться личными встречами, писанием «в стол» или для публикации за границей. Они создали целую сеть – около семи десятков – самиздатовских серий (наиболее значительные: «Петлице» Л. Вацулика и «Экспедице» В. Гавела), самиздатовскую литературную печать, наладили выпуск критических сборников. Они использовали то, что в гусаковской Чехословакии сохранялась видимость соблюдения некоторых демократических законов: человека нельзя было арестовать за высказывание оппозиционных мыслей в семейном кругу, частных письмах или текстах, написанных для себя, своей семьи или самых близких друзей. Судить и сажать в тюрьму можно было за «распространение» таких текстов, что уже трактовалось как враждебная агитация. Поэтому самиздатовские книги печатались на пишущей машинке в ограниченном числе экземпляров и распространялись строго «в своем кругу». (Мне, например, удалось первый раз прочитать «Чешский сонник» Вацулика в доме своей чешской приятельницы по какой-то, может быть десятой, почти слепой копии на папиронной бумаге). Этим чешский самиздат отличался от получившего в те же годы очень широкий размах польского диссидентского «второго круга обращения», публикации которого продавались почти открыто и в типографском исполнении. Другое дело, что многие из чешских самиздатовских произведений тайно переправлялись за границу и там уже нормально печатались в эмигрантских издательствах или же переводились на другие языки.

Официальная чешская печать долгие годы вроде бы вообще не ведала об альтернативной литературе, но в самиздатовских публикациях появлялись отзывы как на самиздатовские и эмигрантские, так и на легально выходившие в свет произведения.

Очень разветвленной была сеть журналов и издательств чешской эмиграции. Назовем хотя бы парижский журнал «Свидетство» («Свидетельство»), выходившие в Риме «Листы», в США – «Промены» («Перемены»). Самым важным из эмигрантских издательств было созданное в 1971 г.

⁹ Havel V. Dálkový výslech... S. 107.

Й. Шкворецким и З. Саливаровой «Сиксти-ейт паблишерс» («Издательство шестьдесят восемь») в Торонто, в котором вышло более 200 книг. Продуктивно работали чешские издательства в Кельне, Мюнхене и других городах. Тиражи книг, особенно поэтических, были небольшими, но они находили своих читателей, тайно переправлялись на родину, многие переводились на иностранные языки. Пьесы чешских авторов (В. Гавела, П. Когоута) охотно ставили западные театры. Через эмигрантские публикации произведения чешского самиздата стали известны во многих странах мира.

Писатели, находившиеся в эмиграции, были вне досягаемости для чешских властей, а вот диссиденты внутри страны, кроме тех репрессий, о которых уже шла речь, порой подвергались судебным преследованиям, арестовывались, заключались в тюрьмы. Как он и предсказывал в полемике с Кундерой, непокорный В. Гавел арестовывался («за антигосударственную деятельность») неоднократно, провел в заключении более пяти лет. Попадали в тюрьмы и другие писатели. Участники движения «Пражской весны» еще долго расплачивались за прежние дерзкие либеральные порывы, за надежды на возможность соблюдения в Чехословакии прав человека, выраженные в появившейся в 1977 г. по инициативе Вацлава Гавела, философа Яна Паточки (1907–1977) и др. «Хартии-77», под которой поставили свои подписи многие мужественные люди, в том числе – писатели.

Власти пытались организовать некое массовое движение «Анти-Хартии». Под большим напряжением было проведено собрание деятелей культуры в Национальном театре, осудившее «Хартию-77»; писателей, артистов, художников вынуждали подписываться под резолюцией этого собрания. Отказ был равносителен потере работы.

В диссидентских кругах в это время развернулись споры о том, имеет ли смысл открыто выступать против властей, навлекая на себя угрозу ареста. Л. Вацулик написал тогда «Заметки о храбрости», в которых размышлял о характере нынешних притеснений по сравнению с 1950-ми годами, о том, можно ли сейчас требовать от каждого человека героических поступков. Он отмечал, что правительство теперь более осторожно в употреблении силовых приемов, ибо боится превратить людей в героев, но оно ведет очень опасную работу по развращению, духовному опустошению общества: «Сегодня главная атака ведется не столько против героев, сколько против того, что мы считаем нормой труда, поведения, взаимоотношений... Поэтому истинные боезаряды все новых типов размещаются в толпе, где они никого не убивают и не лишают средств существования, но производят смену всех

норм. Своего рода нейтронные бомбы: неповрежденные полые фигуры ходят на работу и с работы». И далее: «Насилие приобрело более гуманный облик. Тотальная слежка за населением более мягко распределена на всех и всё, нет судорожных движений. Это хуже или лучше? Это атака на самое понятие нормальной жизни. Я ее считаю более опасной, чем в пятидесятые годы, хотя живем мы сейчас вроде бы лучше.

В этих обстоятельствах приобретает силу героического поступка каждая частица честного труда, каждое проявление неподкупности, каждый жест доброй воли, отклонение от мерзкой рутины и прямой взгляда»¹⁰.

Вацулику ответил Гавел, который в адресованном ему открытом письме, распространявшемся в диссидентских кругах, указывал на коварство «нормализаторов», руководствующихся в своих действиях лицемерным расчетом, а вовсе не объективной оценкой поведения своих оппонентов: «Иногда будет тактически более верным арестовать Грушу и тем самым напугать Вацулика, а в другой раз, может быть, более ловким ходом будет арестовать Вацулика и пытаться тем самым запугать Грушу»¹¹. Текст Вацулика Гавел истолковывал так: «Если его лишить гавличковско-пероутковско-вацуликовской стилистической элегантности, то, по существу, из него следует, что порядочный человек не стремится стать героем и тем самым не рвется в тюрьму». Далее он излагал свои возражения: «Никто из нас заранее не решал, что он пойдет в тюрьму, более того, никто из нас не решал, что мы станем диссидентами. Мы стали ими, хорошо даже сами не понимая каким образом, и в тюрьмах мы оказались, тоже не очень зная почему. Мы просто делали те дела, которые мы должны были делать и которые, как нам казалось, должны делать приличные люди; не больше и не меньше»¹². Гавел соглашался, что постоянное унижение людей может быть хуже тюремного заключения, но ведь диссидентов сажают именно за то, что они говорят об этом!

Дискуссия вокруг вацуликовских «Заметок о храбрости» вслед за «Хартией-77» была еще одной из вех на пути набиравшего энергию диссидентского движения. В нем сталкивались разные мнения, существовали разные группировки, но всех их объединяла жесткая оппозиционность по отношению к режиму «нормализации», в руководстве которого, при всей внешней твердости, постепенно нарастала растерянность и неуверенность.

¹⁰ Цит. по: *Havel V. O lidskou identitu...* S. 203.

¹¹ Ibid. S. 204.

¹² Ibid. S. 205.

В Советском Союзе настороженное отношение партийных инстанций к чехословацким писателям установилось еще в середине 1960-х годов. Не были переведены самые значительные чешские книги тех лет, такие, как «Топор» Л. Вацулика или «Шутка» М. Кундеры. После ввода войск тем более отслеживалось все, что об этой литературе писалось: дабы «кого надо» критиковали, «кого надо» хвалили. В 1970–1980-е годы у нас переводилось много произведений чешских авторов, но жестко отобранных. Естественно, что широко издавались книги руководителей официального Союза писателей. Спору нет, было переведено и немало ценных произведений, но запрет долгое время действовал даже в отношении таких заслуженных авторов, как Я. Сейферт, Б. Грабал, В. Парал, не говоря уже о литературе эмиграции или самиздата – нельзя было говорить о том, что она вообще существует. Дело доходило до абсурда. Еще в начале 1980-х годов в академическом издательстве требовалось приложить к научной статье для малотиражного научного издания полный перечень имен чешских и словацких писателей, которые в ней упоминаются, этот список по партийным и дипломатическим каналам переправлялся «для согласования» в ЦК КПЧ, и статья могла быть напечатана только в том случае, если ни одно имя в ней не вызывало никаких вопросов у «чехословацких товарищей». Среди тех, кого называть запрещалось, оказывались Грабал, Парал и даже раскаявшийся Шотола. Приходилось буквально «изворачиваться», чтобы рассказать более или менее объективно о современном литературном процессе, хотя бы по отношению к легально издаваемой литературе... Далеко не всегда это удавалось.

Что же касается западного мира, то он знал совершенно другую чешскую литературу периода «нормализации». Огромной популярностью там пользовались переведенные на множество языков романы М. Кундеры, на Бродвее шли пьесы сидящего в чешской тюрьме В. Гавела, широкую известность приобрел П. Когоут как драматург и прозаик, в 1984 г. Я. Сейферт первым из чешских писателей был удостоен Нобелевской премии. Конечно, переводились подчас и весьма средние книги чешских диссидентов и эмигрантов, но все же в это двадцатилетие чешская литература привлекала к себе международное внимание более, чем когда-либо прежде. Во многих западных университетах преподавали чешские писатели и критики. В Германии, Франции, США, Англии и других западных странах проходили научные конференции, посвященные литературе Чехословакии, которые всегда находили спонсоров.

Начало перестройки в СССР, существенно повлиявшей на обстановку во всех европейских социалистических странах, способствовало постепенному изменению общественного климата и в Чехословакии. Власти все сложнее было организовывать антидиссидентские акции, добиваться безропотного подчинения своим указаниям. Между тем диссидентское движение, напротив, встречало все более широкую поддержку населения, особенно – молодежи. Первыми участниками «бархатной революции» в ноябре 1989 г. стали пражские студенты, организовавшие массовую демонстрацию после брутального нападения пражской полиции на мирное шествие студентов в день памяти Яна Оплетеала, погибшего в 1939 г. (Правда, студенты отклонились от утвержденного городскими властями маршрута, что полиция и использовала как повод для силового вмешательства.) А ведь на протяжении двух десятков лет к студентам высших учебных заведений предъявлялись жесткие идеологические, политические и социальные требования. В «бархатной революции» с энтузиазмом принимали участие дети многих исключительно правоверных и законопослушных партийных работников, в том числе и руководящего звена. Оказалось, что верхушке КПЧ не на кого опереться. Отсюда поразительная быстротечность сдачи правящей партией всех позиций – практически без сопротивления.

Победа «бархатной революции» не была простым реваншем за поражение «Пражской весны». Дело, конечно же, обстояло значительно сложнее. К этому моменту изменилась ситуация во всей Европе, было основательно подорвано, главным образом благодаря советской перестройке, доверие к социалистическому государственному устройству вообще, не могло быть возвращения к надеждам и иллюзиям прошлого. Однако же память о 1968 г. в Чехословакии очень сильна до сих пор, тем более она оказывала воздействие на ход и исход ноябрьских событий. Важную роль в этом сыграла та литература, которую мы назвали литературой «Пражской весны».

Если писатели как граждане участвовали непосредственно в политических баталиях 1968 г. и позже, в том числе на международной арене, то как художники они лучшими своими творениями помогали людям (включая самих себя) разобраться в существе происходящих процессов, по-человечески определиться в меняющемся мире. Совсем не обязательно для этого было разрабатывать актуальную политическую тематику, хотя она также имела место, особенно в жанре романа. Важнее было уловить направленность развития мира и человека на этом историческом этапе. Какие-то открытия и откровения принесла в этом плане чешская литература не только

в период подъема реформаторского движения 1960-х годов, но и в период «нормализации», когда она пыталась осмыслить события, понять причины всего случившегося.

Свобода высказывания была во всех ветвях послеавгустовской литературы различной. За легальной литературой в стране неусыпно следили партийные органы, авторы самиздата в своем критическом пафосе были скованы опасностью навлечь на себя и своих читателей репрессии, ибо их книги незамедлительно попадали на стол органов безопасности. Наиболее свободной и соответственно наиболее обличительной могла быть и была литература эмиграции, до авторов которой руки чехословацких властей не могли дотянуться. Однако важные аналитические моменты содержались в наиболее значительных произведениях всех трех ветвей литературы, настроения современников отражали наиболее проникновенные стихи легальных, нелегальных и эмигрантских авторов. Сначала столь обнадеживавшая «Пражская весна», а на горьких уроках ее поражения и «бархатная революция» в существенной степени готовились и вызревали в литературе. Да и сама литература, проходя через этот опыт, менялась, по-новому осмысливала свое назначение.

Глава 9

Тема «Пражской весны» в «нормализованной» прозе

«Пражская весна» потерпела поражение. Она была подавлена военной силой, которой движение реформаторов не имело возможности и не пыталось сопротивляться.

Победителей могут любить или ненавидеть, но их, как известно, не судят. Другое дело – проигравшие, этих могут судить все. В полной мере это коснулось чешских писателей, столь инициативно проявивших себя во времена подъема движения. Их не только осуждали, но и судили в прямом смысле: в ходе партийных чисток, прямых преследований, изгнания из страны. При этом все пропагандистские средства, находящиеся в распоряжении тех, кто оказался наверху, использовались для доказательства того, какие побежденные были опасные, вредоносные, насколько правы те, кто теперь получил власть.

В уже цитированном выше отчетном докладе XIV съезду КПЧ (май 1971 г.) Густав Гусак говорил: «Горький опыт, который мы пережили, учит нас, как жестоко мстит за себя забвение всех форм идеологической работы и политического воспитания трудящихся»¹. Утверждая, что в период реформаторского движения всеми творческими союзами, прежде всего Союзом писателей, овладели «агрессивные группы оппортунистов», он отметил, что в начавшемся «процессе консолидации» эти центры были разбиты, но предстоит еще очень большая работа и, поддерживая верных ей деятелей культуры, партия будет неуклонно бороться со всеми враждебными элементами в области культуры.

Если Гусак оперировал общими постулатами и формулировками, то Ян Козак в докладе на Учредительном съезде Союза чешских писателей, состоявшемся через год после XIV съезда КПЧ, конкретизировал эти положения применительно к литературе, дал свою «разносную» характеристику IV съезда Союза чехословацких писателей, приписав ему не только «попранье марксизма», но и «политику прямого мезальянса с буржуазной идеологией». Здесь все «ревизионисты» были названы по именам: Кундера, Вацулик, Когоут, Косик, Гавел, Юнгманн и многие другие. Оценив акцию

¹ KSČ a kultura... S. 233.

21 августа 1968 г. как «выполнение странами Варшавского пакта своего международного долга», которое позволило Чехословакии продолжать строить «социалистическое будущее», Козак призывал писателей выполнять решения XIV съезда КПЧ, создавать произведения социалистического реализма, который, по его словам, «от простого критического реализма» отличает «социалистическая партийность»².

«Двадцать лет безвременья» – так называли период «нормализации» Зденек Кожмин и Иржи Травничек: «Если в 1950-е годы важный перелом в развитии литературы датируется 1956 годом, а 1960-е годы ознаменовались как в издательской практике, так и собственно в творчестве с растущими усилиями отвоевываемым облегчением идеологического панциря, то в 1970–1980-е годы отдаленную аналогию этому можно усмотреть только в том, что, в связи с концепцией горбачевского возрождения советского общества, вторая половина 1980-х принесла слабый намек на некоторое, может быть, возможное уменьшение нажима на литературу. Вообще же 1970-е годы представляют собой – уточним, что речь идет только об официальном и разрешенном режимом процессе – подлинную катастрофу нормального литературного развития»³.

Как уже говорилось в предыдущей главе, в официальный Союз чешских писателей вошла лишь меньшая часть членов прежнего Союза чехословацких писателей, однако и она не была монолитной. С самого начала новый союз раздирался и старыми счетами, и новыми неприязнями. Это проявилось уже на Учредительном съезде. Так, Козак в своем докладе резко критиковал журнал «Пламен», который в 1960-е годы редактировал Иржи Гаек, на IV съезде писателей выступавший против Кундеры, отстаивавший социалистическое направление в литературе, после августа 1968 г. активно поддерживавший процесс «консолидации» и «нормализации». А в докладе Козака он со своим журналом был представлен в качестве одного из главных зачинщиков ревизионизма: «В атмосфере наступления новой волны ревизионизма, в период подготовки к тому, чтобы открыть двери либералистико-ревизионистскому течению, очень негативную роль сыграл журнал «Пламен». Он предоставлял свои страницы философским, критическим и литературным сочинениям, распространяющим взгляды, направленные на ликвидацию классового подхода. Журнал организовывал международные конференции и симпозиумы с участием западных буржуазных философов, на ко-

² Sjezd Svazu českých spisovatelů... S. 45.

³ Kožmin Z., Trávníček J. Na tvrdém loži z psího vína... S. 139.

торых пропагандировалось ложное понятие всемирного сосуществования, пацифизм, провозглашалась новая ведущая роль интеллигенции в обществе. Своей борьбой против так называемого “консерватизма” и за “таяние льда” “Пламен” открывал дорогу идеологической диверсии, в сущности выполняя роль первого гайд-парка в области философии, критики и собственно литературного творчества⁴.

Таким образом в стане «победителей» практически сразу же начались «разборы полетов», при которых, конечно же, речь шла не только об анализе поступков и возврений, но и, зачастую в первую очередь, о личных симпатиях и антипатиях. Пытаться проводить какую-то свою культурную линию даже в рамках безусловного «принятия реальности» и руководящей роли КПЧ было далеко не безопасно. Это показывает пример того же Иржи Гаека. Критик достаточно темпераментный, честолюбивый и острый, обладавший определенным талантом, он часто вызывал на себя огонь с разных сторон. Так было на IV съезде, где он вопреки настроениям большинства пытался защищать социалистическую литературу, так было на Учредительном съезде, где Козак, невзирая на эти его заслуги, припомнил ему все прежние погрешности. О журнале «Творба», который Гаек редактировал в 1969–1977 гг., эмигрантское «Свěдectví» иронически писало: «Гаек после августа попробовал – в “Творбе” и других изданиях – организовать тоже своего рода “весну”, но в рамках умеренного прогресса и в собственной режиссуре»⁵. Речь шла о том, что он решался печатать не самые похвальные (хотя, конечно же, в целом положительные) рецензии на произведения ведущих официальных авторов, позитивные материалы о поэзии Ф. Галаса, который продолжал оставаться в немилости у партийных идеологов и т. п. По крайней мере «недружелюбное» отношение к слишком самостоятельному Гаеку культурно-политического и литературного начальства вылилось в то, что после публикации в «Творбе» рассказа его сына (от первого брака) Петра, в котором в качестве фигуры второго плана выступал врач, уволенный с руководящего поста после августа 1968 г., а также позитивного упоминания в журнале имени опального словацкого писателя П. Карваша, Гаек был снят с должности главного редактора и отправлен «на педагогическую работу».

Можно привести и другие примеры персональных разборок в «стане победителей». Так, когда в 1972 г. директором Института чешской и миро-

⁴ Ibid. S. 19.

⁵ Svědectví, 1970. № 39. S. 436.

вой литературы ЧСАН был назначен Л. Штолл – на протяжении многих лет олицетворявший культурную политику КПЧ, за что в 1960-е годы он стал объектом острой критики реформаторов, – ему пришлось долго отбиваться от обвинений в идеологической непоследовательности и прочих грехах со стороны критика Владимира Бретта – еще большего ортодокса, занимавшего пост директора до Штолла. Конфликт иного рода разгорелся между молодыми поэтами (К. Сыс, И. Жачек и др.) и Иржи Тауфером, который нещадно критиковал их за натурализм и т. п.

Легально печатавшиеся критики, во всяком случае – внешне, были едины в отрицательном отношении к политическим лозунгам доавгустовского литературного движения, в приверженности к социализму. Однако в области художественной формы практически продолжалось развитие тенденций, утвердившихся в 1960-е годы. Это можно проследить по работам целого ряда официальных теоретиков искусства. Так, эстетик и искусствовед Сава Шабоук (1933–1992) в монографии «Берега реализма» (1973), уже своим заглавием вроде бы опровергающей теорию Роже Гароди, на самом деле ушел от нее совсем недалеко, относя «Гернику» Пикассо к весьма вольно трактуемому социалистическому реализму. Поэт и теоретик Йозеф Петерка (р. 1944) в книгах «Принципы и тенденции» (1981) и «Метаморфозы традиции» (1983), ссыпался на непререкаемые марксистские авторитеты – от Ленина и Неедлы до Штолла – но при этом стремился обосновать достаточно широкое понимание традиций, приемлемых для социалистической литературы.

Что же касается собственно литературной продукции, то в начале 1970-х годов прежде всего бросается в глаза уход от злободневной общественной проблематики к вопросам нравственности и жизни частного человека. Что касается поэзии, то здесь можно обнаружить только весьма опосредованное отражение недавних бурных событий, хотя официальная критика и пыталась порой перетолковать некоторые произведения в угодном для режима духе. Так произошло с вышедшим в свет в 1970 г. сборником стихотворений Вилема Завады (1905–1982) «На пороге». Видный официальный критик В. Рзоунек следующим образом рассуждал о названии книги: «Жизнь нашей страны, которая приближалась к порогу гибели, находится ныне на пороге нового дня. Кризис преодолен. Поэт высказывает истину, которую последующие годы только подтвердили»⁶. Он утверждал, что эта книга «и в самой трагической плоскости укрепляет веру в жизнеспособность социализ-

⁶ Rzounek V. Vilém Závada aneb o smyslu poezie. Praha, 1978. S. 257.

ма. Укрепляет убеждение, что для человека другого пути к лучшей жизни нет и не будет⁷. Между тем в стихах Завады вообще не было никакой общественно-политической конкретики, они представляли «итоговые» размышления поэта «на пороге» неизбежного расставания с жизнью, размышления о характере современной цивилизации, потребительский крен в развитии которой его огорчал и беспокоил:

Что-то ценное утеряно в жизни
то что нельзя купить или вырастить
что нельзя провезти из-за рубежа сквозь
кардонные посты
кореня веры целебные капли восторга
деревенский хлеб простоты

Перевод Е. Винокурова

Тревожные нотки слышатся и в последнем сборнике Завады «Спасибо, жизнь!», невзирая на его оптимистическое название. Поэт бесконечно далек от воспевания современной действительности, его стихи абстрагированы от нее, но он стремится внушить людям веру в себя самих и в то, что все еще может измениться:

Никто не остановит того
что созрело для паденья
Никто не задержит того
что пробивается вверх к свету

Перевод Е. Винокурова

Завада был сдержанно-лоялен по отношению к «нормализации», поэтому стихи его печатали, хвалили, пытаясь, как это видно на примере Рзунека, истолковать в свою пользу их отстраненность. Не менее отстраненными от современности были новые произведения Ярослава Сейферта, однако печатались лишь его прежние книги. Только в 1981 г. был опубликован сборник Сейферта «Моровой столб», ранее появившийся в самиздате и за рубежом. Тогда уже велась кампания за присуждение ему Нобелевской премии (что и произошло в 1984 г.), и чехословацкие власти, несмотря на то,

⁷ Ibid. S. 259.

что он, конечно же, подписал «Хартию–77», вынуждены были демонстрировать свою толерантность перед «враждебной заграницей». Этот сборник Сейферта, как и последующие, содержал проникновенную лирику, оттененную легкой самоиронией, воспевание женщины, Праги, музыки, любви:

Жизнь давно меня научила,
что музыка и поэзия –
это самое лучшее, что в ней есть.
Разумеется, кроме любви.

Перевод М. Павловой

Мы остановились на стихах Завады и Сейферта, хотя они, вроде бы, никак не относятся к заявленной в названии данной главы теме. Но они заслуживают упоминания не только потому, что это прекрасные стихи больших поэтов, но и потому, что их философско-лирическая, а отчасти и автобиографическая природа вообще характерна для чешской поэзии 1970–1980-х годов. И не только для таких, остававшихся в стороне от официального Союза чешских писателей авторов, как Я. Скацел или О. Микулашек, но даже и для такого официального деятеля, как И. Скала, в книгах которого гражданственность сведена к минимуму, а преобладают лирические воспоминания о детстве, стихи о поэзии, искусстве, природе. Верен гражданской тематике из известных поэтов остался, пожалуй, лишь Тауфер, да и он больше стремился к изыскам формы.

Новым в поэзии «двадцатилетия безвременья» было выдвижение в центр читательского внимания так называемого поколения «тридцатипятилетних»: Сыса, Жачека, Черника, Чейки и др. Они были еще только начинающими в период «Пражской весны», не принимали активного участия в политико-литературных сражениях. Разумеется, на формировании каждого из них те события так или иначе отразились, но все же это было уже «поколение-next», менее обремененное прошлым и совершающее свои собственные, новые ошибки. Они стремились развивать традиции чешского авангарда (прежде всего – Незвала), интерес к современному городу сближал их с «Группой 42», а вот своих непосредственных предшественников – поколение «поэзии будничного дня», если сказать помягче, не очень ценили, хотя, казалось бы, пражские стихи Флориана должны были их привлекать. «Тридцатипятилетние» отрицательно относились к внешней ангажированности. Так, 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»⁸. У «тридцатипятилетних» есть отдельные стихи, например, против войны во Вьетнаме, но подавляющее большинство их тем и сюжетов взято из современной жизни обычного молодого человека. В их книгах – и откровенный автобиографизм, и свободное обращение с эротикой, и эпатирование приличий:

Банальность мы с тобой обманем?
К чужой квартире ключ в кармане.
В чужом уюте неуютном
Навек моя будешь минуту.

Так пишет Иржи Жачек, стихи которого были особенно популярны у молодежи. А вот как пишет о древней чешской столице Йозеф Шимон (р. 1948):

Прага подружка в ненастье
против красоты во мне антитела
сонеты о тебе пускай катятся к черту
а мне милей панельные дома...

Это поколение занимали проблемы текущей жизни – своей и своих сверстников, проблемы личного плана. Если они и принимали участие в общественной жизни, то как граждане, а не как художники.

Очевидно сторонилась актуальных политических сюжетов драматургия, а также проза, в которой обозначился крен в исторические жанры, в проблемы нравственности, поставленные с большой долей абстрактности. К примеру, Зденек Плугарж (1913–1991) в повести «Конечная остановка» (1971) изобразил печальное существование обитателей дома для престарелых, а такой прежде безусловно ангажированный писатель, как Ян Отченашек, в новом романе «Когда в раю шел дождь» (1972) повествовал о первом году семейной жизни доктора философии Петра и учительницы Людмилы, перебравшихся из Праги в живописное, безлюдное и дождливое Пограничье, где они занимаются восстановлением заброшенного отеля.

К тематике «Пражской весны» официальные писатели обращались редко и не слишком охотно. Показательно, что Ян Козак в романе о жизни

⁸ Sýs K., Záček J. 1+1 aneb nesoustavný rozhovor o poezii. Praha, 1986. S. 68.

садовода Адама («Адам и Ева», 1982), действие которого охватывает все послевоенные годы, этот период и эту проблематику вообще обходит. О событиях 1968 г. немного говорится в художественно невыразительной деревенской повести Богумила Ногейла «Большая вода» (1973), которая, конечно же, была отмечена премией. Тем не менее в официальной литературе была предпринята попытка «разоблачить» миф о демократизме и гуманизме «Пражской весны» – попытка весьма одиозная, по сути – скандальная. Речь идет о романе Алексея Плудека (р. 1923) «Ва-банк» (1974).

Плудек начинал как автор «типового» производственного романа об ударной молодежной стройке «Солнце в долине» (1955). В нем все было политически правильно, однако роман вышел в свет тогда, когда уже развернулась критика схематизма, и соответственно был раскритикован. Позже Плудек без особого успеха писал психологическую прозу о времени оккупации и современности. Известное признание он получил как автор исторических романов о древнем Египте и Индии («Фараонов писарь», 1966; «Советник магаджей», 1975 и др.), которые отличала достоверность деталей и стремление к некоторым актуальным политическим аллюзиям. В «Ва-банке» Плудек поставил перед собой задачу «вскрыть подноготную» «Пражской весны», изобразив ее как заговор правых сил под руководством мирового сионизма.

Пражская действительность показана здесь через восприятие чешского инженера Баготы, который занимался строительством на Ближнем Востоке и приехал на родину в бурные весенние дни 1968 г. Он полон симпатии к палестинским партизанам, считая израильтян захватчиками. Богата поражен переменами, которые он наблюдает в Праге. Его особенно возмущают «перевертыши» в партии: «Они всегда маршируют впереди всех. В период так называемого догматизма в их присутствии надо было держать язык за зубами, а теперь, когда они почувствовали волну недовольства, тотчас же первыми вывесили знамя сопротивления». Он изумляется: «Кто вызвал эту вендетту всех против всех, смешение всех понятий, когда главные виновники взывают к реабилитации своих же жертв и еще хотят, чтобы те им aplодировали!» Наибольшее место автор уделил «предательству людей искусства». Это «роман с ключом»: Союз писателей описан как «Культурный союз», «Литерарни новини» как «Культурный еженедельник», «Две тысячи слов» как манифест «Десять раз десять правд». Под прозрачными шифрами (к примеру, Вацлав Гавел выступает под именем Вашека Бобка и т. п.), в окарикатуренном виде представлены лидеры реформаторов: «Ах, сколько разных взглядов на искусство! Будто искусство их действительно

интересует! Разве не они на протяжении многих лет кормили нас гнусностями, отчуждениями, пессимизмом: любой порок готовы были прославлять именем искусства!» Плудек изображает моральное разложение в литературной среде. Так, некто, наделенный фамилией Горский (через него сионистские круги из Франции управляют чешской литературной элитой), живет одновременно с двумя любовницами и т. п. Осуждается эмиграция – за эгоизм, предсказывается, что в конце концов Чехии придется за все расплачиваться.

Гротесковое изображение культурной элиты периода «Пражской весны», критика эмиграции будут встречаться в целом ряде книг, написанных с разных политических позиций. Однозначность романа Плудека не в этом, а в том, что, вроде бы пытаясь разгадать суть событий, он выдвигает самое примитивное объяснение: во всем виноваты сионисты. Сугубо негативный резонанс, как в самой Чехословакии, так и за ее пределами, вызвала именно махрово-антисемитская направленность этой книги, для чешской литературы вообще достаточно неожиданная. Даже принадлежавшая к официальной критике Гана Грзалова, позитивно оценившая историческую прозу Плудека, не могла удержаться от упреков в адрес «Ва-банка», хотя и формулировала их с предельной осторожностью: «Изображение Плудеком той почвы, на которой у нас во второй половине 1960-х годов возник общественный кризис, осталось на уровне первичного зондирования. Не все в нем додумано с художественной и политической точки зрения»⁹. Надо, однако, признать, что роман Плудека остался «единственным в своем роде».

О причинах кризиса 1968 г. пытались рассуждать и серьезные официальные писатели, к которым я считаю возможным отнести таких авторов, как Яромира Коларова (р. 1919) и Карел Мисарж (1934–1991).

Если в чешской литературе трудно назвать среди поэтов «первого ряда» хотя бы одно женское имя, то совсем иначе дело обстоит в области чешской прозы. Собственно чешский роман нового времени начинается творчеством Божены Немцовой. XX век выдвинул таких значительных прозаиков, как Мария Майерова, Мария Пуйманова и др. Яромире Коларову можно отнести к наиболее заметным авторам-женщинам в послевоенной чешской прозе. Отвлекаясь от вопроса о масштабе дарования, роли в литературной жизни и признания в критике, я бы рискнула сопоставить ее с Марией Майеровой, с которой ее сближает и происхождение из рабочей среды, и левая политическая ориентация, и тяготение к образам сильных и страстных

⁹ Hrzalová H. O české literatuře dneška. Praha, 1987. S. 108.

в любви героинь, и интерес к многообразию формы. На долю Коларовой выпало немало жизненных испытаний. Невзирая на весьма стесненные материальные обстоятельства, она еще до войны окончила гимназию в Праге и попыталась продолжить образование в Париже. Затем вернулась на родину, поступила на Философский факультет Карлова университета, однако после закрытия чешских высших учебных заведений ей надолго пришлось расстаться со студенческой жизнью. После войны Яромира Сетничкова, ставшая после замужества Коларовой, вернулась в университет, но скоро ей снова пришлось его оставить – теперь уже по семейным обстоятельствам.

Муж Яромиры Коларовой – Франтишек Я. Колар (1919–1984), с которым она познакомилась еще в юности, был журналистом, публицистом, партийным функционером. В начале 1950-х годов он занимал руководящий пост в шахтерской Остраве, где подвергся репрессиям, был обвинен в государственной измене и экономическом саботаже, осужден на много лет тюремного заключения и дождался реабилитации только в 1963 г. Яромира осталась с тремя маленькими детьми на руках без всяких средств к существованию. Если до ареста мужа она успешно проявила себя в сфере остравской региональной культуры: в печати, в театре, на радио, то теперь ей пришлось пойти работать в кооперативную торговлю, вернуться к культуре она смогла только после реабилитации Ф. Я. Колара. Вскоре ее настигло другое испытание – тяжелая болезнь, одна операция за другой. При всем том Яромира Коларова сохраняла удивительную стойкость и даже веселость духа, живой интерес ко всему, что происходит в мире и с людьми, поразительную работоспособность.

Печатать небольшие произведения она начала еще до войны. В 1946 г. вышла в свет ее повесть «Я писала для тебя», представлявшая собой исповедь главной героини – сорокалетней матери-одиночки Марты, которая, рассказывая о своих метаниях и ошибках в отношениях с мужчинами, пытается передать подрастающей дочери свой горький опыт. Интерес читателей и критики Коларова привлекла к себе романом «Только о семейных делах» (1965), построенном на автобиографическом материале и, вопреки своему заглавию, повествовавшему не только о жизни в семье, но и о необоснованных репрессиях начала 1950-х годов. Речь в романе идет о молодых супругах Миле и Славеке, горячо принявших социалистический выбор своей страны. По ложному доносу Славека арестовывают, и Мила, оставшаяся одна с маленькой дочкой, страдает не только от материальных лишений, но и от вдруг изменившегося к ней отношения еще недавно близких людей. Роман заканчивается «хеппи-эндом», подчеркивается, что испытания и несправ-

ведливость не превратили героев во врагов социализма, хотя о сути репрессий говорится не слишком внятно. Однако надо в полной мере оценить смелость писательницы, затронувшей запретную тему беззаконных процессов начала 1950-х годов одной из первых. С этой книги начинается известность Коларовой, создавшей затем много повестей, романов, рассказов о современной жизни; по ее сценариям были сняты имевшие успех у зрителей фильмы («Девушки из фарфора», 1974 и др.), обращалась она и к сатире («Переживут ли мужчины год 2000?», 1982), и к исторической прозе.

На первом месте у Коларовой всегда – женские героини и непростые женские судьбы. Но при этом она начисто лишена сентиментальности, у нее «неженский», жесткий почерк, можно отметить некоторую склонность к натуралистическим деталям и эпизодам. Далеко не все, написанное Коларовой, равноценно, в отдельных вещах она явно идет на уступки массовому читателю, и тем не менее, на мой взгляд, она заслуживает большего внимания, чем ей уделяет современная критика. Мне представляется, что на оценку творчества писательницы накладывало и накладывает отпечаток отношение творческой интеллигенции к ее мужу, который, при всей его, возможно – позитивной, активности на политическом поприще, во взглядах на культуру отличался догматизмом и негибкостью.

На мой взгляд, Коларовой принадлежит заслуга в том, что она первой в легальной послеавгустовской прозе предприняла попытку осмыслить судьбу простого человека в свете пережитого страной кризиса – поражения «Пражской весны». Я имею в виду ее роман «Мой мальчик и я» (1974) так же, как и «Только о семейных делах», в значительной степени основанный на автобиографическом материале.

С художественной точки зрения «Мой мальчик и я» продолжает наметившийся и практически утвердившийся в чешской прозе еще в 1960-е годы жанр свободного романа: временные сдвиги, приемы монтажа, видение событий глазами разных героев. Роман построен на свободно используемом автобиографическом материале. Основное повествование идет от лица главной героини – женщины из пролетарской семьи, у которой вскоре после окончания Второй мировой войны рождается сын. Рассказ о том, как мальчик растет, перебивается отступлениями, перебрасывающими действие из современности в конец прошлого века, из периода оккупации в межвоенные годы. Перед читателем проходит череда предков и родственников героини, к одним и тем же фигурам и эпизодам она обращается несколько раз, внося дополнительные оттенки в их обрисовку. Она постоянно размышляет о пе-

режитом, а ее сын, став взрослым, как бы на полях ее записок комментирует то, что она написала. Роман заканчивается смертью героини в период нарастающего кризиса 1968 г.

К лучшим частям романа относятся описания быта рабочей колонии времен первой чехословацкой республики. Колоритен образ матери героини, красота и веселый нрав которой угасают по мере того, как, невзирая на все ее самоотверженные старания, умирает от костного туберкулеза ее младший сын. Выразителен образ деда героини – социалиста, который всю жизнь заботился о лучшей доле трудящихся, а кончил жизнь в нищете, вызывая злодейство одних и снисходительное сочувствие других. При этом писательница главное внимание обращает не на сами по себе социальные обстоятельства, а на их этические аспекты. Она вовсе не ортодоксальна в смысле требований нравственности, воспринимает как должное грубую речь рабочей среды, свободу любовных отношений. Но абсолютно не приемлет лицемерие и зависть, ей ненавистны те типы в послевоенной Праге, которые завидуют узникам концлагерей, получающим повышенные продовольственные пайки. Запоминается проходной образ «человека из очереди», который ворчит по поводу советских солдат: «Освободили. Я у них этого не отнимаю. Но зачем надо было повалить мой забор и сломать тюльпаны?».

Как и Мила в «Только о семейных дела», героиня «Моего мальчика» переживает несправедливый арест мужа, но не отказывается от веры в социализм. Однако в этом романе проблема ставится гораздо остree и решается не столь однозначно. Презирай лицемерие и приспособленчество, Коларова иронически изображает тех недавних ревностных коммунистов, которые теперь, когда жизнь стала материально значительно лучше, «с сальными губами сидят в мягких креслах у телевизоров и с удовлетворением слушают, в какой нищете они оказались». Однако она понимает, что не только такие люди недовольны существующим строем, но и значительная часть молодежи, она винит свое поколение, которое называет «потерянным и недостаточно образованным», в том, что они не сумели правильно воспитать молодых, привить им иммунитет против демагогии. Сын понимает проблему иначе, считая, что его поколение яснее видит происходящее в мире: «Можно не пускать молодежь на фильмы, можно выключить телевизор, но цензура не может запретить жизнь, а она доступна детям с момента рождения».

Героиня умирает накануне 21 августа 1968 г. Наверное, в этом сказались известная растерянность писательницы, которая не могла дать четкой оценки всего случившегося – да и в этом ли состоит задача романа? Но, с

другой стороны, эту смерть можно воспринять как метафору поражения не «Пражской весны» как таковой, а именно поколения «строителей социализма». В любом случае, на мой взгляд, невзирая на упреки, которые можно было бы высказать в адрес этого романа, его появление способствовало отказу чешской прозы от упрощенно-социологического описания действительности и укреплению этического подхода к изображению современности.

Коларова сосредоточилась в своем романе на судьбах одного пролетарского рода – от начала социалистического движения в Чехии до периода «Пражской весны». Судьбе юноши из бедной пролетарской семьи, который, с напряжением преодолевая комплекс неполноценности, получает хорошее образование и находит свое место в социалистической Чехословакии, посвятил «роман воспитания» «Периферия» (1977) Карел Мисарж. Сам Мисарж тоже происходил из семьи кузнеца, после войны получил педагогическое образование, работал в интернате трудновоспитуемой молодежи. Молодые люди провинциального городка были героями рассказов его первой книги «У нас все спокойно» (1964), где проявилась его склонность к иронической манере письма, которую он сохранил и в «Периферии». В отличие от «будовательских» романов 1950-х годов, здесь не было образов мудрых партийных руководителей, но зато много юмора и живописных деталей уже отошедшей в прошлое жизни первых послевоенных лет. Нормы прежнего времени напоминали облегченно-счастливый для главного героя финал романа, но все же в целом ряде эпизодов и характеристик этический подход отчетливо преобладал над социально-классовым. К примеру, автор решительно осуждал отвечающие политической конъюнктуре периода «строительства основ социализма» подделки «под простого человека»: «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 заказала платье у самой пани Соукуповой, которая обслуживала завзятых модниц со всей округи». Ироничен образ дяди главного героя – лавочника, который моментально приспосабливается к любому повороту истории, меняя и род занятий, и образ мыслей, и свой лексикон.

В следующем романе – «Плавании на стебле травы» (1986) писатель поставил перед собой несравненно более трудную задачу: отобразить существо чешского общества в период назревания общественно-политического кризиса 1968 г. В центре повествования снова молодые герои: три выпускника педагогического института и студент факультета кино. Все они не имеют ни квартир, ни обеспеченных родителей и вступают в полный соблаз-

нов взрослый мир 1960-х годов, когда Чехословакия достигла уже достаточно приличного жизненного уровня. Молодые люди, за исключением сразу же поехавшего работать в сельскую школу Рудольфа Гавранека, готовы на любые авантюры ради материальных благ и веселых развлечений. Их занятия – любовные похождения, бесконечное пьянство (не обойдена автором и модная тема гомосексуализма). Большое место занимает в книге злореческое описание культурной жизни тех лет: авангардного театра с его закулисью, интриг в литературной прессе, разного рода «разоблачительных» спекуляций. Так, завзятый лгун Ладислав Климеш по заказу ревизионистского «Литературного журнала» пишет очерк о студенте строительного факультета, исключенном якобы за критическое выступление в печати. Получив гонорар, Климеш напивается и во сне отправляется газом от залитой закипевшей водой горелки, на которой он собирался сварить кофе. На похоронах этого беспричинного писаку объявляют блестящим публицистом, погибшим за правду... Один лишь скромный сельский учитель Рудольф обладает нравственным стержнем, но этот образ выглядит как бледная тень героя «Периферии».

Надо заметить, что роман Мисаржа вызвал разочарование у тех, кто ждал от него большего, ибо его прежнее творчество вызывало симпатии. Так, Йозеф Шкворецкий в 1973 г. в эмигрантском журнале «Листы» писал: «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 суперской точки зрения»¹⁰. Но этим надеждам не суждено было оправдаться. Роман получился – при несомненной верности отдельных деталей – не столько искренним, сколько желчным, откровенно тенденциозным, художественно более слабым, чем «Периферия». Книгу высоко оценил Иржи Гаек в «Кмене», но не смог привести убедительных доводов в обоснование своей точки зрения. И можно только согласиться с Миланом Юнгманном, который, споря с Гаеком в самиздатовской рецензии, хотя и отметил прилежную работу Мисаржа над стилем, но совершенно точно указал на «типично конъюнктурный» характер «Плавания на стебле травы», на подчиненность романа «идеологической утилитарности»¹¹. Современный литературовед Любомир Махала в докладе на конференции о литературе 1960-х

¹⁰ Listy, 1973. № 5–6. S. 51.

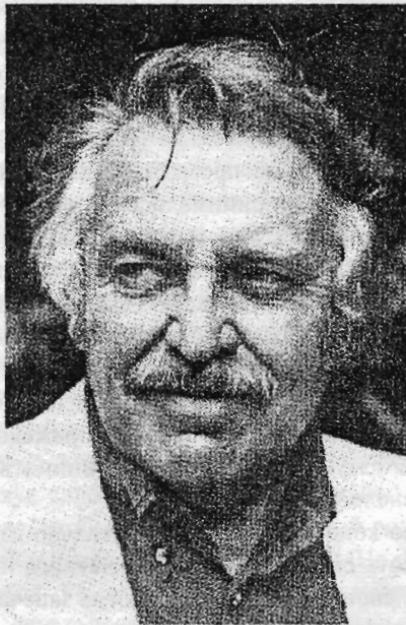
¹¹ Jungmann M. Cesty a rozcestí. Kritické stati z let 1982–1987. Londýn, 1988. S. 319.

годов оценил «Плавание» приблизительно в том же духе, но еще добавил преувеличенное, на мой взгляд, обвинение Мисаржа в антисемитизме, который критик усмотрел в следующей фразе писателя об атмосфере 60-х годов: «Существовало общее мнение, что литературная слава есть дело европейской мафии». Но ведь позиция Плудека в «Ва-банке» ясно демонстрирует существование такого мнения, Мисарж не прав только в том, что оно было «общим». Мне представляется, что одиозный роман Плудека бросил тень на всю чешскую литературу, делая критиков в этом вопросе подчас излишне придирчивыми.

Любомир Махала в интересном докладе на конференции о литературе 1960-х годов «Золотые шестидесятые (и особенно год шестьдесят восемь) в зеркале “нормализованной прозы”» обращает внимание на то, что некоторые книги на эту тему воспринимались бы иначе, если бы они увидели свет сразу после их написания, а не много лет спустя, как это получилось с романом Яна Костргуна (р. 1942) «Свадьба в одолженных костюмах». Книга была закончена в конце 1970-х годов, но ее бесконечно правили и откладывали, а издали только перед самой «бархатной революцией». По мнению Махалы, этот роман, написанный на приличном уровне с точки зрения языка и композиции, мог бы в свое время стать сигналом того, что возможно более объективное решение «невралгической темы» «Пражской весны» и ее разгрома, а после 1989 г. «этую прозу стали воспринимать как свидетельство идеологической окостенелости Костргуна»¹².

В целом можно констатировать, что легально изданная проза 1970–1980-х годов не дала хоть сколько-нибудь адекватного изображения «Пражской весны», в лучших своих образцах она смогла запечатлеть лишь некоторые детали и обстоятельства. Существенно, однако, что в этих образцах – при всех оговорках, я считаю возможным отнести к ним «Мой мальчик и я» Коларовой, роман Костргуна, отчасти Мисаржа – все же не было вульгарно-социологического подхода к теме, преобладал этический угол зрения. В этом смысле поворот в литературе, наметившийся в 1960-е годы, продолжился и в период «нормализации», что еще отчетливее и художественно убедительнее отразилось в произведениях авторов, «невралгической темы» предпочтавших не касаться, таких, как Богумил Грабал из корифеев или Зденек Заплелат (р. 1951) из молодых.

¹² Zlatá šedesátá. Praha, 2000. S. 383.



Павел Когоут

Глава 10

«Пражская весна» в зеркале альтернативной литературы

Если в легальной чешской литературе 70–80-х годов, за редкими исключениями, наблюдалось стремление уйти от политических вопросов, не касаться темы «Пражской весны», особенно «акции братской помощи 21 августа», то для «проигравшей стороны» это была самая жгучая проблема. Представители реформаторского крыла чешской литературы, оказавшиеся в стане побежденных и лишенные возможности выступать в открытой печати у себя на родине, испытывали настоятельную потребность разобраться в произошедшем. Выше уже шла речь о том, что среди литераторов – деятелей «Пражской весны» не было полного единства во взглядах даже в момент наивысшего подъема движения, тем очевиднее это стало теперь, когда оно было разгромлено. К творчеству этих писателей, лишенных доступа к легальной чешской печати, но нашедших возможность публиковать свои произведения за границей, а потом и в организовавшемся в Чехии самиздате, даже с большим основанием, чем к литературе официальной, можно было бы применить определение «разбор полетов», ибо они пытались в своих новых книгах понять, как же все было на самом деле и почему так обнадеживающе начавшийся процесс потерпел столь горькое поражение.

Крупные писатели, сыгравшие в эпоху «Пражской весны» видную роль как властители дум, публицисты, политические деятели, пополнили ряды представителей альтернативной литературы. Теперь они пытались объясниться, восстановить картину недавнего прошлого, разобраться – кто виноват и в чем. Поскольку позиции их различались и «до», то тем более эта разница проявилась в книгах, написанных «после».

По горячим следам 21 августа 1968 г. Павел Когоут начал писать получившийся в результате достаточно объемным роман «Из дневника контрреволюционера». Как сообщает сам автор, уговорил его взяться за эту книгу швейцарский издатель. Она была написана зимой 1968–1969 гг. в Карловых Варах и вышла в свет впервые по-немецки в Швейцарии. Затем была переведена на ряд других языков, и только в 1997 г. Когоут решился издать ее по-чешски. «Объясняется это очень просто, – писал он, обращаясь к чеш-

скому читателю. – Вопреки своей натуре, готовой всегда, когда необходимо, рисковать, сразу же после русской оккупации я действительно не хотел подвергать себя риску, что некоторые из моих глубоко задетых сограждан и земляков не поймут мой замысел – верно передать образ мыслей и словарь сороковых–шестидесятых годов и утверждаться в убеждении, что я как был, так навсегда и остался пленником старых заблуждений. Но я думаю, что теперь, с учетом как всей моей политической активности, так идержанности от нее, а главное – имея возможность опереться на восемь моих последующих книг, прежде всего – вольного продолжения этой, которое называется “Где зарыта собака”, я спокойно могу себе позволить первое чешское издание “трехслойных” глав “Из дневника контрреволюционера”».

Идея заглавия, по объяснению автора, пришла после разговора в 1968 г. с одним русским, который назвал его «контрреволюционером». «Дневник» – название условное. По жанру это автобиографический роман, охватывающий время с конца Второй мировой войны до 21 августа 1968 г. Повествование действительно состоит из трех слоев, и автобиографический герой выступает в трех ипостасях: как турист, оказавшийся 21 августа 1968 г. вместе со своей невестой в Италии, как молодой человек, пишущий после освобождения Чехословакии с мая 1945 г. дневник, и как писатель П.К. – активный деятель «Пражской весны».

Книга начинается описанием пребывания в Италии, где герои оказались случайно. Они планировали сыграть свою свадьбу в Зальцбурге, но оказалось, что из Праги не пришли вовремя нужные документы, в ожидании их они и отправились в Италию, не очень точно понимая, что назревает у них на родине. Далее время и место действия постоянно меняется. Мы наблюдаем за страстным увлечением молодого героя идеями социализма, за его бурной деятельностью в Союзе коммунистической молодежи, в области строительства новой социалистической культуры. В этих главах, на мой взгляд, документальность весьма относительна, автор стремится прежде всего передать типические черты эпохи и характеров молодых энтузиастов. Главы второго слоя, посвященные периоду «Пражской весны», более всего претендуют на документальную точность. Действующие лица – от политиков Дубчека, Смрковского, Генриха до писателей и критиков Кундеры, Вацлука, Прохазки и других, названы своими именами, в подробностях описываются такие события, как IV съезд писателей, встреча Дубчека с творческой интеллигенцией и т. п. В 1968 г. Когоут был председателем партийной организации пражского отделения Союза чехословацких писателей, поэтому

ему были хорошо известны методы давления со стороны руководства КПЧ. В этой части роман дает малодоступный материал, пусть и, конечно же, субъективно окрашенный. Автор всячески акцентирует активность деятелей культуры в борьбе за демократию: работник государственной безопасности говорит герою: «Мы вас, лицеедеев, воспринимаем как природную катастрофу».

Когоут не просто описывает то бурное время, он дает свои оценки людям (очень позитивно отзывается о Дубчеке, Смрковском, из писателей – о Вацулике). По свидетельству Когоута, термин «Пражская весна» возник в апреле–мае 1968 г. и потом распространился на весь период, а определение «социализм с человеческим лицом» ввел в обиход известный театральный деятель и артист Ян Верих, взявший его из речи Александра Дубчека.

В «Дневнике контрреволюционера» Когоут остается приверженцем гуманизированного социализма, он только, как и в дни «Пражской весны», отбрасывает сталинский догматизм и прочие перегибы. Вместе с тем он размышляет, под влиянием поражения, о том, что ослабляло движение изнутри. Автор не только осуждает консерваторов и отступников, он достаточно критически и иронично пишет и о некоторых рассчитанных на внешний эффект особенностях реформаторского движения в Чехословакии, о «жанре "Пражской весны"»: «Это восстание или эстрада?» Здесь ощущается не только ирония рассказчика и самоирония активного действующего лица тех акций, но и боль разочарования.

В послевоенной литературе Когоут занимает заметное место главным образом как драматург, а как человек публичный, отличающийся смелостью и напористостью, обладает своего рода харизмой. В то же время отношение к нему в писательской среде было и остается весьма неоднозначным. На крутых поворотах истории социалистической Чехословакии многие литераторы меняли свои позиции, но, наверное, чаще всего это припоминают именно ему. Редкий из молодых поэтов не писал в 50-е годы «будовальских» стихов, не воспевал Готвальда и Сталина, но больше всех за это упрекали Когоута, которому после вызванной критическим разгромом Яна Трефульки (напомню: статья 1954 г. о сборнике «Время любви и сражений») дискуссии о схематизме трудно было освободиться от клейма сталиниста.

Когоут был очень активен в молодежном движении, в армейской печати и самодеятельности, в 1949–1950 гг. работал в культурном атташате чехословацкого посольства в Москве, потом – во многих пражских журналах и на радио. Мне довелось первый раз увидеть его в 50-е годы в Москве на концерте гастролировавшего в СССР Ансамбля Чехословацкой Армии им-

ни Вита Неедлы (композитора, погибшего на войне, сына Зденека Неедлы). Когоут выполнял роль конферансье: в военной форме, которая сидела на нем щеголевато, он четким шагом выходил на сцену и приличным русским языком звучно объявлял название произведения и сообщал его краткое содержание. Думается, присущая ему артистичность способствовала успеху концерта.

Громкая слава пришла к Когоуту с его новаторскими для чешской литературы того времени драмами, особенно после пьесы «Такая любовь» (1957), с фильмами по его сценариям и песнями на его слова («Завтра будут танцевать повсюду», 1952 и др.). Он входил в руководство Союза писателей, занимая в нем в 60-е годы либеральную позицию, на IV съезде резко выступил против цензуры и антиизраильской политики Чехословакии на Ближнем Востоке, именно он зачитал на заседании письмо Солженицына, подвергся партийным репрессиям. Ему был объявлен строгий выговор с предупреждением, снятый в апреле 1968 г., – уже в дубчековские времена. В своих реформаторских действиях и выступлениях Когоут был столь же напорист, как и в давних молодежных акциях, но при всем том, как это показывает «Из дневника контрреволюционера», он, словно ощущая ответственность за поражение «Пражской весны», пытался доказать свою неизменную искренность на всех этапах: и когда был совсем молод и горячо верил в социалистическое счастье, ради которого стоит трудиться и переносить лишения, и когда он стал знаменитым писателем и увлекал людей верой в гуманизацию социалистического строя.

В романе Когоут mestами самоироничен, почти постоянно самокритичен, однако эта самокритичность имеет оттенок самооправдания. В «итальянской части» он как бы выступает оппонентом молодому поколению, воспроизводя бесконечные споры и ссоры со своей спутницей. Ему – 40, ей – 26, она никогда не была восторженной комсомолкой, на социалистические идеи смотрит без розовых очков, критикует старшее поколение. Споря с нею, герой словно объясняется со всей современной молодежью. В какой-то момент кажется, что они вообще не могут друг друга понять, но оба остро переживают известие о вводе войск в их страну и в конце концов решают вместе вернуться.

«Из дневника контрреволюционера» – роман отчасти документальный, отчасти политический. Но в нем немало места занимает и тема любви. Автор с подчеркнутой откровенностью воспроизводит историю своей интимной и семейной жизни – от первой гимназической любви, объект которой он обозначает буквой А, до своей итальянской спутницы, будущей третьей

жены, которой он присваивает букву Z («частный алфавит»). В духе времени Когоут не чуждается эротики, иронически соединяя ее с идеологией. Так, его первая любовница В (не путать с первой любовью А!) – барышня из буржуазной семьи, из которой он мечтал сделать коммунистку, именно поэтому от него отказывается: «Трахал ты меня отлично, – сказала она мне по телефону, – но под куполом у тебя все равно бродит призрак Маркса».

Говоря о своих личных проблемах, автор будто постоянно оправдывается. С первой женой (С) и второй (Д) он расстался вроде бы потому, что они не могли ужиться с его матерью, с Е он разошелся, потому что она ревновала его к детям от Д. Z в этом отношении безупречна: она «не отбивала» знаменитого писателя у жены и детей, встретилась с ним, когда он был свободен, очень хорошо относится к его детям. Возможно, все именно так и было, да собственно, читателю это не столь уж важно. Но все-таки...

Позволю себе личные воспоминания. Вместе с двумя коллегами из нашего Института я оказалась в командировке в Праге в конце 1960 г., и академик Мукаржовский, тогда – директор Института чешской литературы ЧСАН, пригласил нас встретить Новый год в писательском замке (по нашему – Доме творчества) Добржиш. Там собралась колоритная компания. За праздничным столом верховодил полный, кудреватый Дрда, который был здесь с интеллигентного вида женой и многочисленными (если не ошибаюсь – четырьмя) достаточно взрослыми детьми. Тогда в моду входил чарльстон и пышные нижние юбки у дам. Запомнились две дочки известного архитектора, одна – в розовом, другая – в голубом платьях-колокольчиках, лихо отплясывавшие новомодный танец. Кто-то сказал нам, что мать девушек специально привозит их сюда, «чтобы выдать замуж за народных писателей». Пани Мукаржовская, миниатюрная рядом с величественным супругом-академиком, рассеянно смотревшим в зал, потягивая вино, охотно, хоть и не в авангардном стиле, танцевала с одним из моих коллег. Потом он отважился пригласить на танец стройную молодую женщину в темном костюме, с красивым и грустным лицом, которая сидела в одиночестве. Нам объяснили, что это жена Когоута, которая почти постоянно живет здесь с тремя маленькими детьми. Сейчас они спят, вот она и может развлечься (не очень это у нее получалось, невзирая на искренние старания нашего коллеги). «А где же...?» – «Да он вообще здесь очень редко появляется».

Другой эпизод относится уже к январю 1968 г. Чешская приятельница позвала меня на новую пьесу Когоута «Август, Август, Август» в Виноградском театре. Это не название месяца – до 21 августа 1968 было еще

далеко, а имя клоуна. Действие пьесы происходило в цирке и, на мой взгляд, было не очень интересным. Но в антракте мы увидели автора. Он разговаривал с молодой дамой в белом коротком шерстяном платье и серебряных туфельках (Z?) посреди фойе и всеобщего восхищенного внимания расступившейся публики. Когда я читала «Из дневника контрреволюционера», эти картинки так и вставали перед глазами.

И еще. Одна из оставшихся в моей памяти маленькими дочек Павла Когоута – Тереза (р. 1957) стала писательницей Тerezой Боучковой и в 1988 г. в гавловской самиздатовской серии «Экспедиц» опубликовала слегка ироничную автобиографическую повесть «Индийские гонки» (*Indiánský běh*), в которой их семейные отношения, в том числе с мачехой, изображены далеко не столь идиллично, как в романе отца. Разумеется, это тоже субъективный подход, и правда, как в большинстве подобных случаев, скорее всего находится где-то посередине, да и не так уж это существенно для чешской литературы. Но все же это характерная примета современной прозы: на ее страницы переносятся споры по всем возможным вопросам – от политики, социалистического реализма до внутрисемейных конфликтов.

Тема «Пражской весны» снова поднимается в дневниковом романе Павла Когоута «Где зарыта собака», впервые опубликованном и по-немецки, и по-чешски в 1987 г. в ФРГ. Рассказ о том, как Когоут с женой после разрешенной им заграничной поездки в 1979 г. не были пропущены обратно на родину и вынуждены были превратиться в эмигрантов, многократно перебивается эпизодами, относящимися к периоду зарождения, подъема и, наконец, разгрома «Пражской весны». Этот роман гораздо более публицистичен, в нем еще больше, чем в «Из дневника контрреволюционера», субъективных оценок различных политических и культурных деятелей. На мой взгляд, этот роман уступает первому «Дневнику» и по содержательному, и по художественному уровню, хотя, конечно же, заслуживает внимания не только как литературное произведение, но и как свидетельство непосредственного участника событий.

Один из самых активных в писательской среде политических деятелей, а в известной мере и идеологов «Пражской весны», Когоут в своих мемуарно-публицистических романах «Из дневника контрреволюционера» и «Где зарыта собака» описал ту эпоху именно с этих позиций. Он был убежден в плодотворности и осуществимости реформаторской концепции «социализма с человеческим лицом», обличал недостаточно стойких ее сторонников и откровенных консерваторов, силовой метод расправы с «Пражской

весной» и – в «Где зарыта собака» – режим гусаковской «нормализации». Иначе подошел к той же теме Йозеф Шкворецкий, который никогда не был членом партии, не состоял в руководстве Союза писателей, никогда не писал «будовательских» произведений, переводил английскую и американскую литературу, работал в издательствах и журналах, а его первый опубликованный роман стал предметом громкого скандала и долгих разбирательств в писательской организации. После «Малодушных» Шкворецкий выпустил еще несколько новелл и романов, в которых шлифовалось его писательское мастерство, склонность к юмору и иронии, равно и к детективным сюжетам, но в то же время он чутко улавливал общественную атмосферу, его глубоко беспокоила несправедливость любого рода. Он сторонился политики, но был не только очень внимательным наблюдателем, постоянно размышляя над меняющимся характером современной жизни, над положением человека в современном мире, облекая плоды своих размышлений по преимуществу в произведения сатирических жанров.

В начале 1969 г. Шкворецкий на короткое время возглавил редакционный совет журнала «Пламен», но очень быстро убедился в невозможности нормально работать на родине и уехал в США, а затем в Канаду, в Торонто, где стал преподавать в университете и основал вместе со своей женой З. Саливаровой уже многократно упоминавшееся издательство «Сиксти-эйт паблишерс», в котором в 1972 г. вышел его роман «Чудо».

Это объемный роман с большим количеством действующих лиц самого разного плана, с обилием сюжетных линий, которых, по мнению некоторых критиков, хватило бы чуть ли не на двадцать книг. Время действия в основном делится на два пласта – начало «строительства основ социализма» после февральского переворота 1948 г. и подъем и подавление «Пражской весны». Небольшие главки постоянно переключают внимание читателя с одного периода на другой, от вымышленных героев к выведенным под прозрачными шифрами реальным историческим фигурам. П. Тренский в своей монографии о Шкворецком достаточно точно определил жанровые особенности этого романа: «“Чудо” имеет многообразную структурную основу: это одновременно криминальная мелодрама, стилизованная автобиография, “полуфигтивный баланс” двадцатилетней истории Чехословакии под владычеством коммунизма, сатира или памфlet против радикализма любого рода и не в последнюю очередь забавная смесь самых разных анекдотов»¹.

¹ Trenský P. Jozef Škvorecký. S. 61–62.

Главный герой, от лица которого ведется повествование – Данни Смиржицкий. События первого временного пласта разворачиваются в городке Костелец, второго – в основном в Праге. Но это не совсем тот Данни, которого мы знаем по «Малодушным», и не совсем тот Костелец. Как и в первом своем романе, автор наделил героя, хотя и в гораздо меньшей степени, автобиографическими чертами. Данни – ровесник автора, любит джаз, в партии не состоит. Если говорить о первом временном пласте, то герою здесь около двадцати пяти лет. Он окончил университет, успел немного поработать в провинциальной школе и теперь его направили в Костелец преподавать социальную науку в училище, контингент которого состоит из одних молоденьких девушек. В период «Пражской весны» Данни предстает уже как достаточно модный писатель, сочиняющий оперетты и детективы. Такой выбор героя и хронотопов позволяет Шкворецкому создать широкую панораму жизни чешского общества при социалистическом строев.

В книге «История неуспешного тенорсаксофониста» (1984) с подзаголовком «Личная биография. Dichtung und Wahrheit» Шкворецкий уверял: «Никогда в жизни я не собирался писать сатиру – и тем не менее получилось так, что я изготовил нечто неотличимое от сатиры. Никогда я не представлял себя писателем-диссидентом, – и все же меня лишили гражданства за литературное диссидентство. Мне и не снилось, что я буду писать об истории – однако же иностранец, который заинтересуется сагой циничного тенорсаксофониста, может быть, получит более или менее связное представление о последних четырех десятилетиях чешской истории»². Это в полной мере относится к роману «Чудо».

Шкворецкий писал: «Литературная и психологическая науки давно доказали, что никто не в состоянии в собственной биографии написать правду, всю правду и ничего другого, кроме правды. Каждый норовит представить себя немного лучше или немного хуже, в зависимости от характера. Дело только в том, чтобы как можно больше приблизиться к правде в самых главных вещах»³. В романе «Чудо» автор спокойно наделяет главного героя-рассказчика деталями своей собственной биографии и придуманными чертами и поступками, в ход идет все, что может приблизить художественную картину к правде жизни.

² Škvorecký J. Příběh neuspělého tenorsaxofonisty. Praha, 1994. S. 76.

³ Ibid. S. 85.

Сатирический тон произведению задан уже на первых страницах рассказом о том, что непосредственно перед приездом в девичью школу любвеобильный Данни на летних курсах заразился гонореей от некой учительницы русского языка, которая в свою очередь там же получила ее от прогрессивного бразильского негра. Утаиваемая болезнь становится источником бесконечных комических ситуаций, когда бедный Данни, «наступая на горло» собственным желаниям и физическим мучениям, отбивается от любовных атак своих учениц, прикидываясь правоверным католиком, который вне брака не может себе ничего «такого» позволить. Это ему особенно трудно по отношению к симпатичной и изобретательной «Лисичке», которая вообще-то ему сразу приглянулась.

В главах, относящихся к жизни в Костельце, особенно много юмора и анекдотических ситуаций. К лучшим в художественном отношении эпизодам относится описание экзаменов на аттестат зрелости, где девочки, вполне человечная директриса с говорящим именем Ивана Грозна и сам Данни изощряются в лукавстве и разных хитроумных приемах, чтобы умилостивить комиссию и провести ортодоксальную партийную учительницу Миладу Марешову, которая пытается завалить всех «классово не подходящих» учениц. В ход идут напитки и явства, а Ивана виртуозно жонглирует марксистскими тезисами, дабы прикрыть бессмыслицу ответов учениц.

С Костельцом связан и детективный сюжет, давший заглавие роману. В своей борьбе с неугодным католическим духовенством органы государственной безопасности устраивают провокацию, обвинив местного священника Доуфала в обманном устройстве «чуда» – во время богослужения фигура святого Иосифа вдруг начала двигаться. На самом же деле механизм смонтировали сами гэбэшники, но заставляют признаться в этом священника, чтобы заснять на кинопленку и показывать людям в качестве антицерковной пропаганды. Этот сюжет проходит через всю книгу, в текст включены даже чертежи, приходится, однако, признать, что читателю трудно разобраться во всех этих перипетиях. Детективный сюжет, хотя он призван соединить все части книги, не относится к большим удачам автора.

«Костельская» часть романа блещет юмором, но с ней связаны и трагические мотивы. Перед экзаменами в училище на аттестат зрелости арестовывают нескольких окрестных кулаков и среди них – отца одной из лучших, прилежных и скромных учениц школы – Божены Стокласовой. Девочке грозит, что ее не допустят к экзаменам, на чем особенно настаивает Милада. Когда все иные способы помочь Божене оказываются исчерпанными,

Ивана договаривается с ней, что она напишет в местную газету фальшивое осуждение отца. Он сам на это соглашается, ибо болеет за будущее дочки. Божену допускают к экзаменам, она их сдает, но в конце концов все это оказывается напрасным и позже оборачивается трагедией. Отец Божены умирает в тюрьме, в период «Пражской весны» его реабилитируют, и некий бойкий журналист, ни во что не вникнув, пишет разоблачительную статью против Иваны, которая якобы принудила ученицу к отречению от благородного отца. Божена пытается выступить в защиту горячо любимой учительницы, но ее письмо не хотят печатать, оно не вписывается в «разоблачительный» курс газеты. А после 21 августа вообще все теряет смысл, тем более, что самоотверженно верившая в возможность гуманного социализма Ивана кончает жизнь самоубийством.

Трагична и судьба священника Доуфала. Он происходил из бедной крестьянской семьи, в священники пошел после того, как накануне свадьбы погибла его невеста. Он не ортодокс, не ярый церковник, вообще не связан с политикой, не враг новой власти, это добрый честный человек, не очень образованный, который искренне хочет помочь людям, учить их добру. Попав в лапы гэбэшников, он не может пойти с ними на прямойговор, его пытают, и он погибает, не выдержав пыток. Так веселое и трагическое сплетается в романе, хотя писатель никак это не акцентирует, он «констатирует» то, что было, то, что есть.

Описывая «Пражскую весну», Шкворецкий останавливается главным образом на изображении литературной жизни. Перед читателем проходит множество слегка закамуфлированных, но легко узнаваемых лиц и событий. Несколько изменения имена, автор считает возможным реальные факты свободно соединять с вымыслом. Иногда преобладает реальность, иногда он дает волю фантазии. Например, сразу же узнаем, реалистичен, хотя и нарисованный с юмором, портрет Ярослава Сейферта, который в двадцатые годы начинал как яркий представитель пролетарской литературы: «Поэт Недожил был мелодичным лириком, единственным из своего поколения, который все еще имел широкую читательскую аудиторию среди молодежи. В молодости он обладал большой потенцией и соединял эту для поэта всегда благодатную особенность с языковой гениальностью. Уже пятьдесят лет подряд все еще свежайшим языком и с возрастающей самоиронией он воспевал девичью прелесть и радость пития. В рамках этой омархаямовской тематики соотношение числа стихов о девушках и о вине с течением времени менялось. В начале весеннего Возрождения явно преобладали девушки,

но теперь они почти исчезли из его стихов, и когда мы к нему пришли, он на кушетке корпел над безутешным диваном о вине из одуванчиков.

Ему не давал покоя давний грех. Едва мы вошли в его рабочую спальню, он поднял на нас свои большие глаза и воскликнул:

“Пан Михал! Как мы за это ответим! Скажите! Как мы ответим за то, что были коммунистами!”

Меня это удивило. Я и не подозревал, что Маэстро когда-либо исповедовал учение Маркса, как вместе со мной об этом не подозревали массы его молодых читателей. Давно забыли об этом и старшие поколения, ибо, насколько хватает человеческой памяти, Маэстро воспевал только груди, лоно, бокалы и ничего более прогрессивного».

Узнаваем Владимир Голан под именем Голлара, после мая 1945 г. прославлявшего красноармейцев, затем резко сменившего тематику, а в «радикальном драматурге Гейле» нельзя не признать Вацлава Гавела: «Радикальный драматург, очевидно, превратил ресторан в секретариат своей будущей оппозиционной партии, я снова увидел его в привычном углу, правда, для разнообразия, окруженного на этот раз не писателями, а девушками». Ян Врхцолаб – «молодая звезда литературного сталинизма», который к тому же «написал пьесу в стихах об измене своей жены», это, конечно же, Павел Ко-гоут, хотя, подчеркну еще раз, автор не только пародирует известных писателей, но и дорисовывает облик и действия этих персонажей с помощью весьма фривольной фантазии. Да, собственно, если он не остановился перед тем, чтобы наградить своего любимого автобиографического героя Данни гонореей, можно ли его упрекать за то, что он приписывает другим героям все же менее одиозные «характерные черты»?

На страницах «Чуда» отражены многие громкие скандалы периода «Пражской весны» – непременно с подчеркиванием комических моментов, даже если речь идет о случившихся тогда нескольких самоубийствах. Еще более подробно и пародийно изображается жизнь писательских кругов, творческой интеллигенции вообще. Такова, например, сцена бурного заседания руководства Союза писателей, на котором опирающаяся на костили старуха Мария Бурдыхова, «лауреатка трех государственных премий», каялась, что во времена сталинизма подписала требование смертной казни «изменникам». В ее образе автор соединил черты Марии Майеровой и Ярмилы Глазаровой, добавив, конечно же, и вымысел. Попала в книгу и история поэт-редактора журнала «Май», который заслужил пощечину от дочери высокопоставленного советского чиновника.

Разумеется, современники, особенно близкие к чешскому искусству, легко расшифровывали героев Шкворецкого, распознавали и спорили, где он говорит правду, а где – чистый вымысел. Наверное, уже сегодняшнему молодому поколению все это не столь доступно, требуется комментарий. Но обязан ли писатель быть абсолютно точным, если он пишет роман и дает героям вымышленные имена?

В гротесковом стиле изображены и советские писатели, с которыми Данни общается в Вене на конференции о «новом романе». Время было такое, что каждый стремился прослыть демократом и сторонником модерного искусства. Именно таковым силялся представить себя советский писатель-функционер Арашидов, «лауреат Сталинской премии, ныне в рецензиях называемой Ленинской», который прежде писал о войне, смешивая «имитацию Хемингуэя с Салтыковым-Щедриным», а теперь задумал создать нечто фантастическое на тему о русской любви к водке. Арашидов, беседуя с английским писателем, новеллу которого он вроде бы перевел, прячется от приставленного к нему под видом критика соглядатая, ибо «в группе хотя бы из двух советских туристов по крайней мере один – доносчик». В период подъема «Пражской весны» Арашидов был куда как либеральным, а после 21 августа Данни увидел его подпись под заявлением советских писателей, одобрявших «дружескую помощь Чехословакии».

Иронию и сарказм Шкворецкий сохраняет при описании поведения чешских писателей-реформаторов в послеавгустовской ситуации, когда «Врхцолаб, Букавец и еще несколько им подобных летали между Мюнхеном, Парижем, Женевой и Прагой, раздувая возмущенную совесть Запада против советского милитаризма». А в газетах печатают «Заявление Пражских театров, рядом с многими другими подобными Заявлениями, в которых граждане, комитеты, комиссии отзывают свои прежние Заявления, на которые в контрреволюционном году их спровоцировали правые и сионисты». Но в авторской речи проступает подлинная горечь, когда он описывает утро вступления в Чехословакию советских танков. Естественно, что в изображении советских военных он не склонится на издевку, показывая их неотесанными, невежественными, не разбирающимися в смысле акции, участниками которой они стали. Но вот к ним подбегают чешские мальчишки, которые плохим русским языком спрашивают: «Почему? Почему?» А вот пожилая переводчица русской литературы обращается к ним с тем же горьким вопросом на хорошем русском языке...

Если Когоут в своем романе занимал совершенно определенную политическую позицию, защищал идеалы «Пражской весны», то Шкворецкий относится ко всему нейтрально, он обличает коммунистический режим, иезуитские методы работы и жестокость органов государственной безопасности, но в то же время высмеивает и реформаторов, питающих иллюзорные надежды и далеко не всегда безупречных с этической точки зрения. Такое отношение писателя к потерпевшей поражение стороне вызвало недовольство в эмигрантских и диссидентских кругах, что не могли не отметить и симпатизирующие ему критики. Так, П. Тренский писал: «История служит автору предлогом для неприкрытоого политического памфлета. «Чудо» представляет «Пражскую весну» как гротесковый карнавал идиотов, как период масового помешательства, когда здравый смысл сохраняют лишь единицы, вроде представляющего автора рассказчика Смиржицкого»⁴. Однако критик дает этому объяснение: «За гротескным фасадом «Чуда» ощущается разочарование автора в связи с катастрофическими результатами событий»⁵.

Несколько иначе трактовала позицию Шкворецкого живущая в Швеции чешская исследовательница Гелена Коскова в статье «Разрушитель мифов Йозеф Шкворецкий». Коскова пишет: «Тому, кто понимает глубокую гуманистическую тенденцию творчества Йозефа Шкворецкого, иногда трудно понять, почему он стал объектом такой ненависти и нападок. Одной из причин, очевидно, является удивительная сила его характера и мастерства, которая позволила ему избежать всех негативных внешних влияний... Возможно, «Чудо» вызвало остройшую реакцию потому, что он позволил себе дегерилизовать еще живые мифы «Пражской весны»»⁶.

На мой взгляд, Коскова ближе к истине, чем Тренский, который, как мне кажется, излишне сближает Данни и автора. Действительно, и об этом уже шла речь, в образе Смиржицкого наличествуют автобиографические черты. В романе два персонажа словно бы стоят «над схваткой»: Данни и доктор Геллен, с соблюдением полной секретности вылечивающий Смиржицкого от его неприятной болезни. Доктор отнюдь не идеален с этической точки зрения. Он спокойно принимает приношения пациентов, то и дело прикладывается к виски, в юности совратил свою двоюродную сестру, но при всем том ему чужда подлость, он совершенно бескорыстно делает все,

⁴ Trenský P. Jozef Škvorecký. S. 70.

⁵ Ibid. S. 80.

⁶ Proměny, 1980. № 3. S. 57.

чтобы освободить девочек из училища от вредных для их здоровья работ и т. п. «Но разве есть в наше время еще какая-нибудь мудрость кроме цинизма?». И оба они – Геллен, не пропускавший симпатичных и готовых на авантюры пациенток, и вылечившийся от заразы Данни – делают по ребенку аппетитной Лисичке, вышедшей замуж за молодого католического поэта-графомана. То есть и Данни, и Геллен – обычные, не очень примерные мужчины, в меру циничные и распущенные, но – не лицемеры, не предатели. И не более того.

Однако в этом романе, по преимуществу сатирическом и юмористическом, который, как «Бравого солдата Швейка», можно растащить на анекдоты, подчас пробивается серьезный тон, как в рассказе о судьбе Божены, в сообщении о самоубийстве Иваны. Иногда мы вдруг слышим голос уже не Данни, а, хотя и от его имени, самого автора. Вот его общая характеристика «Пражской весны», высказанная в сцене, когда, после самосожжения Яна Палаха, к нему – уже известному писателю – приходят молодые ребята: «Они пришли ко мне домой: две девушки в дешевенькой траурной одежде и два бородатых парня с черными повязками на рукавах. Чтобы я, как автор популярных мюзиклов, высказал свое мнение. Но в ту минуту я не имел смелости излагать им свою личную философию весны возрождения. За окном пепелился стальной день нового января, и башня костела святой Маркеты, основанного в девятом веке на месте языческой святыни, поднималась на голом фоне зимнего пейзажа как предостерегающий перст. Они смотрели на меня телячьими глазами молодости, которую еще не успела сквернить ни одна победоносная революция, а в глазах у девчонок стояли слезы. Когда они ушли, после них осталась в пепельнице невообразимая гора окурков. Но пока они здесь сидели, я не мог им рассказывать, что, во имя Бога святого, ведь я же не революционер, как все другие, от которых они хотели это услышать, что я никогда им не был, что я всегда верил в мелкое покусывание блох, ибо в соответствующее время оно способно привести к нервному срыву и Голиафа. Что они позволили обмануть себя баловням революции, которые двадцать лет тому назад без всякого риска и с большим куражом запустили страшную машину диктатуры пролетариата и долго на ней отплясывали свое сербское коло, казачок и прочие народные танцы. А когда эти люди постарели и прозрели, они стали тосковать по эйфории революции, но поскольку сами они никогда никаких ударов не получали, то и набросились на Голиафа с кулачenkами. Но Давид победил Голиафа только в старой европейской сказке, а теперь Голиаф их раздавит, этих жалких плейбоев марксленнизма».

Шкворецкий не принимал революцию сталинского типа, не принял он и реформаторский бунт против нее, полагая, что ничего хорошего он дать не может, тем более что поднялись на него все те же «плейбои маркслендинизма», к тому же постаревшие, так и не приобретя опыта настоящей борьбы.

Это уже мысли не Данни, а самого автора, с этих позиций он описывал «Пражскую весну», изображая в комическом свете всех ее героев, не скрывая своего сочувствия ее незнаменитым жертвам, таким, как Божена, которая, невзирая на все свои способности, старания и добровольные лишения, так и осталась простой крестьянкой.

Отраженное изображение «Пражской весны» дает еще один роман Шкворецкого о Данни Смиржицком – «История инженера человеческих душ» (1977). Данни предстает здесь зрелым человеком, чешским эмигрантом в Торонто, преподающим литературу в местном университете. Герой уже не столь бесшабашен, как в прежних романах, он много думает о литературе, старается научить своих студентов понимать ее, сдержанно ведет себя с влюбленной в него и нравящейся ему студенткой Иреной. Вторым временным пластом проходит в романе описание жизни юного Данни все в том же Костельце, где он после гимназии по мобилизации работал на военном заводе. Послевоенная Чехословакия предстает в письмах, которые друзья юности пишут Данни-профессору. В резких ироничных тонах изображена эмигрантская среда, где давно утрачены былые идеалы. Карикатурно обрисована литературная ситуация на родине, где снова шаржировано представлен поэт, драматург и любитель женщин Врхцолаб. Но в романе отчетливо слышны и ностальгические нотки, а вызывающий наибольшее сочувствие персонаж – дочь арестованного фашистами коммуниста, верящая в социализм Надя, с которой Данни работает на заводе и крутит любовь и которая вскоре после войны умирает от туберкулеза. Роман сложен по структуре, по языку: в нем без перевода приводятся слова, фразы и стихи на разных языках, на чудовищной смеси исковерканного английского и разговорно-жargonного чешского говорят чешские эмигранты, чешские и словацкие диалекты присутствуют в письмах былых приятелей Данни. Шкворецкий говорил о себе: «Если человек является традиционным реалистом, как я, он не может заставить ганацкого крестьянина употреблять в трактире те же обороты речи, которые мы слышим в разговоре пражского профессора чешского языка»⁷. Оставим

⁷ Цит. по: *Hvíždala K. Opustíš-li mne, nezahyneš. Rozhovory: Zdena Salivarová, Josef Škvorecký. Praha, 1995. S. 177.*

в стороне вопрос о том, такой ли уж Шкворецкий традиционный реалист, но несомненно, что его роман рассчитан на образованного читателя, знающего не только литературу, но и языки, способного уловить и оценить разные смысловые и языковые оттенки. Очевидно также, что тематика «Пражской весны» уже отходит для него на второй план, уступая место более общим размышлению о ценности человеческой жизни. Однако его скептическое отношение к событиям 1968 г. остается прежним.

Со взглядами Шкворецкого на реформаторское движение можно спорить, и с ними действительно много и остро спорили, и все же его романы в чем-то очень достоверно, хотя и с неизменной насмешкой и даже издевкой, дополняют историческую картину важного периода чешской истории.

Из всех произведений чешской прозы, затрагивающих тему «Пражской весны», наибольшую известность в мире получил роман Милана Кундеры «Невыносимая легкость бытия», который вышел сначала во французском переводе (1984), а затем по-чешски в издательстве Шкворецких в Торонто (1985). Его популярности способствовала американская экранизация Ф. Кауфмана (1987) вне зависимости от того, что автор романа не считает ее удачной. Это была вторая книга, написанная Кундерой в эмиграции. Первая – «Книга смеха и забвения» вышла в Торонто в 1981 г.

В «Книге смеха и забвения» Кундера, глядя на свою родину уже издалека, попытался осмыслить произошедшие в ней перемены, в которых он и сам принимал участие. По форме это, по его собственному определению, «роман в вариациях», ибо он состоит из семи свободно соединенных новелл, включающих реалистическое описание чешской и эмигрантской жизни, философско-публицистические размышления, элементы утопии. Здесь нет единого сюжетного стержня, и только в двух новеллах выступает одна и та же героиня – Тамина, чешка, оказавшаяся в эмиграции, потерявшая мужа, но пытающаяся сохранить память о нем. В последней новелле книги Тамина оказывается на фантастическом острове, населенном беззаботными детьми, которые сначала восхищаются ею, а потом приводят ее к гибели. Еще в одной новелле диссидент Мирек хочет уничтожить свои старые письма, чтобы стереть память о своем прошлом и т. п. Мысль Кундеры состоит в том, что люди должны помнить историю, иначе они утрачивают ориентацию и действительность теряет всякий смысл: «Убийство Альенде быстро заслонило воспоминания о русском вторжении в Чехию, кровавая бойня в Бангладеш заставила забыть об Альенде, война в Синайской пустыне заглушила плач бангладешцев, резня в Камбодже вытеснила из памяти Синай и так далее, и

так далее – вплоть до полного забывания всех обо всем... Никакое из исторических событий нельзя считать общеизвестным, и о делах, произошедших несколько лет тому назад, мне приходится рассказывать так, будто это случилось сто лет тому назад».

Автор задумывается над тем, как же объяснить, что коммунисты, победившие в Чехословакии в феврале 1948 г. потому, что их поддерживал народ и была жива память о советских освободителях, коммунисты, желавшие создать «идиллию для всех», сразу же начали казнить невиновных, переписывать историю. Потом реформисты принялись обличать свои собственные прежние поступки: «Если бы я писал роман о поколении этих способных и радикальных людей, я назвал бы его "Преследование потерянного "действия"». И далее его определение «Пражской весны»: «По большей части исторические события бесталанно копируют одно другое, но мне кажется, что в Чехии история инсценировала невиданный эксперимент. Согласно старым рецептам одна группа людей (класс, народ) должна была выступить против другой подобной же группы, здесь же люди (одно поколение людей) восстали против своей собственной молодости».

Кундера с горькой иронией вспоминает, как и он после 1948 г. пытался плясать в общем коло: «Мы все время что-то праздновали, какие-то юбилеи или еще что-то, старые обиды забыты, делались новые кривды, заводы были национализированы, сотни людей отправлены в тюрьмы, здравоохранение стало бесплатным, у мелких лавочников отбирали их лавки, старые рабочие впервые в жизни отправлялись отдыхать на конфискованных виллах, у всех нас на лицах была улыбка счастья. Но однажды я что-то сказал, чего я не должен был говорить, меня исключили из партии и я должен был выйти из коло... Вылетел я, как оторвавшийся метеорит, из общего круга, да так и лечу до сего дня...»

Автор различает бездумный «ангельский смех», как у детей, погубивших Тамину, и «смех дьявольский», который помогает глубже проникнуть в происходящее. Не забывать! – это сквозная мысль книги, которая в известной мере подготовила последующее творчество Кундеры, где он со все большей настойчивостью будет пытаться вникнуть в то, что случилось с его страной и вообще в то, что происходит с современными людьми.

«Невыносимая легкость бытия», сделавшая Кундуру одним из самых известных современных романистов, невелика по объему, но исключительно насыщена по содержанию и острой злободневной проблематике. В основе сюжета – история любви талантливого пражского хирурга Томаша и

простой официантки из чешской провинции Терезы, которой сопутствуют любовные истории Томаша и художницы Сабины, Сабины и швейцарского профессора Франца. События в Чехии занимают в романе не так много места, но именно танковый разгром «Пражской весны» оказывается судьбоносным для главных героев и подвигает автора на размышления не только о современной жизни, политике, искусстве, но также и о любви, и эротике.

Тереза полюбила Томаша сразу и навсегда, но и для него – великого любителя женщин, который однажды уже был женат и развелся, отца взрослого сына, вовсе его не интересующего, бесконечно меняющего любовниц, – встреча с Терезой оказалась не очередной интрижкой от скуки, а чем-то большим. Он почувствовал к ней душевную привязанность, жалость, нежность, хотя это и не отвратило его от привычных эротических похождений «на стороне», доставляющих Терезе глубокие страдания. После 21 августа они уезжают в Цюрих, куда Томаша пригласили на работу, но и там он не оставляет своих прежних привычек, тем более, что встречает свою давнюю подругу Сабину. У Сабины роман с женатым профессором Францем, разделяющим радикальные левые взгляды, но она снова сходится с Томашем. Тереза, потрясенная тем, что ей пришлось пережить в Праге, не находит в себе сил дальше мириться с изменениями Томаша: она возвращается на родину, но он едет за ней. Здесь ему приходится пройти типичный тернистый путь чешского интеллектуала, не желающего безропотно приспособливаться к обстановке «нормализации». Еще до августа он написал статью, в которой содержалась критика коммунизма, теперь его заставляют от нее отказаться, а когда Томаш на это не соглашается, его переводят из престижной клиники в обычную больницу, затем он теряет и это место и три года зарабатывает на жизнь мытьем окон. По настоянию Терезы они уезжают в деревню, но и там находят только призрачный покой и в конце романа погибают вместе в автомобильной катастрофе.

Обращаясь к самым драматическим событиям «Пражской весны», автор проводит сформулированную уже в «Книге смеха и забвения» идею памяти, которую в наше время, казалось бы, способна укрепить и поддержать техника: «Все предшествующие преступления русской империи совершились под прикрытием молчания. Депортация полутора миллиона литовцев, убийство сотен тысяч поляков, уничтожение крымских татар – все это сохранилось в памяти без фотодокументов. Следовательно, как нечто недоказуемое, что рано или поздно будет объявлено мистификацией. В противопо-

ложность тому, вторжение в Чехословакию в 1968 году целиком отснято на фото- и кинопленку и хранится в архивах всего мира.

Чешские фотографы и кинооператоры прекрасно сознавали, что именно они могут совершить то единственное, что можно еще совершить: сохранить для далекого будущего образ насилия. Тереза всю неделю была на улицах и фотографировала русских солдат во всех компрометирующих их ситуациях» (перевод Н. Шульгиной).

И что же дальше? Я не могу взять на себя ответственность оценить документальную точность исторических экскурсов Кундеры, но для концепции романа важно, что он критикует не только «русскую империю», но и, может быть здесь в первую очередь, демократическую Европу в лице редактора швейцарского иллюстрированного журнала, который, когда Тереза предложила ему свои уникальные фотографии, вежливо отверг их, как уже не актуальные. Так и в этом эпизоде обнаруживает себя центральный кундеровский философский постулат «невыносимой легкости бытия»!

В романе ясно обозначено по меньшей мере скептическое отношение автора к чешскому диссидентству. Томаш отказывается подписать принесенный ему сыном протест против незаконных действий властей, ибо он убежден в его абсолютной бесполезности. В диссидентских кругах такая позиция писателя вызвала критическое к нему отношение. В самиздатовской статье «Кундеровские парадоксы» (1986) М. Юнгманн упрекал писателя в неточностях при изображении чешской «нормализованной» действительности: врач Томаш не мог стать мойщиком окон, это занятие было уделом журналистов, редакторов, литераторов, тогда как представителям медицинских профессий был запрещен самовольный переход в другие сферы деятельности. Как издевку могли воспринимать чешские диссиденты и описание бесконечных эротических общений Томаша-мойщика окон со своими клиентками: до того ли было усталым и постоянно находящимся под стрессом насилию деклассированным интеллигентам! Представляется, однако, что в, мягко выражаясь, не восторженном отношении Кундеры к диссидентству проявилось его общее крайне скептическое отношение к любому роду революционной борьбы. «Пражскую весну» он воспринимал и оценивал на общем фоне европейского бунтарства 60-х годов и массовых революционных движений в других частях мира. Кундера вообще не верил в возможность успеха народного восстания – «великого марша». Ненавидящая «китч» в любых его вариантах, талантливая художница Сабина думала, что: «...за коммунизмом, фашизмом, всеми оккупациями и вторжениями скрывается

более общее и основное зло, наглядным образом этого зла для нее стала марширующая процессия людей, поднимающих руки вверх и в унисон кричащих одни и те же слова». Здесь писатель снова высказывает и свое недоверие к бездумным энтузиастам: «Те, кто думает, что коммунистические режимы Центральной Европы являются исключительно делом преступников, упускают из виду главную правду: преступные режимы созданы не преступниками, а энтузиастами, которые были убеждены, что они открыли единственный путь, ведущий в рай».

Многопроблемный и многоплановый роман Кундеры поднимает не только вопросы политики, но и проблему предназначения современной литературы, по-своему трактует эротические взаимоотношения, показанные автором с рискованной откровенностью. Он полемичен, балансирует на грани прозы и публицистических или философских эссе. Но при всем том писателю удалось нарисовать живые человеческие типы, особенно из среды художественной интеллигенции. Разнообразие проблем и образов не разрушает художественной целостности произведения, которая является одним из самых значимых его достоинств.

Представители альтернативной литературы, предназначавшие свои книги прежде всего для самиздата, не могли быть столь откровенны в высказывании своих политических взглядов. В самиздатовских книгах, естественно, больше иносказаний, эзоповского языка или же политически более нейтральной тематики. Однако же и в нелегальных издательствах в Чехии было напечатано немало значительных произведений, в которых продолжали жить дух «Пражской весны», гуманистическое начало, категорическое не-приятие режима «нормализации». Лучшим среди них можно назвать «Чешский сонник» (1980) Людвика Вацулика.

В знаменитом манифесте 1968 г. «Две тысячи слов» Вацулик писал: «Эта весна прошла и больше уже не вернется. Зимой мы узнаем все». Период «нормализации», длившийся без малого двадцать лет, явился такой сплошной «зимой», когда реформаторы, оставшиеся на родине, выживали, диссидентствовали, пытались разобраться в прошлом, обдумывали совершенные ошибки, искали пути в будущее. Об этом и написал Вацулик свою книгу, выпущенную в 1981 г. в созданной им самим самиздатовской серии «Петлице».

По форме «Чешский сонник» – это дневник, охватывающий один год жизни автора с января 1979 г. по февраль 1980 г. Как он сообщает читателю: «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». Внешне все так и есть: скрупулезно воспроизводится распорядок дня автора – от утреннего кофе до позднего вечера, описываются его самиздатовские заботы – от отбора рукописей, их редактирования, организации перепечатки на машинке до их распространения – доставки самим Вацуликом на городском трамвае по определенным адресам. Не менее детально воспроизводится личная и семейная жизнь писателя, непростые взаимоотношения с вечно усталой, мечтающей об уходе на пенсию, то мудрой, то банально ревнивой женой Мадлой, со взрослыми сыновьями, с прежними и новыми возлюбленными. Записывает Вацулик и свои сны, утверждая, что они – подлинные, и называя их «не пророческими, а диагностическими».

Большое место занимают в романе встречи и споры с друзьями-диссидентами, выступающими под своими собственными именами или прозрачными шифрами: пан Вацлав (Гавел), философ Карел Косик, писатели Иван Клима, Иржи Груша, Эва Кантуркова, критик Б. (Иржи Брабец), журналист и славист Любомир Добровский, который после «бархатной революции» будет последовательно занимать посты главы президентской администрации, министра обороны, посла Чехии в Москве. В ту «зимнюю» пору все они входили в состав диссидентского гетто, где кипела интеллектуальная жизнь, велись бесконечные споры, строились планы, некоторые из которых даже были осуществлены. Показаны также и взаимоотношения диссидентов с властями, точнее: отношение властей к диссидентам, которых они всех знали поименно.

Диссиденты находились под неусыпным наблюдением ГБ. Время таких кровавых репрессий, какими были отмечены 50-е годы, давно ушло в прошлое; аресты, суды, тюремные заключения были явлением не столь уж частым, хотя Гавел и отсидел свои пять лет. Но по большей части власти действовали более изощренными методами. Гусаку приписывают такую, например, реакцию на эпатажные выпады Павла Когоута: «В тюрьму ты не попадешь, – якобы сказал “главный нормализатор”, – я из тебя, Павел, героя делать не буду!» Впоследствии однако, как широко известно, Когоута вместе с женой «выдали» в эмиграцию и лишили чехословацкого гражданства.

Кровавых репрессий не было, но, лишившись возможности зарабатывать на жизнь интеллектуальным трудом, образованнейшие люди своей страны подметали улицы, мыли окна (как тот же Любомир Добровский), становились кочегарами, ночных сторожами, уборщицами, в лучшем случае – билетерами в театре или смотрителями в музеях. При этом их, как это на-

своем примере описывает Вацулик, постоянно вызывали в органы безопасности на «воспитательные и предупредительные беседы», у них изымали водительские права, в квартирах и на дачах производили обыски. Для Вацулика особенно болезненным наказанием было то, что его сына не принимали в высшую школу.

Если Шкворецкий при обрисовке реформаторов прибегал к гротеску, а Кундера изображал диссидентскую деятельность с ироническим скепсисом, то Вацулик строго придерживается реалистической манеры письма (я отвлекаюсь от его «снов», они решительно ничего в реалистичности произведения не меняют и, на мой взгляд, присутствуют в романе главным образом для оправдания его названия и подчеркивания того, что реальная действительность не только «расшифровывает сновидения», но и далеко их пре- восходит своей бессмысленностью).

В «Чешском соннике» подробно воспроизводятся споры между диссидентами о способах борьбы за демократию, о героизме и непослушании, нeliцеприятные взаимные обсуждения книг и рукописей и т. п. Постоянно возникает вопрос, что достойнее: эмиграция или же жизнь под гнетом «нормализации». Во Франции остается старший сын Вацулика Мартин, вместе с постылым мужем уезжает из страны возлюбленная рассказчика художница Гелена. Сам же автор к идее эмиграции относится с неодобрительной настороженностью: «Мне в эмигрантах не нравится то, что они считают себя более ценными людьми, чем мы, остальные. Если бы здесь была свобода, они бы не уехали. Если свобода! А если здесь братская могила – тогда что?» Вацулик, хотя он ценит Шкворецкого, не считает заслугой, что тот в эмиграции слишком громко поносит коммунистов и гэбэшников – ведь ему теперь за это ничто не грозит. Вацулик твердо убежден: «Первейшее право человека свободно жить дома, а не свободно убежать». Но подчас он грустно признается: «У меня просто уже не осталось других средств борьбы, кроме как остаться здесь». Однако голос его поднимается до гневных обличений, когда он говорит, например, о преследованиях Вацлава Гавела то в виде заключения в тюрьму, то в виде унизительного домашнего ареста: «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».

Автор ни в малейшей мере не героизирует диссидентов, подчас высказывая по адресу конкретных людей весьма едкие субъективные замечания.

ния. Вот он пишет об И. Груше, недавно вышедшем из тюрьмы, куда он попал за распространение своей высмеивающей «нормализованную» кадровую политику книги «Анкета»: «Забавно наблюдать, как с той поры, когда была издана его «Анкета» и он прошел курс тюремного ликбеза, Иржи стал уверенно держаться в обществе». Признавая заслуги Когоута, Вацулик отмечает его самодовольство: «Если бы я умел, я разбил бы твердую скорлупу, которой он себя защищает. Жизнь научила его отчетливо видеть пороки системы, но люди в ней для него – как звери в зоопарке, и еще ничто не заставило его столь же проникновенно взглянуться в самого себя. Будто та страшная сила, которая обращена вовне, лишает его чувствительности к своему внутреннему миру». Не пытается рассказчик приукрасить и собственный имидж как на общественном поприще, так и в семейной жизни и в любовных делах, которые также подробно описываются в книге, что дополнительно способствует переводу заявленного «дневника» в романский жанр.

Год жизни, запечатленный в «Соннике», хронологически совпадает с историей любви автора к молодой художнице Гелене – от первых встреч через бурную романтику всепоглощающего чувства до неизбежного разрыва, вызванного отъездом Гелены в эмиграцию. Одновременно рассказчик ощущает раздражение и жалость по отношению к жене, чувство вины по отношению к прежней своей любовнице, безмерно преданной ему, слабой здоровьем Здене, которая, перепечатывая на машинке рукописи для «Петлице», подвергается постоянным преследованиям и издевательствам со стороны властей. А в конце повествования он знакомится с начинающей писательницей Ленкой Прохазковой (дочерью Яна Прохазки), приносящей ему рукопись романа «Розовая дама».

Книга, разделенная на главы, названиями которых служат даты, крепко спаяна не только проблематикой чешского диссидентства на этапе после «Хартии-77», не только философско-публицистическими, часто облечеными в форму дружеских споров, размышлений над формами и смыслом борьбы за демократические права, но и сугубо человеческой, интимно-личностной проблематикой. Как справедливо заметил рецензент эмигрантского журнала «Листы»: «Этот дневник – сложная фикция, каждая запись – это фельетон, и даже вовсе не дневниковая запись, а продуманная конструкция, искусно ограненный камушек в причудливой мозаике, которая только постепенно обнаруживает свои краски, раскрывает смысл и всю картину»⁸.

⁸ Listy. 1981. № 3–4. S. 138.

Владимир Минач назвал роман Вацулика «чешскими записками из мертвого дома»⁹, считая его вершиной чешской литературы того времени.

Конечно, не все герои «Сонника» остались довольны своими портретами, разумеется, автор субъективен в своих оценках и характеристиках. Чистым вымыслом является концовка романа, где вместе едут в Моравию диссиденты, чехи и словаки, эмигранты, люди, находившиеся в то время в тюрьме: в их единении, описанном, кстати, не очень убедительно, автор хотел выразить свою мечту, оптимистическую надежду.

Гелена Коскова в своем анализе «Чешского сонника» обратила внимание на то, что автор противится участии диссidenta, он не хочет быть героем, протестующим, но ситуация «нормализованной» страны такова, что он не может освободиться от навязанной ему роли, ему не дают это сделать не только внешние обстоятельства, но, и это в первую очередь, чувство ответственности. Исследовательница приводит в этой связи высказывание о романе Вацулика, принадлежащее Вацлаву Гавелу, которое я позволю себе здесь повторить: «“Чешский сонник” предстает как роман об ответственности, воле и судьбе, об ответственности, которая, если так можно сказать, сильнее воли; это роман о трагедии судьбы, порожденной ответственностью, об обреченности всех попыток человека освободиться от роли, на которую его обрекает ответственность, об ответственности как судьбе»¹⁰.

Проза была самым продуктивным жанром альтернативной литературы: романы, новеллы, мемуары, эссеистика. Нельзя не упомянуть романы и рассказы И. Климы. Его роман «Стоит, стоит виселица» вышел в самиздате в 1980 г. (в доработанном виде под названием «Судья по помилованию» (*Soudce z milostí*) в 1986 г. за рубежом) и представляет собой в известной мере автобиографическую историю разочарования убежденного коммуниста (он представлен в образе судьи Адама Киндла), к тому же проведшего в детстве три года в терезинском гетто, в социалистической Чехословакии, где грубо попираются права человека. Пламенный революционер отец Адама в 50-е годы совершенно бессвинно оказывается в тюрьме, а сам главный герой подвергается притеснениям со стороны начальства за недостаточную, по их мнению, послушность. В романе «Любовь и мусор» (самиздат – 1987, за рубежом – 1988) и рассказах сборника «Мои веселые утра» (1979 – самиздат) с горьким юмором описывается диссидентский быт интеллектуала, осваи-

⁹ Mináč V. Návraty k prevratu. Bratislava, 1993. S. 15.

¹⁰ Kosková H. Hledání ztracené generace. Praha, 1996. S. 186.

вающего чернорабочие профессии и на каждом шагу сталкивающегося с извращенными моральными нормами режима «нормализации».

Самым известным произведением И. Груши стал роман «Анкета или молитва за здравие города и друга» (1976 – самиздат, 1978 – за рубежом), весьма изобретательный и пародийный по форме, с использованием швейковских мотивов, экскурсами в библейские сюжеты и т. п. Здесь некий парковый архитектор с невероятной скрупулезностью и всеми возможными историческими и интимными подробностями отвечает на вопросы анкеты, безуспешно пытаясь получить работу. Его откровенность позволяет создать гротесковую картину чешского общества. Напомню, что за распространение именно этого романа Груша попал в тюрьму.

Достоинством книги Эвы Кантурковой (р. 1930) «Подруги из дома печали» (1984 – за рубежом) была ее документальность, достоверное описание дома предварительного заключения, где она провела некоторое время в 1981 г. В портретах своих сокамерниц писательница стремилась подчеркнуть человеческое достоинство, которое грубо попирал объявлявший себя народным режим.

К альтернативной литературе можно с полным правом отнести последний том – «Трецины» (1986) так называемой биографической трилогии Б. Грабала, ибо официальные издательства отказались ее публиковать и она вышла в самиздате и за рубежом. В трилогии (первые тома: «Свадьбы в доме. Роман для девушек», 1987 и «Вита нуова. Картинки», 1987) использован известный в мировой литературе прием, когда о жизни писателя рассказывается в форме автобиографии другого человека, в данном случае его жены. Рассказчица – Элишка, по прозвищу Пипси, по своему типу близка любимым героям Грабала. Она не слишком образованна, но у нее наблюдательный и острый ум и еще более острый язык. Она любит своего мужа, но хорошо видит его слабости и недостатки и говорит о них с самобытным юмором. В «Трецинах», где речь заходит о первых послев августовских годах, даются меткие характеристики «нормализаторов» и послушных им граждан. Пипси замечает трусоватость своего супруга, из которого она вовсе не собирается лепить доблестного бойца с режимом. Нельзя пройти и мимо того, как ее устами Грабал предлагает весьма ироническое определение своей творческой манеры, своего стиля. Пипси судит так: «Мой муж и его писаница – 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 ка-

жется переводом с иностранных языков, это просто заметки, которые еще надо куда-то вставлять, наброски историй, которые еще надо долго обрабатывать... Но мой муж настаивает именно на таком способе писания, он в восторге, когда может оставить текст недоделанным». Разумеется, тексты Грабала только прикидываются «набросками историй», но подобная самохарактеристика помогает понять своеобразие этого очень оригинального и очень чешского писателя, который в такой форме, где горькое смешано с остроумным и веселым, сказал свое слово о трудном и безрадостном времени.

Условия существования драматургии в Чехословакии были чрезвычайно сложными, ибо она могла реализоваться только на «домашних сценах» – пьесы разыгрывались для очень узкого круга зрителей на квартирах и дачах диссидентов, находившихся под неусыпным контролем гэбешников. Правда, некоторые новые пьесы, прежде всего В. Гавела и П. Когоута, ставились в переводах в Западной Европе и Америке, но там чешская проблематика была мало понятна публике. Тем не менее в годы «нормализации» были созданы драматургические произведения, запечатлевшие существенные моменты общественного и частного бытия той поры. Остановимся на новых пьесах Гавела, который, невзирая на преследования и тюремные отсидки, был в те годы очень активен как автор публицистических (например открытое письмо Г. Гусаку), этико-философских («Письма к Ольге», 1985) и драматических произведений.

Сразу же после поражения «Пражской весны» Гавел попытался в драматургической форме выразить свое понимание причин ее провала. Он написал гротесковую пьесу «Заговорщики» (издана по-немецки в 1972, по-чешски за рубежом в 1977), где участники заговора, добившись власти, не умеют ею распоряжаться и в конце концов снова приглашают диктатора. Сам автор считал эту пьесу очень слабой, не включал ее впоследствии в издания своих произведений, хотя и признавался, что много и упорно работал над ней. Зато созданные им в середине 70-х годов одноактные пьесы так называемого «ваньковского цикла» о жизни диссидентов-интеллектуалов в условиях «нормализации» получили широкий резонанс. Это были «Аудиенция» (1975), «Вернисаж» (1975) и «Протест» (1978). В пьесах минимальное количество действующих лиц, и строятся они не на развитии действия, а на диалогах. Наиболее автобиографичной была «Аудиенция», отразившая личный опыт Гавела, вынужденного одно время пойти в подсобные рабочие на пивоваренный завод возле его дачи в Градечке. В ней изображена занудная беседа писателя-диссidentа Фердинанда Ванека с начальником, который безуспешно стара-

ется завербовать его в доносчики. «Аудиенция» ставилась на домашних сценах и распространялась в записи на пленке, где известный артист и диссидент Павел Ландовский читал за начальника, а сам Гавел – за Ванека.

Диссидентскую проблематику поднимала и пьеса в семи картинах *«Largo desolato»* («Скорбное ларго», 1985), главным героем которой был доктор философии Леопольд Копршивы, бесконечно уставший и от ненормальной жизни, и от своих почитателей и возлюбленных. Это многогранный образ человека, который резко критикует «нормализацию», любуясь своей смелостью, и в то же время вызывает восхищение окружающих приступами саморазоблачения и самобичевания: «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).

Герой готов идти в тюрьму, чтобы только изменить свое неестественное, ложное существование. Гавел признавал, что наделил Копршиву частью своего собственного жизненного опыта, подчеркивая, однако, что пьеса *«Largo desolato»* не автобиографична, что это – «притча о человеческой сущности, она, что называется, о “человеке вообще”»¹¹. По сути Гавел предпринял исследование феномена современного интеллектуала, *«Largo desolato»* по праву можно назвать его лучшей пьесой послеавгустовского периода.

В поэзии иногда трудно провести границу, отделяющую альтернативное по содержанию творчество от, к примеру, стихотворений Сейферта, Скацела или Микулашека, которые стали печататься в 80-е годы в легальных издательствах, хотя в них и не было конкретной критики режима. Но все же альтернативная поэзия самиздата и эмиграции была достаточно внушительна и по объему, и по безусловному неприятию «нормализованного» бытия.

Среди поэтов, оказавшихся в эмиграции, трагической экспрессией выделяется Иван Дивиш (1924–1999), имя которого стало известным в 60-е годы. Он выступил как продолжатель традиции В. Голана и одновременно как поэт, постоянно обращающийся к религиозным образам и мотивам. В 1969 г. он уехал из Чехии, унося в душе боль жестокого разочарования в судьбах своей родины, которое постепенно стало у него распространяться на весь миропорядок вообще. В поэтических книгах *«Агнец на снегу»* (1980),

¹¹ Гавел В. Трудно сосредоточиться. М., 1990. С. 238.

«Исход из Чехии» (1981), «Псалмы» (1986) сплетаются вместе и горечь расставания с родимой землей, и суровые обвинения в ее адрес, и культурные реминисценции, в том числе из русской литературы, и ностальгические тона. О «Пражской весне» он говорит: «Лишь несколько мгновений мы не были гостями, не разыгрывали роли, жили». Но все это кончилось, и слова «О, Чехия прекрасная» звучат у него теперь только иронически. «Все время болит голова» – назвал Дивиш первый раздел своих «Псалмов». Такое впечатление, что поэт действительно все время чувствует эту боль, и обращение к Богу не приносит ему надежды и утешения. Особенно трагически и в то же время богоchorчески звучат стихи сборника «Поверни коня!» (1988). С советской перестройкой чехи начали верить в возможность перемен. Но не Дивиш. Он изумляется:

Горбачев едет по Праге, и шпалеры чехов
кричат ему по-русски: «Горбачев, спаси нас!»
Это ли не шедевр сюрреализма!

Вопреки чешским традициям нового времени поэт готов призвать революцию, хотя бы для того, чтобы все смести, но и в это он уже не может поверить: у него осталась лишь «тупая надежда без радости надежды». Считавшийся католическим поэтом, да и бывший им, теперь Дивиш богохульствует, заявляет, что готов «дать по морде» Богу-отцу, столь скверно все устроившему на земле. Но все же он еще верит в Бога-сына, потому что тот – человек, все же еще верит в поэзию как в убежище, где можно по крайней мере забыться.

В самиздатовской поэзии выделяется бывший «кветенец» Карел Шиктанц, у которого, хотя это может показаться странным, появляются религиозные мотивы. Во всех его стихах этого периода присутствует ощущение беды, пришедшей на его родину 21 августа 1968 г., но от отчаяния поэта спасает любовь к Чехии, ее природе, народным обычаям, культуре, а также вера в некую конечную божественную справедливость. Мотивы средневековых религиозных ритуалов и мистерий использованы в сочинении «Танцы смерти или Еще Господь-Бог не умер» (самиздат – 1979), где содержится и обличительная аллегория на современные нравы и порядки. Наиболее значительным поэтическим произведением Шиктанца был двенадцатичастный цикл «Чешские куранты» (первая публикация в самиздате – 1975). Цикл построен как вольный диалог между отцом и сыном на фоне меняющихся пей-

зажей двенадцати месяцев года. В эту условную канву вплетены и экскурсы в историю, и прямые отсылки к современности («а завтра день рождения Сейферта»), и детали церковного обихода. Выразительны тропы Шиктанца, у которого «лес спотыкается о пни», а «колокол вскрикнул в ночи от испуга», в стихах используются библейские обороты речи, народные пословицы, устарелые слова и элементы диалектов. Поэту удается создать исполненную противоречий картину мира, в которой, однако, при всей ее драматичности, нет безнадежности, вместо былого исторического оптимизма присутствуют упования на конечную справедливость, управляющую природой и жизнью людей:

А страх пусть останется страхом
Пусть слово пребудет словом
Конец сентября

К стихам в форме дневниковых записей обратился другой бывший «кветенец», больше известный как литературовед и стиховед, Мирослав Червенка, выпустивший в самиздате несколько сборников стихов. В традиции «поэзии будничного дня» он отразил духовный мир диссидентства, например в стихотворении «Частный дискуссионный кружок», где говорится о людях, которые «во вшивые времена, утратившие направление», тайно собираются вместе, чтобы разделить «общую буханку идей и вер».



Йозеф Шкворецкий, Здена Салеварова и Вацлав Гавел с женой Ольгой.
1990 г.

Тридцать лет спустя

Когда-то Т.Г. Масарик признавался, что проблемы революции он изучал по русской литературе. Много материала для размышлений о социализме, демократии, свободе и правах человека, об изменившемся характере современного мира дает чешская литература периода «Пражской весны» и последовавшей за ее разгромом «нормализации». «Пражская весна» в своеобразной форме отразила назревание нового этапа в европейской цивилизации XX в., проявлениями которого были и майская студенческая революция в Париже 1968 г., и новые веяния в СССР. Особенностью чешской ситуации была исключительно высокая активность творческой интеллигенции, писательских организаций. Не без некоторой иронии Петр Питгарт писал в книге «Шестьдесят восьмой»: «Взаимоотношения Чехословакии и мира, мира близких соседей и "союзников", а равно и "всего света", мы воспринимали тогда исключительно интенсивно, ибо вдруг ощутили себя словно бы центром всеобщего внимания, если не передовым отрядом всемирного прогресса»¹. Но «Пражская весна» потерпела поражение и тот же Питгарт часть вины за это возлагает на литературу: «Распространено мнение, что интеллектуалы в стремлении к демократическому социализму сыграли тогда исключительно позитивную роль. Я полагаю, что именно в сфере взаимоотношений культуры и политики находилось много камней преткновения, которые мы не сумели обойти и которые в конце концов и привели нас к разгрому»².

Питгарт писал это во времена «нормализации», еще в качестве представителя «побежденных», которых всегда все (и они сами в том числе) судят. Кроме того, его, разумеется, интересовала политическая составляющая «Пражской весны», которая не тождественна составляющей литературной. Художественные произведения на тему о неудавшемся реформировании социалистического строя, особенно те, которые были созданы после 21 августа, сколь бы они ни были окрашены субъективизмом, дают богатейший материал для понимания сути этого движения, причин его неуспеха. В этом плане они, безусловно, могут быть полезны историкам, которым стоит помнить заветы Масарика. Но литературное произведение не столько исторический, сколько человеческий документ. На мой взгляд, литература

¹ Pithart P. Osmašedesátý. S. 10.

² Ibid. S. 10.

«Пражской весны» (и до, и после) знаменовала новый рубеж в развитии чешской художественной словесности.

В докладе на конференции о 60-х годах («Золотые шестидесятые») Гелена Коскова, к суждениям которой я уже не раз обращалась, назвала свой доклад: «Шестидесятые годы – золотой век чешской прозы?» Она рассуждала следующим образом: «Во временном контексте, то есть по сравнению с пятидесятыми и семидесятыми годами, шестидесятые годы бесспорно были золотым веком, периодом богатой культурной жизни, оптимистического чувства, что постепенно становится возможным расширять простор для свободных литературных проявлений»³. Я не совсем уверена, что 1960-е годы в эстетическом смысле настолько выделяются на фоне послевоенной чешской прозы, но несомненно, что именно тогда совершается некий очень важный сдвиг в ее развитии. Я имею в виду не только расширение тематики и проблематики, хотя и это тоже, не только освобождение формы, сближение с новыми зарубежными исканиями в области театра и кино, с философской эссеистикой неортодоксального толка. Все это имело место, было важно и, по сути, предопределило последующее развитие чешской литературы во всех ее ветвях: официальной, эмигрантской и самиздатовской. Не столь существенным представляется мне введение в художественную прозу политico-публицистических отступлений, на что современники подчас обращали особое внимание, но, по большей части, все эти рассуждения и осуждения достаточно быстро утрачивали свою актуальность и остроту. Важнее то, что М. Кундера называет исследованием человеческой «экзистенции», человеческого нутра, которое, по его мнению, в состоянии произвести только роман. Наверное, многое в этом смысле доступно и поэзии, и драме, но не будем спорить с великим романофилем. Самое ядро мысли Кундеры представляется достаточно убедительным: литература своим особым, только ей доступным способом может дать нам знание о человеке и, соответственно, о мире, которое иным путем получить нельзя.

Чешская литература в годы подъема движения за гуманизацию и демократизацию социализма способствовала раскрепощению, «раздогматизации» мыслей и чувств человека социалистического общества, помогала ему увидеть себя и окружающий мир в более реальном свете. Литература после разгрома «Пражской весны» пыталась осмыслить и оценить произошедшее. При этом большинство даже легально печатавшихся писателей не

³ Zlatá šedesátá. S. 19.

испытывало радости по поводу того, что, может и вызывавший у них противоречивые чувства, несогласие, обиду, эксперимент закончился так, как он закончился. Альтернативная литература реагировала на поражение по-разному, что в большой степени зависело от того, какую позицию тот или иной литератор занимал в реформаторском движении. Одни писатели, как П. Когоут, пытались доказать свою искренность, надеялись на еще возможное исправление положения. Другие, особенно Й. Шкворецкий, считали необходимым вскрыть и выставить на всеобщее обозрение пороки не только социалистического режима, но и тех, кто против него боролся главным образом из личных побуждений. К нему был близок Кундера, подчеркивающий, что реформаторы поднялись как бы против самих себя и того, что они с великим энтузиазмом создавали. Как мы имели возможность убедиться на примере романов тех же Кундеры или Вацулика, пьес Гавела, альтернативная литература по-разному изображала и диссидентство. Если же попытаться подвести некоторые общие итоги осмысления в чешской литературе проблематики «Пражской весны», то можно констатировать тенденцию постепенного отхода от горячей политической злободневности и обличительности. С течением времени все более отчетливо обозначалось тяготение к общефилософским и этическим вопросам и проблематике отдельной личности.

Что касается художественной стороны и чисто эстетических достижений, то их невозможно сколько-нибудь непосредственно связывать с принадлежностью автора к альтернативной либо же официальной литературе. Таково мнение большинства объективных исследователей. Приведу, например, высказывание Павла Яноушека (р. 1956) из статьи в «Тваре» 1990 г., где он прямо заявляет: «Я убежден, что во всех ветвях чешской литературы возникали как ценные произведения, так и брак и макулатура»⁴. Чешская литература всех трех ветвей в той или иной мере участвовала в подготовке общественно-политических катаклизмов конца 80-х годов, в том числе и в плане «бархатности» их осуществления. Мы не найдем в ней героизации революционного сопротивления режиму, она больше апеллировала к здравому рассудку и нормальным человеческим взаимоотношениям, в лучших своих образцах выходя на глобальные современные проблемы.

По литературным произведениям о «Пражской весне» можно изучать уже ушедшие в историю (хотя и недалекую) человеческие типы и характеры. Но высокий философский, этический, эмоциональный накал, по-

⁴ Janoušek P. Time-out. Praha, 2001. S. 76.

рожденный тем бурным временем и пронизывающий лучшие из разных книг на данную тему, способствовал обозначению новых путей литературного поиска. Поражение «Пражской весны», а двадцать лет спустя – крах будто бы устоявшего социалистического миропорядка, с новой силой обнаружили «нищету» всех идеологий. Литература высвободилась от идеологического и партийного диктата. Казалось, должен наступить ее невиданный расцвет, тем более, что она вроде бы не должна больше ничего сублимировать и может свободно творить красоту. Расцвета пока не наблюдается. Однако – и изучение чешской литературы второй половины XX в. позволяет сделать такое предположение – художественное слово нужно людям сегодня не менее, чем в прежние времена. Только служить оно призвано не той или иной политической системе, а честному, непредвзятыму исследованию человека, его духовной и этической сущности.

Именной указатель

- Ажаев Василий 117
 Аксенов Василий 88
 Альянде Сальвадор 166
 Аполлинер Гийом 27, 28, 38
 Арагон Луи 112
 Арто Антонен 99
 Асеев Николай 51
 Ахмадулина Белла 32
 Ахматова Анна 51, 86
 Барт Ролан 99
 Бауэр Михал 77, 80, 81, 82
 Беднарж Камил 31
 Безрукова Инна 64
 Беккет Сэмюэл 99
 Блок Александр 79, 81
 Боучкова Тереза 156
 Брабец Иржи 40, 124, 171
 Бретон Андре 99
 Бретт Владимир 138
 Бржезина Отокар 29
 Бурианек Франтишек 73
 Бюттор Мишель 99
 Ванчура Владислав 8, 17, 109, 115
 Вацлавек Бедржих 8, 12, 13
 Вацулик Людвик 17, 20, 21, 85,
 93, 94, 95, 120, 122, 125, 129,
 130, 131, 132, 135, 152, 153,
 170, 171, 172, 173, 174, 183
 Вейл Иржи 73, 74, 75
 Верих Ян 59, 153
 Визбор Юрий 62
 Винокуров Евгений 139
 Вознесенский Андрей 32
 Волькер Иржи 12
 Восковец Иржи 59
 Гавел Вацлав 19, 20, 22, 30, 31, 32,
 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 97,
 122, 123, 124, 125, 127, 129,
 130, 131, 132, 135, 142, 161,
 171, 172, 174, 176, 177, 180,
 183
 Гавличек-Боровский Карел 6
 Гаек Иржи 11, 17, 30, 56, 57, 82,
 83, 106, 113, 114, 136, 137, 148
 Галас Франтишек 6, 33, 55, 56, 57,
 137
 Галич Александр 62
 Гароди Роже 10, 11, 12, 83, 138
 Гашек Ярослав 6, 11, 25, 100, 102,
 104
 Гвиждяла Карел 19, 20, 165
 Гендрих Иржи 16, 152
 Гейдрих Рейнгард 72, 73
 Гейне Генрих 40
 Гиршал Йозеф 101
 Глазарова Ярмила 161
 Голан Владимир 6, 31, 33, 54, 161,
 177
 Голуб Мирослав 24, 42, 43, 44, 45,
 47
 Гольдштюкер Эдуард 11, 12
 Горбачев Михаил 178
 Гора Йозеф 33, 101
 Гостовский Эгон 7

- Готвальд Клемент 7, 9, 13, 26, 153
 Грабал Богумил 96, 97, 100, 101,
 102, 103, 104, 128, 132, 149,
 175, 176
 Грзалова Гана 143
 Григар Моймир 47
 Гроссман Ян 63
 Грубин Франтишек 6, 7, 25, 26,
 29, 31, 54, 55, 60
 Груша Иржи 53, 54, 131, 171, 173,
 175
 Гусак Густав 19, 123, 124, 125,
 127, 135, 171, 176
 Данек Олдржих 61
 Дивиш Иван 177, 178
 Добровский Любош 171
 Докуопил Благослав 116
 Дрда Ян 59, 60, 70, 81, 82, 84, 122,
 155
 Дубчек Александр 19, 121, 123,
 152, 153
 Дымова Лариса 26
 Евтушенко Евгений 32
 Едличка Йозеф 99, 103
 Елинек Антонин 28, 80, 90
 Есенин Сергей 101
 Жачек Иржи 138, 140, 141
 Завада Вилем 14, 26, 54, 55, 82,
 138, 139, 140
 Заплетал Зденек 149
 Запотоцкий Антонин 93
 Зощенко Михаил 86
 Илемницкий Петер 17
 Ильичев Леонид 89
 Ионеско Эжен 99
 Ирасек Алоиз 115
 Кайнар Йозеф 26, 31, 56
 Каливода Роберт 10
 Камю Альбер 117, 118
 Кантуркова Эва 171, 175
 Каня Вашек 81, 84
 Карваш Петер 137
 Карел IV 5
 Каутман Франтишек 11
 Кауфман Филипп 166
 Кафка Франц 11, 13, 32, 61, 83, 86,
 97, 99, 117, 118
 Кирсанов Семен 51
 Клима Иван 17, 61, 88, 92, 125,
 171, 174
 Клицпера Вацлав Климент 59
 Когоут Павел 14, 16, 17, 19, 20,
 22, 27, 51, 52, 60, 97, 125, 130,
 132, 135, 150, 151, 152, 153,
 154, 155, 156, 161, 163, 171,
 173, 176, 183
 Кожмин Зденек 47, 49, 50, 136
 Козак Ян 92, 126, 127, 135, 136,
 137, 141
 Колар Франтишек Я. 144
 Коларж Й. 31, 49, 101
 Коларова Яромира 143, 144, 145,
 146, 147, 149
 Коменский Ян Амос 5
 Копецкий Вацлав 53
 Копецкий Матей 59
 Корчагин Валентин 56
 Косик Карел 10, 135, 171
 Коскова Гелена 163, 174, 182
 Костргун Ян 149
 Краснопольский В. 46
 Кудинов М. 34
 Кундера Людвик 109
 Кундера Милан 15, 16, 17, 19, 22,
 25, 27, 28, 48, 49, 50, 51, 60, 87,
 107, 108, 109, 110, 112, 113,

114, 118, 120, 122, 123, 124,
125, 130, 132, 135, 136, 152,
166, 167, 169, 170, 172, 182,
183
Курелла Альферд 11
Кусак Алексей 53, 86
Ландовский Павел 177
Леви-Стросс Клод 99
Ленин Владимир 138
Лим Антонин Ярослав 17
Лингартова Вера 98
Льюис Синклер 76
Лустиг Арношт 70, 75
Майерова Мария 11, 14, 80, 82,
104, 115, 143, 161
Малларме Стефан 29
Маркс Карл 10, 155, 161
Маркузе Герберт 10
Мартынов Леонид 51
Масарик Томаш Гарриг 117, 181
Маха Карел Гинек 6
Махала Любомир 148, 149
Маяковский Владимир 26, 55, 56,
57, 81
Менцел Иржи 102
Микулашек Олдржих 55, 56, 82,
140, 177
Минач Владимир 82, 84, 174
Мисарж Карел 143, 147, 148, 149
Млынарж Зденек 20, 21
Мукаржовский Ян 4, 10, 13, 155
Наполеон Бонапарт 122
Неедлы Вит 154
Неедлы Зденек 12, 115, 138, 154
Незвал Вitezслав 4, 6, 12, 13, 14,
17, 26, 28, 29, 35, 38, 50, 52, 53,
54, 59, 60, 62, 140

Нейман Станислав Костка 12, 101
108
Немцова Божена 6, 26, 143
Неруда Ян 6
Нефф Владимир 107, 114, 115,
116, 118
Новак Мирко 10
Новомеский Ладислав 53
Новотный Антонин 17, 19, 91, 92
Ногейл Богумил 142
Окуджава Булат 34, 37, 62
Ольбрахт Иван 14, 104, 115
Оплетал Ян 133
Ортен Иржи 6
Отченашек Ян 72, 73, 82, 84, 141
Павлова Муза 140
Палах Ян 164
Парал Владимир 96, 97, 104, 105,
106, 128, 132
Паточки Ян 130
Пероутка Фердинанд 7
Петерка Йозеф 138
Петишк Эдуард 31
Пешат Зденек 13, 32
Пикассо Пабло 138
Пиларж Ян 31, 56, 57
Пинсент Роберт Б. 105
Питгарт Петр 17, 18, 181
Плугарж Зденек 141
Плудек Алексей 142, 143, 149
Прохазка Ян 17, 19, 22, 87, 88, 89,
90, 91, 92, 152, 173
Прохазкова Ива 89
Прохазкова Ленка 89, 173
Птачник Карел 71, 72
Пуйманова Мария 14, 108, 115,
143
Пытлик Радко 68

Рейман Павел 11
 Рзоунек Витезслав 138
 Рильке Райнер-Мария 99
 Роб-Грийе Ален 99
 Рождественский Роберт 32
 Роллан Ромэн 48
 Савина Ия 60
 Саливарова Здена 125, 130, 157,
 165, 180
 Салтыков-Щедрин Михаил 162
 Самойлов Давид 35, 51, 54
 Саррот Натали 99, 100
 Сартр Жан-Поль 10, 113
 Светлов Михаил 51
 Свитак Иван 10, 11
 Свобода Людвик 121
 Сейферт Ярослав 4, 6, 7, 11, 14,
 26, 29, 52, 53, 54, 55, 124, 132,
 139, 140, 160, 177, 179
 Семенова М. 177
 Синклер Эптон 117
 Скала Иван 14, 56, 57, 127, 140
 Скацел Ян 57, 140, 177
 Слуцкий Борис 27, 52
 Смрковский Йозеф 19, 152, 153
 Солженицын Александр 16, 154
 Сталин Иосиф 7, 13, 26, 53, 117,
 153
 Суворов Александр 122
 Сухи Иржи 61, 62
 Сыс Карел 138, 140, 141
 Там Вацлав 59
 Тауфер Иржи 54, 55, 56, 138, 140
 Тейге Карел 12, 13
 Толстой Лев 36
 Тоом Л. 34
 Топол Йозеф 61
 Травничек Иржи 47, 50, 136

Троцкий Лев 109
 Тренский Павел 79, 80, 157, 163
 Трефулька Ян 27, 52, 109, 153
 Тыл Йозеф Каэтан 59
 Тяжкий Ладислав 19
 Уитмен Уолт 31
 Фейхтвангер Лион 117
 Фикар Ладислав 80
 Фишер Эрнст 10
 Флориан Мирослав 8, 24, 30, 42,
 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 140
 Фолкнер Уильям 76, 117
 Фрид Норберт 71, 72
 Фукс Ладислав 74, 75
 Фучик Юлиус 8, 12, 17
 Халупецкий Индржих 31
 Хватик Кветослав 13, 101, 102,
 120
 Хельчицкий Петр 5
 Хемингуэй Эрнест 76, 82, 91, 117,
 162
 Хлебников Велимир 55
 Хрушев Никита 117
 Чапек Йозеф 8
 Чапек Карел 6, 25, 59, 64, 69, 108,
 115
 Чейка Ярослав 140
 Червенка Мирослав 8, 30, 31, 179
 Черник Михал 127, 140
 Черны Вацлав 112, 113, 116, 118
 Шабоук Сава 138
 Шальда Франтишек Ксаверий 29
 Шверма Ян 19
 Швермова Мария 19
 Шиктанц Карел 8, 24, 29, 30, 40,
 41, 42, 178, 179
 Шимон Йозеф 141

Шкворецкий Йозеф 70, 71, 76, 78,
79, 80, 81, 82, 83, 84, 99, 100,
103, 125, 130, 148, 157, 158,
160, 162, 163, 165, 166, 172,
180, 183

Шлitr Иржи 61, 62

Шотола Иржи 4, 7, 8, 22, 24, 29,
31, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 47, 51, 52, 61, 119, 128, 132

Штолл Ладислав 12, 13, 14, 84,
138

Шульгина Нина 112, 169

Юнгманн Милан 15, 21, 22, 86, 93,
135, 148, 169

Юст Владимир 62

Яноушек Павел 183

Список иллюстраций

- С. 4 - В. Незвал, Я. Сейферт, Я. Мукаржовский, Л. Штолл.
Протокол IV съезда Союза чехословацких писателей
- С. 24 - И. Шотола, К. Шиктанц, М. Голуб, М. Флориан
- С. 59 - В. Гавел
- С. 70 - Й. Шкворецкий, А. Лустиг, Я. Дрда, Я. Отченашек
- С. 85 - Л. Вацулик
- С. 87 - Я. Прохазка
- С. 92 - И. Клима
- С. 96 - Б. Грабал, В. Парал
- С. 107 - М. Кундера
- С. 115 - В. Нефф
- С. 150 - П. Когоут
- С. 180 - Й. Шкворецкий, З. Саливарова и В. Гавел с женой Ольгой.
1990 г.

Оглавление

Несколько предварительных замечаний
-3-

Глава 1
Писатели уходят в оппозицию
-4-

Глава 2
Ранние признаки потепления: «поэзия будничного дня»
-24-

Глава 3
Маленький пражский театр большого абсурда.
Вацлав Гавел
-59-

Глава 4
Новая волна прозы
о фашистской оккупации и победном мае 1945 г.
Йозеф Шкворецкий
-70-

Глава 5
Жизнь вокруг нас можно видеть по-разному
Людвик Вацулик
-85-

Глава 6
Освобожденная форма.
Богумил Грабал. Владимир Тарал
-96-

Глава 7**Шутка или суровый жизненный сюжет?****Милан Кундера. Владимир Нефф****-107-****Глава 8****Пражская осень 1968 и что за этим последовало****-121-****Глава 9****Тема «Пражской весны» в «нормализованной» прозе****-135-****Глава 10****«Пражская весна» в зеркале альтернативной литературы****-150-****Тридцать лет спустя****-180-****Именной указатель****-185-****Список иллюстраций****-190-**

Contens

Author's Note

-3-

Chapter 1

Writers go over to the opposition

-4-

Chapter 2

Early signs of the warming up: «poetry of the ordinary day»

-24-

Chapter 3

A Small Prague theatre of the great absurd. Václav Havel

-59-

Chapter 4

A new wave of prose about the fascist occupation
and the victorious May 1945. Josef Škvorecký

-70-

Chapter 5

Life around us could be seen in different ways. Ludvík Vaculík

-70-

Chapter 6

Liberated form. Bohumil Hrabal. Vladimír Páral

-96-

*Chapter 7**A joke or tough life experience? Milan Kundera. Vladimír Neff***-107-***Chapter 8**The Prague autumn 1968 and what followed it***-121-***Chapter 9**The topic of the Prague spring in the «normalized» prose***-135-***Chapter 10**The Prague spring in the mirror of alternative literature***-150-***Thirty years after***-180-***Index***-185-***List of illustrations***-190-**

Resume

Svetlana Cherkaimova

Literature of the Prague Spring: Before and After

The book examines Czech literature of the 60-80ies of the XX Century when it played an initiating role in the development of the reformist movement of the Prague spring and after its crushing defeat in August 1968 it tried to comprehend its lessons. The author analyzes most prominent works of this period - novels of Kundera, Škvorecký, Vaculík, Hrabal, Kohout, plays of Havel, «poetry of the ordinary day» and others as well as discussions and polemics of those years on the basis of broad artistic and critical materials and memoirs and her own observations.

Научное издание

Светлана Александровна Шерлаимова

**Литература
«Пражской весны»:
до и после**
Москва, 2002. 195 с.

Оригинал-макет, обложка:
Леньшина М.И.

ИД № 01574 от 17 апреля 2000 г.

Подписано в печать 12.09.2002 г. Зак. 114. Тираж 400 экз. Печ. л. 12,25.

Типографии ИПТК «Логос» ВОС
129164, Москва, ул. Маломосковская, 8.



Светлана Александровна Шерлаймова

доктор филологических наук, автор более 300 работ по чешской и другим славянским литературам, в том числе книг:

«Станислав Костка Нейман» (1959),
«Иржи Волькер и новые пути чешской поэзии XX века» (1965), «Витезслав Незвал» (1967),
«Чешская поэзия XX века. 20–30-е гг.» (1973),
«Формирование марксистской литературной критики в Чехословакии» (в соавторстве с Ю.В. Богдановым, 1977), «Утверждение реального гуманизма» (1980), обобщающих глав по истории чешской литературы после 1945 г. в коллективных трудах
«Очерки по истории чешской литературы XIX–XX веков» (1963) и «История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны» (т. 1 – 1995, т. 2 – 2001), статей о современном романе, сравнительному литературоведению и проблемам теории.
Руководитель Центра по изучению современных литератур Института славяноведения Российской академии наук.