

Российская академия наук  
Институт славяноведения

**ПОСТМОДЕРНИЗМ  
В СОСТОЯНИИ  
СЛАВЯНСКИХ  
ЛИТЕРАТУРАХ**

Москва  
2004

Российская академия наук  
Институт славяноведения

ПОСТМОДЕРНИЗМ  
В СЛАВЯНСКИХ  
ЛИТЕРАТУРАХ

Москва  
2004

Ответственный редактор

*Н. Н. Старикова*

Редколлегия:

*Г. Я. Ильина, И. Е. Адельгейм*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Е. Н. Ковтун*,  
кандидат филологических наук *Н. М. Куренная*

Работа проведена в рамках Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировой социокультурном контексте».

Сборник содержит статьи, рассматривающие феномен постмодернизма в современных литературах западных, южных и восточных славян. В книге дан комплексный анализ постмодернистских явлений в польской, чешской, словацкой, болгарской, македонской, сербской, словенской, хорватской, белорусской и украинской литературах, цель которого — определить в них место этого направления и выявить как его национальное своеобразие, так и общеславянскую специфику. Наблюдения и выводы, сделанные авторами, позволят более объемно и целостно представить роль постмодернизма в мировом литературном процессе. Предназначается для филологов, культурологов, студентов.

ISBN 5-7576-0155-8

© Институт славяноведения РАН, 2004

## От редактории

В нынешнем XXI столетии постмодернизм уже утратил эффект новизны, однако позиции его во многих современных литературах еще достаточно прочны, постмодернистские тексты до сих пор являются предметом дискуссий и вызывают весьма неоднозначную реакцию как читателей, так и критики. Времени, прошедшего с момента появления первых «ласточек» постмодернизма до превращения его в общепринятое художественное направление, вполне достаточно, чтобы попытаться взглянуть на этот феномен из исторической перспективы и объективно оценить его место в разных национальных литературах.

Настоящее коллективное исследование составили статьи, рассматривающие постмодернистские явления в литературах всех славянских стран. Их авторы — сотрудники Центра по изучению современных литератур Института славяноведения РАН, МГУ им. М. В. Ломоносова, слависты Украины и Белоруссии.

Цель данной работы — дать обзор противоречивого эстетически конкретного явления — постмодернизма — в его национальном своеобразии.

В славянских литературах постмодернизм возник позже, чем в других европейских литературах, и не без их прямого воздействия. Однако именно переживаемый славянскими странами исторический перелом — канун и смена в них общественных систем и политического государственного устройства — наложили свой отпечаток на характер восприятия, формирования и адаптации этой художественной системы на национальной почве. Это касается как теории, так и практики постмодернизма, который «на рубеже 1970—1980-х годов стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение и интеллектуального, и эмоционального восприятия эпохи»<sup>1</sup>.

Многозначный и подвижный (в зависимости от исторического и социального контекстов) комплекс философских, исторических и эстетических представлений, именуемый в современной науке постмодернизмом, выступает прежде всего как способ мировосприятия. Его возникновение связано с кризисным состоянием современной цивилизации и с общим изменением социокультурной ситуации, в которой под воздействием массмедиа формируются новые стереотипы массового сознания. Стремление избежать однозначности истины, передать множественность интерпрета-

ции ее смыслов — одна из главных причин обращения современных авторов, в том числе славянских, к эстетике и поэтике постмодернизма. И хотя последствия этого увлечения не везде оказались одинаковыми, в последней трети XX в. именно на поле постмодернизма столкнулись разные творческие силы, взаимодействие которых придало мировому литературному процессу импульс художественного обновления.

Явления постмодернизма в польской, чешской, словацкой, болгарской, македонской, сербской, словенской, хорватской, белорусской, русской, украинской литературах имеют особый характер, ибо эти литературы активно «подключались» к уже сложившемуся ранее постмодернистскому видению мира через его понятийный язык и пытались в его стилистике описать собственный опыт, по своему существу и природе совершенно иной.

В этих литературах постмодернизм имел также свои, особые корни. Одной из причин его возникновения в 1970—1980-е годы в ряде славянских стран стала реакция литературы на стремление господствующей идеологии «удержать» традиционность художественного мышления, регламентировать развитие новых, в том числе и постмодернистских литературных движений. Крах социалистической системы обнаружил в постсоциалистическом обществе едва ли не больше абсурда, чем на Западе, что стало дополнительной питательной средой для постмодернистского эксперимента. Стремясь приобщиться к идеологическому и эстетическому плюрализму, славянские литературы нашли опору во многих философских позициях, взятых на вооружение постмодернизмом: в ощущении тотального кризиса цивилизации и восприятия мира как лишенного всякого смысла хаоса, в представлениях об исчерпанности прежних взглядов на историю и в обесценивании «вечных» ценностей, в том числе кажущихся незыблемыми канонов красоты. В то же время в новых условиях оказались востребованными плюралистичность прочтения и интерпретации и интертекстуальность как выражение духовной интеграции, присущие собственно постмодернистской поэтике.

Несмотря на заложенное в постмодернизме деструктивное начало, он сыграл в славянских литературах роль своеобразного катализатора процессов универсализации. Постмодернизм высвобождал художественное сознание от национальных комплексов и стереотипов, способствуя преодолению эстетического консерватизма и табу и ослабляя путы ложно понятой зависимости литературы от национальных художественных

авторитетов. При всем том постмодернизм в этих литературах не утрачивает взаимодействия с другими художественными направлениями, с традициями национальной и зарубежной классики. Это влечет за собой сочетание самых разных стилей, включая соединение в невиданных ранее масштабах форм «низкой» массовой и «высокой» элитарной культур.

В отдельных славянских литературах постмодернизм проявляется себя по-разному. Он может быть своего рода опытным полигоном для писателей-филологов, как это случилось в литературе Чехии и Болгарии, или формой философского и эстетического освобождения от инерции многовековой национальной самозащиты, что характерно для словенской, хорватской литератур, или демонстрацией крайнего экспериментаторского радикализма, наблюдающегося, например, в литературах восточных славян. У поляков его художественная миссия отчетливо ассоциируется с политическими переменами и отходом от романтического дискурса, а для литературы Македонии — это отвечающий национальной специфике молодой литературы XX века способ эстетического познания реальности. Однако практически везде постмодернизм стимулирует ироническое отношение к национальным музеям и национальной классике и дает славянским авторам дополнительную свободу маневра среди разных художественных школ и направлений прошлого и настоящего, в определенной степени способствуя художественному обогащению литературы. Одной из его «славянских» особенностей стала непоследовательность проявления постмодернистских элементов, обилие художественных текстов, которые можно назвать «произведениями с элементами постмодернизма», где классическая повествовательная традиция «вбирает» приемы иного художественного опыта.

Введение в научный обиход наблюдений и выводов, сделанных авторами данного сборника на материале славянских литератур, несомненно будет способствовать пониманию общей картины европейского постмодернизма, позволит более объемно представить развитие этого направления в мире, а может быть, и увидеть намечающиеся пути выхода из «постмодернистской ситуации».

## Примечания

<sup>1</sup> Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С. 5.

*И. Е. Адельгейм  
(ИСЛ РАН)*

## **Постмодерн-терапия (польская проза и литературная критика 1990-х годов)**

Общим местом стало утверждение, что «постмодернизм» — поистине уникальное понятие-«мешок», вмещающее в себя самые разные тексты, идеи, явления и т. п., в результате чего термин еще более утрачивает смысловую определенность. Слова «постмодернизм» и «постсовременность» давно уже покинули интеллектуальные салоны, попав на газетные страницы и телезрители, проникнув в повседневную речь. «Постмодернистским» вдруг оказалось буквально все, что нас окружает — литература, визуальное и аудиовизуальное искусство, мода, поведение...

В Польше массовое «обживание» этого термина происходило одновременно с падением коммунизма. Политические перемены привычно ассоциировались с эстетическими и художественными новациями, и именно искусство дало имя новой эпохе. Тезис «мы живем во времена постмодернизма», на Западе уже превратившийся в трюизм, воспринимался Польшей начала 1990-х годов как откровение. Многие критики настолько буквально идентифицировали политику и эстетику (смену политического строя со всеми ее последствиями, изменение роли литературы и искусства, перестройку всего литературного быта, вступление на литературную сцену нового поколения писателей и пр.), что попросту приравняли постмодернизм к «посткоммунизму». Кроме того, свою роль сыграл и такой психологический штрих художественной жизни Польши рубежа 1980—1990-х годов, как жажда литературной сенсации: то одно, то другое произведение объявлялось «абсолютно новаторским», вопреки очевидным параллелям с предшественниками: «Терапия» (1998) Яцека Глембского (р. 1963), например, была принята так, словно Ежи Кшиштонь никогда не писал «Безумия» (1979), а «Красное» (1998) Магдалены Тулли (р. 1955) — словно никто и не слышал о прозе Петра Войчеховского (1970—1980-е годы). Особенно удобной оказалась в этой своеобразной «рекламной кампании» этикетка «постмодернистский роман» (а еще лучше — «первый постмодернистский роман», которым успели по-

бывать и «Девочка Никто» (1993) Томека Трызны (р. 1948), и «Rien ne va plus» (1991) Анджея Барта, и «Последний американский роман» (1993) Петра Чаканьского-Спорека (р. 1965), и многие другие произведения). Другими словами, термин «постмодернизм» активно эксплуатировался в сложных литературоведческих дискуссиях о «беспереломном переломе» рубежа 1980—1990-х годов — в качестве названия и методологического обоснования новой эпохи.

Тогда же к постмодернизму задним числом отнесли межвоенные произведения Ст. И. Виткевича, В. Гомбровича, Б. Шульца и даже К. Ижиковского — представителя еще более ранней, модернистской «Молодой Польши» — поскольку отдельные черты их поэтики (пародия, интертекстуальность, языковые игры, антимиметизм и пр.) совпадали с некоторыми приемами постмодернизма, хотя даже поверхностный анализ концепции личности в творчестве этих писателей делает бесмысленным их причисление к постмодернистам. Подобных примеров можно привести немало: отнесение в 1990-е годы того или иного текста (а то и автора) начала и середины XX века к постмодернизму нередко происходило на основании нескольких типологических черт, которым придавался универсальный характер — без учета исторического и национального контекста собственной литературы (в связи с этим В. Болецкий шутливо заметил: «Из того факта, что и птицы, и насекомые, и семена — а порой даже мусор — летают по воздуху, еще не следует, что все это можно назвать словом «самолет»<sup>1</sup>).

Закономерно, что в это же время появляются и работы, возвращающиеся к проблемам польского модернизма и анализирующие характерные недоразумения с термином «постмодернизм» в польской критике, вызванные различным пониманием термина «модернизм» в польском и западноевропейском, а также американском литературоведении. В польской гуманитарной науке «модернизм» нередко употребляется как синоним течения «Молодая Польша» (примерно 1890—1918), но продолжает также функционировать концепция, предложенная в 1959 г. К. Выкой, согласно которой «модернизм» является понятием более узким и относится, главным образом, к литературе последнего десятилетия XIX века и ее основным чертам — индивидуализму, спиритуализму, лиризму, возвращению к метафизике и пр. Однако в любом случае польское литературоведение до последнего времени выносило за рамки этого явления эпоху Кафки, Джойса, Музиля, Манна и пр. — в отличие от западноевропейской и американской традиции.

Молодой польский критик Я. Клейноцкий обратил внимание на то, что сам термин «постмодернизм» стал употребляться по отношению к польской литературе значительно позже, чем появились его «практические результаты». Первоначально термин использовался лишь применительно к творчеству зарубежных, прежде всего американских писателей — Д. Барта, Д. Бартельми, Р. Кувера и пр.

Настоящие терминологические баталии вокруг постмодернизма начались в Польше в начале 1990-х годов — на страницах «Литературы на свете», театроведческого «Диалога», журнала Института литературных исследований «Тексты другое» и даже католической прессы. Но ключевую роль в распространении постмодернистских идей и постмодернистской интерпретации картины современной польской литературы сыграл силезское издание «ФА-арт». Здесь печатались не только работы западных теоретиков постмодернизма, но и серьезные рецензии и критические эссе польских авторов — К. Униловского (одним из первых попытавшегося спроецировать постмодернистские теории на польский материал), С. К. Кендера (считающегося автором первого в Польше «сознательно постмодернистского» романа), Т. Славека и др. В том же Силезском университете, с которым так или иначе связаны все эти фигуры, были организованы и первые постмодернистские конференции. Так что именно провинциальные Катовицы стали, по выражению одного из молодых литературоведов, «столицей отечественного постмодернизма».

Однако оказавшись в гуще не только эстетических, но и откровенно идеологических дискуссий 1990-х годов, слово «постмодернизм» быстро превратилось в «сионим весьма подозрительного явления»<sup>2</sup>.

Итак, термин в языке польской литературной критики закрепился, однако существование его оказалось весьма непростым.

По ироничному замечанию К. Униловского, «постмодернизм свалился на литературный быт Польши, словно гром с ясного неба. Это напоминало урок, заданный нерадивому школьнику эксцентричным учителем. Лучшим выходом из положения представляется шпаргалка, которую можно купить в любом киоске. А заодно и поплакаться... проблема, мол, столь чужда нашему мировоззрению...»<sup>3</sup>.

Очень быстро в польской критике возникла новая «мода»: «не доверять» постмодернизму, упрекая его в «иностранных» происхождении, нарушении устоявшейся литературной периодизации, несерьезности.

неоднозначном отношении к массовой культуре, подрыве «исковно польских» или «исковно европейских» понятий и ценностей, неспособности и нежелании отражать новую польскую реальность, невозможности идентификации читателя с героем.

Критика широко и зачастую безответственно пользовалась определениями вроде «постмодернистские игрища», «постмодернистские игры и развлечения», «постмодернистская игра в кубики» и т. п. Даже в более серьезных исследованиях можно обнаружить заявления такого рода: «Раньше метатекстуальность означала раскрытие принципов повествования, обнажение его конструкции, демонстрацию материала, другими словами, этот прием имел познавательные функции. В постмодернизме же это просто прием поэтики»<sup>4</sup>. Другими словами, используемый постмодернизмом тип авторефлексии априори, бездоказательно считается явлением не просто отличным от автотематизма литературы XX в., но еще и непременно поверхностным.

Характерно, что польские споры вокруг постмодернизма мгновенно переносятся в сферу идеологии: постмодернизм в искусстве объявляется опасной и деструктивной позицией, основанной на нигилизме, вседозволенности, релятивизме, превознесении концепции мира-хаоса<sup>5</sup>. Польские критики постмодернизма усматривают в нем посягательство на основы европейской и национальной идентичности. По мнению многих консервативных и католических публицистов, постмодернизм — дитя либерализма, а его философия подрывает этические ценности. Все это, впрочем, удивительно напоминает высказывания столетней давности относительно пагубного влияния декадентского искусства и философии.

Постмодернизм обвиняют в том, что он «выворачивает наизнанку» парадигму, явившуюся основой польской культурной традиции, чему способствует сложная историческая ситуация и противоречивость наследия ПНР. В связи с этим возникло даже ироническое понятие — «соцпостмодернизм».

Распространилось мнение, что постмодернизм — очередной пример бесплодного экспериментаторства. В Польше подобный упрек звучал особенно серьезно, учитывая неудачный опыт прозы «художественной революции» 1980-х годов и специфику развития польской литературы в целом. Правда, для некоторых дебютантов постмодернизм и в самом деле оказался удобным «алиби», но именно эту карикатурную версию

вскоре всерьез сочли нормой. М. Орский, например, в книге «И рухнули стены. Книга о новой литературе»<sup>6</sup> доводит дилемму этика/эстетика до абсурда, однозначно идентифицируя «эстетизм» с бессмысленными языковыми забавами и бесцельным обыгрыванием художественных приемов, при отказе от рассмотрения «важных» проблем. Кстати, Орский является и автором одного из самых неожиданных определений постмодернизма — это, с точки зрения исследователя, проза, написанная плохо и неинтересно.

Другими словами, в глазах многих польских критиков постмодернизм сродни художественному и интеллектуальному мошенничеству, комедии, заслуживающей исключительно презрения. Однако тогда тем более удивительны бурные эмоции, которые он продолжает вызывать. По словам Униловского, это не случайно, ведь «дискурс так называемых польских неоконсерваторов, как воздуха, требует противника»<sup>7</sup>, а на подобную роль вполне годится и постмодернист — отсюда его демонизация. Естественно, практически никто из польских авторов «добровольно» не признает собственную принадлежность к постмодернизму.

В результате в большей части польской литературной критики постмодернизм предстает как набор стереотипов и лозунгов: «литература исчерпанности», «смерть личности», «конец большого повествования», «конец истории», «формальные шарады», «бесцельные пародии», «бессмысленный пастиш», «литературная помойка». Никто, разумеется, не посягает на художественные достоинства прозы Джона Барта или Итalo Кальвино, однако если речь заходит о польском авторе, чье творчество обнаруживает сходство с подобными литературными моделями, принято считать, что он способен предложить исключительно второсортную подделку (упоминавшийся уже М. Орский даже ввел термин «постпостмодернизм»).

Хотя отдельные попытки проанализировать эти упрощения (а порой и откровенную фальсификацию), объяснить идеологическую и психологическую подоплеку реакций польской критики на постмодернизм и предпринимались<sup>8</sup>, но реальной и серьезной дискуссии не получилось. Полонистика практически не предлагает серьезного исследования проблемы в контексте польской литературы — по-прежнему популярны демонстративные жесты негодования, беспокойства или, во всяком случае, отстраненной иронии. Мало и самостоятельных описаний постмо-

дернистской эстетики применительно к не-польской культуре — в основном, издаются антологии переводов, статьи с обзорами, в которых авторы реферируют и комментируют концепции Ж.-Ф. Лиотара, Р. Рорти, З. Баумана, Дж. Ваттимо и др.<sup>9</sup>

\* \* \*

По словам К. Униловского, история польского постмодернизма насчитывает около двух десятилетий, однако явлению этому свойственна «прерывность»: «постоянное повторение “инициальных жестов”, авторы которых по разным причинам чаще всего исчезают из поля зрения после одной-двух книг»<sup>10</sup>. В самом деле близки постмодернизму были уже некоторые дебюты 1980-х годов, и этот факт имеет свою характерную предысторию.

Во второй половине 1970-х годов польский роман в очень значительной степени утратил популярность во всех трех «кругах обращения» — официальном, «самиздатовском» (так называемом «втором») и эмигрантском. Если в официальной печати препятствием являлась цензура, то в самиздате художественная литература уже «на старте» проигрывала документальной — любое необработанное свидетельство казалось более ценным, чем самое изощренное сюжетное повествование: литература стремилась оставить свидетельство времени, что успешнее всего (по мнению читателя и критики) удавалось документалистике. Что касается эмигрантской литературы, наиболее яркие ее достижения на тот момент относились к прошлому.

Е. Анджеевский, Л. Бучковский и многие другие писатели публично заявляли о своем недоверии к романной форме (а вышедшее еще в 1971 г. исследование Т. Бурека носило название «*Вместо романа*»). Польский роман и в самом деле переживал некоторый застой. По замечанию Я. Томковского, «читатель мог — почти не рискуя ошибиться — предугадать, какой окажется следующая книга Ю. Сtryйковского, Л. Бучковского, Т. Парницкого, Ст. Лема. Сенсация казалась столь же маловероятной, как и серьезный провал»<sup>11</sup>. Казалось, что молодое поколение прозаиков по своим масштабам значительно уступает предыдущему, которое также переживает не лучшие времена. Читателя не удовлетворяла устаревшая романная схема, основанная на военной теме (Б. Войдовский, Вл. Одоевский, В. Мысливский, Т. Конвицкий, М. Бя-

лошевский), историческом повествовании (Л. Бучковский, А. Кусьневич, Т. Парницкий, Вл. Терлецкий), галицийских мотивах, не оставлявшая места для современного романа — психологического, политического, социального и пр. (этую задачу, как обычно в такие периоды, взяла на себя литература не первого ряда).

Однако в то время, как от польского автора читатель требовал аутентичности — дат, имен, фактов, необработанного материала, от зарубежного писателя он готов был принять любые, самые сложные повествовательные конструкции. И на конец семидесятых приходится настоящий бум латиноамериканской литературы, возродивший веру в возможности художественной прозы и оказавший немалое влияние на дальнейшее развитие польской культуры, поскольку сложное смысловое пространство, образующееся в результате перевода и его прочтения уже в новом контексте, неизбежно становится в свою очередь фактом художественного языка, воздействующим на «чужую» литературу.

Это явление оказалось поистине беспрецедентным в истории польского восприятия зарубежной литературы — впервые предметом обожания стала проза целого континента. Интересно, что критика здесь сыграла минимальную роль — комментаторами выступали сами переводчики. Естественно, быстро появились польские последователи Кортасара и Маркеса, эссеисты, пишущие «под Борхеса» и пр. По-своему «поощряли» интерес к латиноамериканским писателям сами власти, поскольку эти прозаики, в основном придерживавшиеся тогда левых взглядов, казались цензуре «безопасными». Это был период, когда польские переводы появлялись с опозданием всего на год-два, что в те времена казалось настоящим чудом. Но в первую очередь страстное увлечение прозой А. Карпентьера, Х. Кортасара, М. В. Льосы, Х. Л. Борхеса, Э. Сабато, К. Фуентеса, Г. Г. Маркеса и других было обусловлено тем, что читатель жаждал элитарной и одновременно увлекательной прозы (перефразируя выражение одного маленького мальчика — «чтобы было и интересно, и нескучно»), на создание которой он, как уже говорилось, парадоксальным образом не мог «благословить» писателя-соотечественника.

Свою роль в эволюции литературного сознания и языка сыграло и чуть более позднее увлечение широкого польского читателя литературой США — творчеством Д. Барта, Д. Бартельми, Р. Кувера, Т. Пинчона,

У. Гэддиса, Х. Мэтью. Р. Кувер даже признался в одном из интервью, что был поражен польскими и венгерскими тиражами современной американской литературы (в среднем двадцать тысяч экземпляров — гораздо больше американских, рассчитанных, скорее, на академическую элиту).

К середине 1980-х годов начинается процесс, обратный тому, который происходил во второй половине 1970-х: если тогда документальная проза вытеснила со сцены художественную, то теперь, после очередного всплеска «литературы факта» (в частности, оказавшегося реакцией на введение военного положения, интернирование деятелей культуры и т. д.), и «прививки» латиноамериканской и американской прозы, это течение, в свою очередь, переживает явный кризис. Доминировавшие в польской прозе критерии — в основе своей идеологические — приводят ее к статистически накапливаемой невозможности противопоставить себя читателю, создать необходимую дистанцию, к коммуникации на уровне очевидности, а нередко и просто к достаточно поверхностной описательности и злободневности. Поздние книги Конвицкого уступают по уровню знаменитому «Календарю и клепсидре» (1976), не вызывает у читателя особого энтузиазма «Между нами говоря» А. Мендзыжецкого, неудачей оказалась изданная уже в 1995 году книга К. Брандыса «То, что запомнилось», задуманная как продолжение когда-то популярных «Месяцев» (1980) и т. д.

Еще в 1980-е годы некоторые дебютанты попытались выйти за рамки утилитарных и идеологически маркированных позиций, ощущая, что предлагаемые современной польской литературой роли писателя себя исчерпали. Однако те же обстоятельства, которые подтолкнули молодых авторов к литературному эксперименту, помешали им быть услышанными: читатель, хотя и «уставший» от этически-идеологической нагрузки литературы, все же не был еще готов отойти от парадигмы, в которой традиционно развивалась польская культура — отделить литературу от политического протesta, «освободить» писателя от роли нравственного наставника общества. Официально издававшихся молодых прозаиков, попытавшихся в 1980-е годы заниматься «чистой литературой», языковыми и формальными проблемами — так называемое поколение «художественной революции» (Рышард Шуберт, Марек Солтысик, Земовит Огиньский, Юзеф Лозиньский и др.) — немедленно упрекнули в политическом конформизме, а заодно и во вторичности: отказываясь от «на-

ционального кода», писатель практически утрачивал возможность быть услышанным.

Поэтому одним из главных и безусловных изменений в литературном мышлении и литературном быте после 1989 г. можно считать осознание недостаточности «польскости» как критерия самоидентификации. М. Янион — легендарная в Польше исследовательница романтизма, интерпретировавшая через его контекст и всю польскую культуру XX в. — объявила о «конце романтической парадигмы»: с осуществлением извечной польской мечты о независимости польская литература исчерпала главное свое предназначение — обязанность служения национальному делу, что неизбежно ведет к необходимости обновления литературного языка. Романтический дискурс польской литературы формировался под давлением политической несвободы и был достаточно «герметичен», обеспечивая взаимопонимание прежде всего «внутри» польской культуры: естественная черта любого литературного процесса (живое «присутствие» в любом тексте тех или иных предшествующих «наработок») в Польше оказалась гипертрофирована, породив своего рода замкнутость символики — польская литература всегда отсылала к себе самой, к своей собственной проблематике.

Таким образом, проза 1990-х годов, казалось бы, столкнулась с принципиально иной ситуацией, чем «художественная революция» 1980-х, однако, как показывает польская критика постмодернизма, даже сегодня это явление идентифицируется с покушением на польские и европейские традиции и девальвацией литературы. Хотя, судя по статистике, поляки охотно читают Барта и Эко, а литературоведы и интеллектуалы цитируют Деррида и Лиотара, повсеместно доминирует убеждение, что в силу разницы культур постмодернизм для Польши «не подходит».

\* \* \*

П. Чаплинский, один из ведущих польских критиков 1990-х годов и исследователей современной польской прозы, так описывает активное «вторжение» постмодернизма в польскую литературу: «В период 1989—1993 гг. в польской литературе формировалось течение постмодернизма. Оно принимало различные формы: использования традиции в качестве материала для повествовательных экспериментов («З. По-весь»

М. Порембского, 1989; «*Rien ne va plus*» А. Барта, 1991), историософской иронии («Короткая история одной шутки» Ст. Хвина, 1991), гротескного изображения деградации общественных идеологий относительно цельности бытия («*My z dies' emigranty*» М. Гретковской, 1991), принципиального разделения детской биографии и системы историко-политической инициации («Вайзер Давидек», 1987, «Рассказы на время переезда», П. Хюлле, 1991), метафизики небытия и пустоты («Страсти по святому Иоанну» К. Мышковского, 1991), построения внеполитической антиутопии («Стены Хеврона» А. Стасюка, 1992)»<sup>12</sup>.

В это время вновь появляется тип романа, опробованный польской «художественной революцией» 1980-х годов, — изображение мира, заявленного как продукт фантазии рассказчика, отказывающегося от идеи отражения реальности или хотя бы создания иллюзии подобного отражения («Глаз» Збигнева Батки, 1992; «Путешествие до последней страницы» Адама Убертовского, 1995; «Книга заклятий», Анджея Тузяка, (р. 1958), 1996.

Очень широкое распространение получила модель романа, ассоциирующаяся с немецким вариантом постмодернизма, в основе которой лежит пастиш традиционных жанров: исторического романа («*Rien ne va plus*» А. Барта), приключенческого и фантастического («Поезд путешествий» того же автора, 1999), *Künstlerroman'a* («Пансионат Баратария» Кшиштофа Липки, 1993), романа инициации («Гнезда ангелов», Ярослава Гибаса, (р. 1967), 1995). В «*Salve theatrum*» (1997) Я. Гибас предлагает увлекательное повествование на основе синтеза плутовского романа, польской «гавенды», драматических фрагментов, т. е. элементов не только различных поэтик, но и различных эпох. Гавенда — в традициях Гомбровича и Кусьневича — оживает и в прозе Анджея Стасюка (р. 1960), Марека Беньчика (р. 1956), Ежи Пильха (р. 1952), сплетаясь с жанрами приключенческого романа, романа инициации и пр.

В этой связи следует упомянуть об уточняющих жанр подзаголовках — здесь или используются своего рода «жанровые неологизмы» («интертекстуальный рассказ», «бергмановский рассказ», «оберегающий рассказ», «средиземноморский рассказ» и т. д.), или указанный тип повествования сознательно «выворачивается наизнанку» (в рассказах А. Видеманна (р. 1967).

Авторы из среды молодежной контр-культуры, так называемые «баналисты» — Павел Дунин-Вонсович (р. 1967), Марек Сеправский (р. 1968), Яцек Собчак (р. 1965), — прежде всего обыгрывают приемы популярной литературы. Тривиальная проза подсказывает способы структурирования событий в повествовании, формы коммуникации с адресатом (одна из причин смазывания в постмодернизме и его «окрестностях» границы между прозой «высокой» и «низкой»). Обращение к модели детективного или любовного романа гарантирует контакт с читателем — через стереотип или его преодоление, но всегда с опорой на литературную традицию. Заданная оформленность, сюжетная предсказуемость легче поддаются парадигму, своеобразный жанровый «генетический код» позволяет читателю поверить в то, что он в состоянии предвидеть ход событий, а писателю — сыграть на подобной «самоуверенности».

Такие приемы свойственны и другим авторам, хотя в своем нагромождении абсурда и парадоксов, игре с жанрами они пользуются более «литературным» языком, чем «баналисты». «Лабиринт Бокентайна» Корнеля Брацкого предлагает синтез триллера и комикса, «Свет и тень» (1996) Томаша Малышека (1971) — сочетание формы приключенческого романа с приемами магического реализма, социально-психологической прозы и даже телесериала. «Антология постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» (1996) Ц. К. Кендера (р. 1965), блестящего литературоведа, включает в себя цитаты, элементы эпистолярного романа, фрагменты, стилизованные под узнаваемые газетные рубрики, язык молодежных изданий и пр.

Томек Трызна в «Девочке Никто» с помощью сплетения сюжетных, ситуационных, психологических схем предлагает неожиданное видение кризиса общечеловеческих ценностей в переломный период. Повествование «Вайзера Давидека» Павла Хюлле (р. 1957) не один раз сворачивает с, казалось бы, предугадываемого читателем пути, чтобы в результате обернуться книгой о ностальгии, тайне, взрослении. Нечто подобное происходит с «Мадам» (1998) Антония Либера (р. 1949), «Путем Людей Книги» (1993) и «Пьесой для нескольких барабанов» (2001) Ольги Токарчук (р. 1962). Модели популярной литературы (авантюрный, фантастический, приключенческий роман) в романах «Люди-скорпионы» (1984) и «Человек-буква» (1989) Макса Ларса (псевдоним Стефана Хвина, р. 1949) вступают в игровой интертексту-

альный диалог с наследием литературы XIX и XX в. Читателя, настроенного на схематическое продолжение того или иного сюжета (победу или смерть героя, хеппи-энд, разрешение загадок) всякий раз ожидает сюрприз.

В «*Rien ne va plus*» А. Барта события, происходящие на протяжении двух последних веков нашей истории в самых разных уголках Европы увидены и рассказаны случайным и необычным повествователем — одуванченным портретом итальянского аристократа д'Арциапци. Эта фамилия и этот портрет, а также всевозможные игры с культурными и историческими аллюзиями (король Станислав, Ивашкевич, Красинский) возвращаются и в следующей книге Барта (здесь это Пруст, Джойс, Фрейд, Спилберг, Агата Кристи и др.), повествователь которой увлекает читателя в удивительное путешествие: из сегодняшнего времени в первый день XX века, из современной, но производящей впечатление некой фантасмагории Америки — в Европу. Герои выбраны компьютером для особой миссии — убить Адольфа Гитлера до его прихода к власти, т. е. попытаться изменить ход истории, смоделировать ее «сослагательное наклонение». Роман Барта — путешествие не только во времени, но и среди художественных приемов и самых разных текстов. Начавшись как детектив, «Поезд...» обращается в научную фантастику, а затем в настоящий калейдоскоп жанровых аллюзий: любовный и приключенческий романы, модное когда-то повествование «из жизни высших сфер». Герои то и дело меняют имена, место пребывания и даже личность, заставляя читателя сомневаться в каждой детали, каждом повороте сюжета. Роман об их судьбах распадается на эпизоды, записанные другими писателями или мемуаристами, сюда вклинивается и голос «писаки» — повествователя, рассказывающего историю от имени участника событий столетней давности... После возвращения из прошлого один из путешественников в свою очередь становится писателем, и его тексты также играют роль зашифрованных подсказок в этой изощренной игре с читателем. Другими словами, каждый из нас — заложник уже написанного и рассказанного (не говоря уже о пережитом), но прежние элементы могут послужить материалом для совершенно нового коллажа и новой истории, которая заставит по-новому взглянуть на окружающий мир и собственную жизнь.

Гротеская утопия Марека Справского «Городок с человеческим лицом» (2002) — также литературная попытка повернуть историю

вспять, пусть даже в одном «отдёльно взятом» городе, где возрождается ПНР вместе с ее памятными всем реалиями — стандартной меблировкой, отвратительными забегаловками, тридцатилетней давности матчами по телевизору и даже очередями, которые, как выясняется, имеют свою ценность как средство общения.

Следует заметить, что историческое «если бы» положено и в основу романа писателя старшего поколения Эдварда Редлиньского (р. 1940) «Кровоточение» (1999): что бы случилось, не будь в Польше введено военное положение. Эта книга особенно интересна тем, что свою игру с читателем — рассчитанную на остранение, местами пародийную и эпатирующую — повествователь ведет с помощью знакомых и значимых реалий и смыслов, полных аллюзий, реально пережитых и еще не до конца забытых обществом чувств, вплоть до самоощущения и смысла «польскости».

На игре с аллюзиями построена и проза Марека Беньчика — эссеиста, литературоведа, переводчика (в частности, Милана Кундеры), — которую критика почти единодушно (и, как представляется, вполне справедливо) сочла наиболее самостоятельной относительно западных образцов. «Терминал» (1994), словно полностью сшитый из литературных аллюзий, оказывается одновременно увлекательной и простой, очень искренней книгой о любви, переживание которой само по себе есть выход из хаоса, поскольку требует зрелости и видения другого. По остроумному выражению К. Униловского, этот роман свидетельствует о движении эстетики постмодернистской литературы в сторону построения «постмодернизма с человеческим лицом», связанного с потребностью в живых чувствах и вечных ценностях (в данном случае — стремлением к диалогу) как опорах бытия и языка.

Действие второго романа Беньчика «Творки» (1999) происходит во время оккупации в самой известной польской психиатрической больнице. Встречающиеся там молодые герои хотят не только выжить, но и уберечь собственное сознание от страшной военной действительности. В «Творковском рае» находится место и для любви, и для поэзии, а кошмар войны поначалу доносится лишь эхом (пока не обнаруживается, что из четырех человек трое — скрывающиеся евреи). Как и в «Терминале», стержень повествования в «Творках» — язык и фигура повествователя, хотя и осознающего, что невыразимое невыразимо, но все же рассказывающего именно о том, что слову не поддается: невозможно найти язык,

адекватный теме Холокоста, но невозможно и достоверно разгадать причины поведения герояни. Повествователь ведет диалог не только с читателем, но и словно с самой литературой — с помощью каламбуров, цитат, рифм, пародийных стихов, аллюзий. В одном из интервью писатель сказал, что не видит возможности рассказать что-либо вполне оригинально, а потому по больничному парку расхаживают Дюрер, Гете, Антиплатон — автор играет и с языком, и с культурным наследием. Трудно представить себе более головоломную идею романа о Холокосте, приходит в голову фильм Бенини «Жизнь прекрасна», который называют комедией о Катастрофе.

В части романов, основой которых служит фигура повествователя-создателя текста, в отличие от прозы А. Барта, Э. Редлиньского, М. Беньчика, сюжетная конструкция отодвигается на второй план. Пастиш — как открытое жанровое подражание — пробуждает ожидание «чего-то еще», заполнения промежутка, образующегося между повествованием и осознанием повторения. Ощущение недостаточности фабулы заставляет писателя включать в текст своего рода «жанровые дополнения» в форме рефлексии, отступления, описания (проблема постмодернистской «маски автора» тесно связана с обострившейся необходимостью наладить коммуникацию с читателем).

Повествователь словно подчеркнуто стремится продемонстрировать все свои языковые возможности — длинную фразу со множеством иронических отступлений (в прозе Ежи Пильха), аллюзии с другими текстами или целыми языковыми пластами, поэтиками, лозунгами постмодернизма («Рассказчик» Анны Бужиньской, 1997). Некоторые авторы 1990-х годов пользуются приемом контаминации или сопоставления различных языков («Частички», 1994, «Книга паштетов», 1997, «Прощание с плазмой», 1999 Наташи Герке (р. 1960). Сотканное из микросценок, элементов рекламы (по словам одного из критиков, постмодернистское повествование, «подобно авангардным художникам XX в., возводит свой... собор, используя в качестве строительного материала отходы, ненужные предметы, а порой и сокровища, найденные на помойке»<sup>13</sup>) повествование демонстрирует разность и несоотносимость знаков, используемых современным человеком. Взаимопроникновение культур, коллаж кодов приводят к полной потере смысла. Главный герой книг Герке — стереотип, убивающий смысл: экспансия языковых клише в ментальности современного человека в конце кон-

цов лишает жизнь содержательности. Основанные на изощренной стилистической игре рассказы Дариуша Битнера (р. 1954) опираются на литературные концепции (реализм и сюрреализм), аллюзии с Кафкой и фрейдистскими стереотипами. Полностью построен на языковой стилизации (под речь силезцев, полуграмотных людей, молодежного сленга и пр.) сборник Войцеха Кучока (р. 1972) «Слыханные повести» (1999). Реальность (повседневность, внелитературный мир) проникает в повествование исключительно через речь, а стиль и композиция этих рассказов, восходя к литературе, к ней же отсылают.

Нередко языковые эксперименты присутствуют и в заголовках. Это могут быть просто иностранные словосочетания (транскрипция русской фразы «My zdies' emigranty» у Мануэлы Гретковской (р. 1964); французское «Rien ne va plus» А. Барта; «Delectatio morosa», В. Баволека (р. 1962), 1996; «Schwedenkräuter», т. е. «Шведская горечь», Зб. Крушиньского (р. 1957), 1995 и др.), но чаще встречаются разного рода языковые игры. Так, заглавие «Sęk Pies Brew» (1999) А. Видеманна, якобы подсказанное автору плохим произношением радиоведущей, — это транскрипция французского названия Габриэля Форе «Cinq pièces brèves» (т. е. «Пять коротких пьес»), одновременно представляющая собой три польских слова, уже никак не связанных ни с французскими, ни друг с другом («Сук Пес Бровь»). Книга и в самом деле складывается из пяти частей (т. е. соответственно французскому словосочетанию), а среднее слово польского заглавия возвращается в центральном для книги рассказе «Пудель». «Кровотечение» Э. Редлиньского — воспроизведение безграмотной надписи граффити. Используются многозначные слова («Pociąg do podróży» А. Барта может быть переведен и как «Поезд для путешествия», и как «Тяга к путешествиям») или их неожиданные, порой парадоксальные, сочетания: «Короткая история одной шутки» Ст. Хвина, «З. По-весь» М. Поремского, «Путешествие до последней страницы» Х. Адамовского, «Антология постнатального творчества...» Ц. К. Кендерса, «Городок с человеческим лицом» М. Сеправского, «Книга паштетов» Н. Герке, «Слыханные повести» и «Виданные рассказы» В. Кучока, «Концерт Большой Медведицы. Кантата для одной улицы, семи звезд и двух голосов» (1999) Е. Лимона (р. 1950).

Парадоксальная ситуация сложилась с так называемым «новым регионализмом». С одной стороны, его сочли «лучшим противоядием» от постмодернистской «неукорененности». После того, как на рубеже

1980—1990-х годов понятие «польскости» утратило свою выразительность и определенность, на первый план вышел другой способ самоидентификации — «малая родина». Ее пространство — городок Висла у Е. Пильха, мифические Правек у О. Токарчук и Стеги у М. Тулли, подольские Куроменки у Анны Болецкой (р. 1951), Бескиды у А. Стасюка, Лида у Александра Юревича (р. 1952), Гданьск у П. Хюлле и Ст. Хвина, Замостье у Петра Шевца (р. 1961), Вроцлав Анджея Завады и т. д. — давало мощную опору в процессе поиска своего «я». Большую роль здесь сыграла богатая польская традиция эстетического осмысливания «малой родины»: урок старшего поколения заключался не только в изображении общества дифференцированного, толерантного, культивирующего память о прошлом, но и в идее неразрывной связи личности с пространством, и выработке соответствующего художественного языка.

Большинство этих «малых родин» было уничтожено самой Историей, изгнавшей евреев из Замостья («Уничтожение», 1987; «Сумерки и рассветы», Петра Шевца, 2000), немцев из Вроцлава («Бреслав» Анджея Завады), поляков с Кресов («Белый камень», Анны Болецкой, 1994). Однако сегодня угрозой для этих территорий является не История, приходящая извне, но нетерпимость, дремлющая в каждом отдельном человеке. Наиболее ярко это показывает Стефан Хвин на примере межвоенного Гданьска («Ханеман», 1995) и Варшавы начала века («Эстер», 1999): полиэтническое общество таит в себе столько же ненависти, сколько различий. Открытость и нетерпимость, таким образом, показаны не как альтернативные модели, но как две силы, сосуществующие в каждом человеке и поэтому пронизывающие каждое общество. Отмечается и новая угроза универсализации, подчиняющего себе все и вся стандарта: Аркадию Владзимежа Ковалевского («Возвращение в Брайтсхед», 1998), Галицию («Галицийские повести», Анджея Стасюка, 1995) захлестывает и губит культура одинаковости — бутиков, киосков, «Макдоналдсов», супермаркетов, рекламы.

Концепция «нового регионализма» противопоставляет «единственной», «официальной» истории множество индивидуальных повествований. Популярности этого направления способствовал успех книг самых талантливых его представителей — Стефана Хвина, Ольги Токарчук, Магдалены Тулли, Павла Хюлле, Петра Шевца. С одной стороны, их концепция мира и личности, продолжает польские литературные тра-

дации, связанные с полифоническим наследием пограничных территорий, с другой, идея «малой родины» имеет немало общего и с постмодернизмом. Так, стремление последнего уйти от мышления в категориях целого и единой истории создает для «нового регионализма» прекрасный климат. Книги Ст. Хвина («Короткая история одной шутки», «Ханеман», «Эстер») могут рассматриваться как типичные для постмодернистской литературы «историографические метароманы», наполненные, однако, реальной жизнью с ее запахами, красками, реалиями, фактами, живыми людьми, глубокими и невыдуманными переживаниями. Тщательная прорисовка Хвином предметного мира может быть интерпретирована и как обозначение знаков, отсылающих к разрушенному историей тексту несуществующей культуры. Аллюзийность прозы Хвина подчеркивает текстуальность изображаемого мира и одновременно — фантасмагорическую природу памяти (как и любого мифотворчества). Кроме того, легко заметить склонность к пастишу у О. Токарчук («Э. Э.», 1995; «Путь Людей Книги», «Правек и другие времена», 1996), М. Тули («Сны и камни», 1995; «Красное»). Виртуозная игра с литературными и историографическими приемами, критика повествовательной концепции истории позволяют говорить о связи с постмодернизмом Ежи Лимона («Кашубская Мадонна», «Кит», «Концерт Большой Медведицы...»).

Таким образом, по сути «новый регионализм» оказывается одной из самых психологически действенных постмодернистских моделей польской прозы 1990-х годов.

Другой реакцией на отказ от «польскости» как главного жизненно-го и литературного критерия, а также своеобразным «противовесом» для течения «малой родины» оказывается разработка молодой польской прозой фигуры героя неукорененного. Он возник, по мнению критика П. Чаплинского, в результате обретения свободы — свободы, не знающей политических, экономических и даже биологических препятствий.

Постоянное перемещение, дающее своеобразное состояние «подвешенности» в мире, может происходить и в географическом пространстве, и между реальностью рассказываемой истории и «истории в истории» или повседневностью и сном, повседневностью и мифом («Игра на нескольких барабанах» О. Токарчук и др.), и даже полами (так, герой романа Яцека Сухецкого «Приключения Прота-

го» не имеет пола, а персонажи рассказов Наташи Герке легко его меняют).

Проза М. Гретковской, Н. Герке, Изабеллы Филипяк (р. 1961), Зыты Рудзкой (р. 1964), Януша Рудницкого (р. 1956), М. Беньчика осваивает состояние освобождения от эмоциональной и нравственной привязанности к месту рождения, традициям, религии, обычаям. Причиной такого психологического феномена может быть фальшивый, навязанный социализмом, патриотизм (в романах Гретковской «My zdies' emigranty», «Парижский Таро», 1993, «Метафизическое кабаре», 1994, «Учебник для людей», 1996 или рассказах И.Филипяк из сборников «Смерть и спираль», 1992, «Небесный зверинец», 1997). Это и последствия варварского воспитания («Боденский триптих» Кшиштофа Марии Залуского (р. 1963), 1996, и попытка избавиться от национальных черт в поспешном стремлении как можно быстрее и «окончательнее» враги в новую почву («Schwedenkräuter» Зб. Крушиньского).

Наиболее, однако, характерен для этого десятилетия психологический портрет молодого героя, сознательно выбравшего для себя состояние «ниоткуда», предпочтитающего чуждость внутренней связи и неизбежной зависимости от собственного происхождения и любого места жительства. Следующим шагом оказывается освобождение от необходимости самоидентификации, которая представляется герою общественной формой насилия, навязанным ему долгом, надуманной и неадекватной характеристикой личности. Это герой, освоивший опыт чуждости, открывший, что можно быть кем угодно, трактующий нормы и ценности общественной жизни как возможные, но никогда — как обязательные или абсолютные. Другими словами, неукорененного героя отличает не столько биография, сколько личностная модель: это «стажер», своего рода вечный студент, получающий стипендию или грант: в прямом смысле у М. Гретковской в «My zdies' emigranty» и в «Терминале» М. Беньчика или в переносном у З. Рудзкой, Анджея Новака (р. 1966), Я. Гибаса, А. Тузяка, Аркадия Бихты (р. 1963). «Польские» герои пребывают в лишенном конкретности социальном и географическом пространстве, не работают или выполняют случайную работу, относятся к своему пребыванию дома как к чему-то временному. «Заграничные» же герои эмигрантами себя не чувствуют, они устанавливают контакт с новым для них обществом, но в него не вливаются, не имеют и не стремятся иметь работу, их пребывание за границей

лишено конкретной цели и каких бы то ни было сроков, они часто и охотно меняют место жительства, но не в силу необходимости или туристического любопытства. Герой может просто выбрать для себя состояние своего рода «между» (например, у Я. Рудницкого — между Вроцлавом и Гамбургом), оберегая его как условие сохранения дистанции по отношению к обеим культурам и гарантию шаткого внутреннего равновесия. Жизнь воспринимается как перемещение («Книга заклятий» Тузяка), герой — как движение («Смерть и спираль» И. Филипяк), дом — как рюкзак («My zdies' emigranty» Гретковской), наконец, мир — как экстатическое «везде» и мрачное «нигде» («Белый ворон» А. Стасюка, 1994, «Книга заклятий» А. Тузяка, «Гнезда ангелов» Я. Гибаса, «Schwedenkräuter» Зб. Крушиньского). Такая позиция помогает герою избежать выбора, страданий, доставляемых ощущением чуждости или преданности определенному пространству и культуре. Другими словами, мы видим здесь далекую от циничной или нигилистской игры, но почти образцовую картину постмодернистского «состояния» человека. Здесь представляется уместным вернуться к лишь на первый взгляд противоположной концепции Ст. Хвина: «Мариан Кисель писал в связи с „Ханеманом“, что „быть дома“ означает здесь также „помнить о том, чего (кого) здесь нет“. Дом, место нашего присутствия, обязательно должно иметь определенную незаполненную нишу... для чьего-то отсутствия. На страже этой ниши стоит память, благодаря которой нас посещает призрак отсутствующего. И присутствие его в определенном смысле ставит под вопрос наше право собственности, делая нас самих гостями... Тем самым дом, вместо места бытия, всегда будет местом пребывания, местом посещения. Мы никогда не есть (в этом или любом другом месте), мы всегда приходим (откуда-то). А „корни“ (чем бы они ни были: традицией, генеологией, культурой) лишь позволяют нам об этом забыть»<sup>14</sup>.

Интерес к окружающему миру в прозе 1990-х зачастую трансформируется в повышенный и преимущественный интерес к внутренней жизни, принципиальной углубленности сознания в самое себя. Мир такого героя — порой лишенный большинства обычных примет прикрепленности к реальной жизни — модифицируется или в личный миф, закрепляющий идею индивидуальности и отъединенности, или в развернутую метафору чуждости окружающего мира. Бытие представляется то некой свалкой, из которой можно разве что извлечь

отдельные знакомые предметы, складывая их в причудливые, но недолговечные узоры, словно в детской игре «в секретики» («Секретики» Г. Струмыка (р. 1958), 1995. В «Белом вороне» А. Стасюка это серая, бессмысленная череда дней. В прозе Зб. Крушиньского — безъязычная пустота эмигрантского «гетто» (*Schwedenkräuter*), мучительное и насильтвенное многоязычие ситуаций периода военного положения (язык конспирации и демонстрации, судебного процесса, допроса, следствия, тюремной переписки, сбора информации, защиты и т. д. в «Исторических заметках») или же абсурд искусственно навязываемого человеку порядка («На суще и на море», 1999). Гротескный роман-монолог К. Мыщковского «Страсти по святому Иоанну» декларирует необходимость полного разрыва с людьми как условие установления контакта с самим собой и сакральным измерением бытия. В рассказах Н. Герке, в «Русской принцессе» (сборник «Небесный зверинец») И. Филипяк создается поистине карнавальная атмосфера постоянного колебания между серьезным и шутливым, реальным и иллюзорным, сознательным и случайным, заставляющая читателя постоянно сомневаться в происходящем и — на первый взгляд — оставляющая уверенность лишь в самом факте повествования, а на самом деле — в иллюзорности веры в единую для всех реальность. На подобной концепции основана и конструкция «Пиршства и голода» (1995) З. Рудзской с переплетением повествований, историй в истории, диалогов, монологов, речи от первого, второго и третьего лица.

Главный принцип организации постмодернистского повествования — феномен нонселекции (т. е. «различные способы преднамеренно-го повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишенного смысла, законо-мерности и упорядоченности»<sup>15</sup>) — характерен для значительной части польской прозы 1990-х. К приведенным примерам можно добавить рассказы В. Баволека с их метафорами хаотической смеси жизни (воплощением которой является название рассказа «Тутти-фрутти» из сборника «Delectatio morosa») или мышления-пылесоса, всасывающего все подряд. Реалистические наблюдения и жанровые сценки незаметно обра-чиваются абсурдом, правдоподобие — непредсказуемостью, юмореска — метафорой судьбы, а сатира — тонкой интригой. Вся же эта тщательно организованная фрагментарность (подспудно стремящаяся к крупной форме) рождает единую эмоцию отчуждения. «Фуга» Я. Каминьского,

построенная на превращениях кармы, аллюзиях с «Исповедью» Руссо и развитии нескольких голосов, подчиненная основному психологическому мотиву бегства от человеческого предназначения, реальной жизни, безумств воображения, непосредственных страстей и чувств в мечты, одиночество и смерть.

Хаотическое, на первый взгляд, повествование «Антологии постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» Ц. К. Кендера (действие обрамляется калейдоскопическим хаосом важных и неважных событий, время — изощренной композицией, в которой находится место для опыта и войны, и военного положения, и шестидесятых годов, т. е. элементов памяти и сознания современных поляков, которые и являются своего рода коллективным героем романа, написанного в духе Гомбровича), по словам польского исследователя Е. Яжемского, парадоксальным образом оказывается выражением «тоски по гармонии» и одним из примеров возможности ее «обретения читателем в результате отрефлексированного прочтения» произведения, казалось бы, эту гармонию исключающего<sup>16</sup>.

Несовместимые друг с другом действия и черты характеров героев А. Видеманна, калейдоскопически сменяющиеся эпизоды и темы разговоров дают ощущение невозможности осмыслить мир как нечто сколько-нибудь цельное, утопичности какой бы то ни было однозначности, каких бы то ни было обобщений. Поскольку, следовательно, главная точка зрения не может быть найдена (всезнающий повествователь, вопреки ожиданиям, не имеет здесь никаких приоритетов, являясь лишь элементом традиции), возможно лишь постоянное повторение иронических попыток описания действительности (или ее ощущения). Новеллы в сборнике «Sek Pies Brew» могут быть прочитаны в любом порядке, за исключением центрального «Пуделя», касающегося исключительно акта повествования и парадоксальным образом организующего целое. Названный критикой «картиной хаоса в почти чистом виде», «Пудель» лишен каких бы то ни было аллюзий с внешним миром и напоминает беспорядочную запись отрывочных фрагментов, подсказанных памятью. Однако элементы впечатлений и событий складываются в рассказах Видеманна в неожиданные, но вполне реальные узоры, словно подтверждая мысль писателя о том, что даже если мир вокруг нас хаотичен, неупорядочен и случаен, то каждое человеческое суждение о нем всегда вносит некоторую определенность.

\* \* \*

Что же нового дает постмодернизм польской прозе (и наоборот), если его расхождения с так называемым «польским литературным каноном» казались и кажутся многим исключающими какой-либо компромисс? И в самом деле, если постмодернизм направлен на переживание исключительно настоящего, то в Польше прошлое практически всегда являлось предметом культа, а надежды связывались с будущим. Постмодернизм нивелирует категории историзма и трагизма, культтивировавшиеся польской литературой. Прошлое для постмодернизма фрагментарно, а непрерывность отсутствует, тогда как польская литература сознательно ее лелеяла (вместе с утерянными или уничтоженными звеньями). Постмодернизм отказывается от иерархии ценностей, отдавая предпочтение коллажу стереотипов, тогда как в польской литературе даже стереотипы, по остроумному замечанию В. Болецкого, являлись или стремились быть ценностями. Идеи повторения и вторичности, тесная связь с массовой культурой также, скорее, были чужды традициям польской литературы. Этот список противоречий далеко не полон.

Однако сегодня можно с определенной долей уверенности утверждать, что именно в исторической ситуации выхода польской литературы за рамки «романтической парадигмы», о которой говорилось выше, постмодернизм оказался эффективным инструментом обретения свободы языка — будь то постмодернистское повествование, за которым стоит потребность, сбив читателя с толку, заставить его самостоятельно и по-новому взглянуть на окружающую действительность, опробование отдельных приемов постмодернизма прозой, в целом достаточно «традиционной», или даже неизбежная «игра в постмодернизм» отдельных прозаиков — поверхностная, но также по-своему питающая литературное и психологическое сознание, отрабатывающая и демократизирующая те или иные художественные приемы и т. д. Вероятно этим объясняется и вызывавший в течение всего последнего десятилетия многочисленные сетования польской критики феномен внешнего равнодушия художественной прозы первого ряда к новым реалиям (отмечалось, что вскоре после обретения страной независимости, появились «Генерал Барч» Ю. Кадена-Бандровского, 1922—1923; «Роман Тересы Геннерт» З. Налковской, 1923; «Канун весны» Ст. Жеромского, 1925; «Поколение

Марека Свиды» А. Струга, 1925; вскоре после окончания войны — «Стены Иерихона» (1946), «Небо и земля» (1949—1950) Т. Брезы; «Боденское озеро» (1946), «Елисейские поля» (1949) Ст. Дыгата, «Медальоны» (1946), «Узлы жизни» (1950) З. Налковской; «Пепел и алмаз» (1948) Е. Анджеевского. В то же время польская проза девяностых годов в этом смысле действительно обманула все ожидания — попытка обратиться к новому материалу оказалось неожиданно мало, зато уже в самые последние годы именно им заинтересовались совсем молодые авторы — Д. Масловская в «Польско-русской войне» (2002), Томаш Пёнтек (р. 1974) в романах «Героин» (2002) и «Несколько ночей вне дома» (2003), М. Цегельский (р. 1975) в «Масале» (2002) и др. Можно предположить, что реакция литературы на свободу началась, условно говоря, с языкового, а не фактического уровня.

Постмодернизм дал польской прозе прежде всего диаметрально противоположный привычному образ человеческого состояния, не укладывающийся в категории идентичности. Речь идет не о переживании множественности, это скорее перемещение в динамичной сети разнообразных отношений. «Я» не просто определяется позициями, которые занимает относительно того или иного партнера, но и эти позиции никогда не суммируются. По сути, это даже не релятивизм, поскольку принципиально отсутствует то, что подвергается релятивизации. Оптика заменяется набором позиций, точка зрения, с которой мы наблюдаем множество, сама является лишь одной из многих.

Главным — не столько уже эстетическим, сколько психологическим — приемом здесь оказывается игра с ожиданиями читателя. Метафорой ее может послужить образное определение прозы А. Видеманна, предложенное М. Янион: все начинается в поезде или автобусе, а порой и на велосипеде, а заканчивается прибытием в неведомое, причем совсем не обязательно тем же транспортом, каким читатель начинал путешествие.

При этом польская постмодернистская проза (как и проза с чертами постмодернизма) заново открывает смысл рассказывания историй, в том числе чужих — именно в это прежде всего верит повествователь А. Стасюка, П. Хюлле, Ст. Хвина, М. Беньчика. Ведь отучаясь их рассказывать, литература в той или иной мере отучалась видеть другого человека, а значит — сочувствовать и сопереживать. Навязывая читателю сумму приемов и кодов авторефлексии, такая проза в гораздо меньшей степени

ни давала ему язык видения другого. Результатом подобного гипериндивидуализма оказывалось сужение чувственного опыта и как парадокс — депсихологизация при неизбежном и чрезмерном углублении в себя или умозрительных играх с элементами сознания и внутренней жизни (своего рода «литературный аутизм», по выражению О. Дарка). Проверенный и вечный прием рассказывания истории с вымышленным героям предполагает определенную структурированность изображаемого мира и уже одним этим свидетельствует о возвращении стремления к иерархии и гармонии. Здесь же скрыт шанс понять отдельную жизнь, историю и передать читателю свою личную правду. Другими словами, фабула (не в последнюю очередь постмодернистская) органически связана с целями и задачами литературы, которые польская критика с таким упорством защищает «от постмодернизма».

В целом здесь представляется возможной аналогия с некоторыми техниками НЛП\*, в первую очередь, с приемом «разрыва шаблона», когда начинает выполнятся любой жесткий шаблон поведения (индивидуального или связанного с культурой), а затем неожиданным образом прерывается. Поскольку у пациента (в данном случае — читателя) отсутствует отработанная, «автоматизированная» программа перехода из середины привычной, воспринимаемой как единое целое, ситуации (художественного приема) к чему-то другому, он оказывается дезориентирован. В постмодернистском повествовании этот процесс повторяется многократно, обманывая каждое следующее «ожидание» читателя.

Можно обнаружить и другие параллели прозы постмодернистских приемов с методами НЛП — это техника перегрузки (сознательное наружение человека большим числом «кусков информации», чем он способен держать в поле своего внимания), своего рода «вбивание психотерапевтом (в нашем случае — повествователем) клина» в процесс переживания, перекрывание реальностей (например, погружение одной истории в другую до тех пор, пока не перегружается способность воспринимающего следить, к чему относится каждый элемент).

Точно так же, как все эти приемы, естественно, не являются в НЛП-терапии самоцелью, постмодернистское повествование, вопреки

\* НЛП — нейролингвистическое программирование, популярное направление прикладной психологии, направленное на наиболее эффективное выстраивание межличностных коммуникаций с помощью многочисленных оригинальных техник и методов.

распространенному стереотипу, вовсе необязательно обречено быть «игрой ради игры». Психотерапевт «дезориентирует» пациента для дальнейшей с ним работы, стремясь, так или иначе, сделать его сознание более пластичным. К этому, как было показано на примере Ст. Хвина, М. Беньчика, А. Видеманна, П. Хюлле и др., в конечном счете, стремится и постмодернистская проза в своих лучших образцах. Возрождение на этом фоне фабулы можно сравнить с терапевтической «метафорой», своего рода притчей, которая опосредованно предлагает человеку (находящемуся в трансовом состоянии «после разрыва шаблона») новую методологию построения личности.

Постмодернизм оказывается следствием и одновременно инструментом постепенного осмысления (очевидно, не в последнюю очередь в результате жестокости и абсурдности XX столетия, которые человеческое сознание отказывалось воспринять) того факта, что «карта не есть территория», т. е. что жизнь сложнее и глубже любых привычных схем и норм, служивших объяснением и одновременно рамками человеческого бытия. Постмодернизм провокативно постулирует отсутствие каких бы то ни было иерархий, априори отказывается от какой бы то ни было однозначности, пытаясь сломать привычные стереотипы мышления и восприятия и стремясь к своего рода «расширению сознания». Погружение, на первый взгляд, в хаотичное пространство собственного «я», отказ на уровне повествователя лепить из него единственную готовую форму оставляют возможность для нового осмысления себя и окружающей реальности: по словам М. Гретковской, «постмодернизм» означает не «неизвестно, что это такое», а «неизвестно, что будет»...

### Примечания

<sup>1</sup> Bolecki W. Polowanie na postmodernistów (w Polsce). Kr., 1999. S. 13.

<sup>2</sup> Klejnocki J., Sasnowski J. Chwilowe zawieszenie broni. W., 1996. S. 106—107.

<sup>3</sup> Unilowski K. Skądinąd. Zapiski krytyczne. Bytom, 1998. S. 31.

<sup>4</sup> Kaniewska B. Metatekstowy sposób bycia // Teksty Drugie. 1996. N 5. S. 32.

<sup>5</sup> См., например: R.Kordes. Kto się boi porządkowania chaosu // Czas Kultury. 1995. N 2.

<sup>6</sup> Orski M. A mury runęły. Książka o nowej literaturze. Wrocław, 1995.

<sup>7</sup> Unilowski K. Skądinąd. Op. cit. S. 34.

<sup>8</sup> Wilczyński M. Antypostmodernizm polski // Czas Kultury. 1994. N 3—4; Wilczyński M. Egzorczyści i demaskatorzy. Nieokonserwatyzm polski wobec kultury ponowoczesnej // Czas Kultury. 1996. N 1; Wodziński C. W trybach zmory. O polskich krytykach postmodernizmu uwagi kilka // Odra. 1997. N 10.

Постмодерн-терапия (польская проза и литературная критика 1990-х годов)

<sup>9</sup> Например: *B. Baran. Postmodernizm*, Kraków, 1992; *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu* / Pod red. T. Szkoluta. Lublin, 1992; *T. Szkolut. O perspektywach estetyki w dobie kultury postmodernistycznej* // *Przegląd Humanistyczny*. R. 37 (1993). N 2; *Oblicza postmodernu* / Pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej. W., 1992; *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej* / Pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej. W., 1991; *Postmodernizm - kultura wyczerpania?* / Pod red. M. Giżyckiego. W., 1988; *R. Nycz. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. W., 1993; *E. Kasperski. Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności* // *Literatura i roznorodność. Kresy i pogranicza*. W., 1996; *A. Lam. Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. // *Przegląd Humanistyczny*. 1996. N 2; *L. Budrecki. Kryzys neoawangardy i literatura wyczerpania*. // *Twórczość*, 1992. N 12; *Teksty Drugie*. 1993. N 1.

<sup>10</sup> *Unilowski K. Skądinąd. Op. cit. S. 40.*

<sup>11</sup> *Tomkowski J. Dwadzieścia lat z literaturą. 1976—1996*. W., 1998. S. 98.

<sup>12</sup> *Czapliński P. Tadeusz Konwicki. Poznań*, 1994. S. 191—192.

<sup>13</sup> *Tomkowski J. Dwadzieścia lat z literaturą. 1976—1996*. W., 1998. S. 114.

<sup>14</sup> *Unilowski K. Skądinąd. Op. cit. S. 56.*

<sup>15</sup> Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М., 1998. С. 164.

<sup>16</sup> «Świat w zwierciadle prozy». Rozmowa z Jerzym Jarzębskim // *Czapliński P., Śliwiński P. Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań. 1999.

*С.А. Шерлашмова  
(ИСЛ РАН)*

## **Чешский постмодернизм в теории и на практике**

ХХ век в чешской литературе ознаменовался художественными достижениями мирового уровня, особенно в жанре романа, прежде не столь развитого, как в ведущих европейских литературах, а также оригинальными разработками в области теории. Эстетические концепции чешского авангарда (К. Тейге, В. Незвал) оказали существенное влияние на национальный литературный процесс 1920–1930-х годов, а пражский литературный структурализм (Я. Мухаржовский), генетически восходящий как к русскому формализму, так и к отечественной эстетической традиции, справедливо, хотя и с запозданием по времени, занял почетное место в ряду исканий мировой литературоведческой теории.

В межвоенный период главным оппонентом авангардизма и структурализма, имевшими многие точки соприкосновения, была марксистская критика (Ю. Фучик, Б. Вацлавек, К. Конрад, Л. Штолл). Бурные дискуссии о «пролетарском искусстве» в 1920-е годы, о социалистическом реализме и о сюрреализме в 1930-е привлекали внимание широкой общественности, велись — при всей их остроте — как правило, «на равных» и не без пользы для обеих сторон.

Принципиальные изменения в литературную жизнь и развитие эстетической теории внес февральский переворот 1948 г. и последовавшее за ним стремление коммунистического руководства страны к своего рода «социалистической унификации» литературы, которая рассматривалась теперь исключительно как инструмент перевоспитания масс в духе актуальных партийных решений. Официальной и, по сути, единственной разрешенной литературной программой становился социалистический реализм в ортодоксальной ждановской трактовке, авангардизм объявляется буржуазным течением, а от структурализма отрекся и осудил его (был вынужден осудить) за «идеализм» сам Мухаржовский. Оживление теоретических и художественных исканий, начавшееся с середины 1950-х годов, было связано с настроениями зарождавшегося тогда реформаторского движения, позже получившего метафорическое название «Пражская весна».

1960-е годы в чешской литературе — это время реабилитации отечественного авангардизма и «второго пришествия» структурализма (в основном усилиями учеников Мукаржовского), время широкого обращения к новейшим западным эстетическим теориям (Р. Гароди, Э. Фишер и др.) и художественным образцам (французский «новый роман», театр абсурда, «конкретная поэзия»). На первом месте был современный французский опыт, что во многом объяснялось традициями тесного сотрудничества чешских и французских авангардистов в межвоенный период. Высоко превозносилось и творчество пражского уроженца Ф. Кафки.

В художественной практике новые веяния проявились как в области содержания (отказ от схематизма и декларативности, обращение к герою — обычному человеку со всеми его каждодневными проблемами, постепенное нарастание критического отношения к негативным сторонам «социалистической» действительности и т. п.), так и — особенно наглядно — в области поэтики: свободное экспериментаторство в поэзии, приемы абсурда в театре, разрушение традиционной формы реалистического романа повествованием с точки зрения разных действующих лиц, вольным обращением со временем и монтажем эпизодов. Можно утверждать, что освобождение формы, наступившее в чешской литературе в период «Пражской весны», предопределило ее облик практически до конца века.

Два десятилетия «нормализации», последовавшие за силовым подавлением реформаторского движения, характеризовались самой обширной в истории страны литературной эмиграцией, строгим политическим диктатом по отношению к литературе, выходившей в Чехословакии легально, возникновением самиздата. Однако официальная и альтернативная литературы, которые принципиально различались на содержательном уровне, в художественном плане продолжали сохранять немало общих черт, приобретенных в 1960-е годы.

«Бархатная революция» ноября 1989 г. создала совершенно новые условия существования культуры: отмена цензуры, выход самиздата из подполья, возвращение в страну многих писателей-эмигрантов и их произведений, возникновение частных издательств, смена литературных элит. Литература включается в «рыночные» отношения, книга становится «товаром», но одновременно с освобождением от идеологического диктата заметно падает ее престиж в обществе.

Почти всеобщим мнением о произошедшем переломе становится тезис, что впервые со времен национального возрождения чешская литература сбрасывает с себя оковы внеэстетических обязанностей и теперь может всецело служить своим собственным целям. Вместе с тем ощущается кризисность, переходность переживаемого момента. В программных рассуждениях ставится жирный крест на социалистическом реализме, который — в несколько обновленном варианте — стремилась реанимировать официальная литературная критика лет «нормализации», поднимаются традиции пражского литературного структурализма, заходит речь о постмодернизме.

Постмодернизм можно считать самой модной литературоведческой и культурологической концепцией последней четверти прошлого века. Существует множество уточняющих либо же расширяющих этот термин толкований, как и соображений о происхождении и периодизации этого направления. Но ведь так было и с реализмом, тем более — с социалистическим реализмом. Очевидно, что постмодернизм породили определенные обстоятельства, для которых в его формулировке было «слово найдено», а дальше пошли дискуссии, стали выходить монографии и т. д. и т. п. О литературных признаках постмодернизма речь пойдет дальше, а сейчас я хотела бы обратить внимание лишь на то, что в отличие от большинства предшествующих эстетических и литературоведческих концепций, это термин не европейского, а американского происхождения (первая ласточка «литературного глобализма»?) и получил в 1990-е годы очень широкую популярность в большинстве постсоциалистических стран.

В чешской литературоведческой теории дело обстоит несколько иначе. Вообще-то речь о постмодернизме зашла в ней еще на излете Пражской весны. Чешский литературовед Любомир Махала, пишущий о современной литературе в историко-литературном ключе, в монографии «Литературный лабиринт. Баланс посленоябрьской прозы» (Прага, 2001) напомнил о том, что еще в 1969 г. в журнале «Ориентаци» был опубликован перевод «Защиты постмодернизма» (1967) американского писателя и критика Л. А. Фидлера. На эту публикацию в «Творбе» резко отреагировал последовательный сторонник реалистического искусства Владимир Достал (под псевдонимом «Душан Плева») статьей «Открывайте окна в Америку, приходит постмодернизм». Но спор, как и все подобные споры того времени, в печати уже не мог быть продолжен.

Для официальной чешской критики периода «нормализации» проблемы постмодернизма не существовало, хотя в легальной чешской литературе, не говоря уже об альтернативной, было достаточно произведений, в которых можно было обнаружить характерные для этого направления признаки. Укажу хотя бы на квазисторическую трилогию Владимира Неффа «У королев не бывает ног» (первый роман с названием, давшим имя всей трилогии, 1973), где свободно соединяются реальные исторические факты с фантастическими, а также пародийностью, интертекстуальностью, лингвистической игрой и т. п.

Теорией постмодернизма гораздо больше занималась словацкая критика, в которой в годы «нормализации» идеологическая дисциплина существовала все же в несколько смягченном варианте. До «бархатной революции» о постмодернизме и в Словакии надлежало отзываться критически, но все же о нем писали, информировали (Винцент Шабик, 1987 и др.). Душан Слободник в журнале «Ромбоид» (1989, № 1) упрекал постмодернизм в том, что он представляет собой всего лишь «борьбу за язык, в языке, с языком», заменяющего для него «борьбу за человека и развитие его возможностей», но вместе с тем весьма подробно излагал взгляды на постмодернизм Д. Фоккемы, Ж. Дерриды и других западных теоретиков. После ноября 1989 г. словацкие литераторы стали уделять постмодернизму еще большее внимание, явно опережая в этом вопросе (во всяком случае, по количеству публикаций и обсуждений) чехов, занятых в первую очередь пропагандой отечественных, альтернативных соцреалистическим официальным нормам, художественных достижений и теорий. Приведу хотя бы один характерный пример. Выдвинувшийся еще в 1960-е годы чешский теоретик искусства, эстетик и литературный критик Кветослав Хватик (р. 1930, в 1980 г. эмигрировал в ФРГ), которому принадлежат большие заслуги в деле пропаганды на Западе пражского литературного структурализма и трудов Мукаржовского, в 1994 г. отзывался о постмодернизме весьма негативно. Хватик считал, что структурализм внес существенный вклад в процесс человеческого мышления, и что по сравнению с ним постструктурлизм и деконструктивизм были отступлением назад. Тем более это относится к постмодернизму: «Постмодернистская культура тонет в эклектизме, в изготовлении литературы из литературы, искусства из искусства. Постмодернизм — искусство бесконечных реприз: все уже было сказано и остается только ироническая игра новыми комбинациями старых мотивов»<sup>1</sup>. Вместе с тем уже в самом

начале 1990-х годов выходит целый ряд произведений чешских писателей, явно отмеченных родством с постмодернизмом.

В 1990 г. большой успех выпал на долю «Медвежьего романа» Иржи Кратохвила. Авторитетный критик старшего поколения Милан Юнгманн писал в «Литерарных новинах»: «Я полагаю, что Иржи Кратохвил — самое большое открытие нашей самиздатовской продукции в области прозы. Он обладает оригинальным взглядом на судьбу человека, отважно экспонируемыми повествовательными приемами, упрутим, но при этом исполненным игры словесным выражением»<sup>2</sup>.

Иржи Кратохвил (р. 1940), отец и дядя которого эмигрировали из Чехословакии в самом начале 1950-х годов, свои первые произведения публиковал еще в журналах 1960-х годов; в период «нормализации», когда ему было позволено быть лишь простым рабочим, Кратохвил изредка печатался в самиздатовской и эмигрантской прессе. «Медвежий роман» был им написан в 1980-е годы, но вышел из печати уже после «бархатной революции». Он привлек внимание выраженной в гротесковой форме критикой социалистических порядков, соединением фантасмагорических картин и мифологизированных образов с почти бытовыми реалистическими зарисовками жизни родного для писателя Брно и моравской провинции в послевоенные годы и в период «нормализации». Роман состоит из трех частей. В первой, рассказываемой от лица человека по имени Урсин, действие происходит на изолированном острове с названием Остров в фантастическом городе Остров, наделенном всеми чертами тоталитарного государства. Друг рассказчика странный философ Саво тренирует Урсина, дабы он превратился в медведя. Вторая часть романа рассказывается от лица Беранека — обычновенного солдата, потом — сторожа на птицефабрике, который в то же время пишет «Медвежий роман». В третьей части действие возвращается в прошлое, к истокам рода рассказчика; в его роли теперь выступает сам автор. Основную тему произведения он определяет следующим образом: «...это роман о том, как я пишу роман о ком-то, кто пишет роман; говоря иначе, это повествование о повествователе, который повествует о другом повествователе; по сути, это история много-кратного отражения и трех разных героев: Урсина, Беранека и меня, но поскольку можно предположить, что в судьбе Урсина отражается не только судьба Беранека, но отчасти и моя, я должен считаться с тем, что я как рассказчик несу в себе нечто от судьбы Урсина, а так-

же и Беранека и из трех рядом протянутых нитей образуется неразрываемая ткань...»

Нелегкий для чтения, не поддающийся однозначному «разгадыванию», этот небольшой по объему роман, вышедший в свет вскоре после «бархатной революции», произвел тогда достаточно сильное впечатление, адресно разоблачая многие стороны тоталитаризма: подавление человеческой воли, непрерывную слежку за людьми, репрессии. Один из персонажей книги — психиатр доцент Дроп поставил следующий диагноз: «Тоталитаризм и шизофрения — две мутации одной и той же болезни. Шизофрения — ее индивидуальная форма, тоталитаризм — коллективная».

За «Медвежьим романом» последовали еще два: «Песня среди ночи» (1992) и «Авион» (1995), составившие вместе с ним своеобразную трилогию, обличающую тоталитаризм, использующую некоторые автобиографические моменты, соединяющую живописные зарисовки реального Брно и необузданную фантастику. Повествование везде ведется от первого лица. В «Песне среди ночи», где больше всего автобиографического материала, герой как бы раздваивается: в нечетных главах это фантастический ребенок, родившийся от всесильного волшебника, который присоединился к группе советских солдат, насилующих в конце войны молодую чешку, в четных — почти совсем обычновенный брененский мальчик, испытывающий множество обид и притеснений из-за бросившего семью отца — эмигранта. Гротесковое изображение тоталитарных порядков — действий гэбистов, советских советников и т. д. соседствует с живыми картинками послевоенного детства, с какими-то нравственными акцентами.

В «Авионе» действие приближается к современности — ко времени «бархатной революции» и последующим событиям, но характер повествования практически не меняется, а тон его по-прежнему остается ироническим. В стиле гротеска изображаются приспособленцы, готовые моментально менять и свои взгляды и свои поступки. Характерен, например, образ «младшего брата» рассказчика — писателя Кочки: «мой брат — фотограф развил лихорадочную активность. Прежде всего я увидел его плакаты с фотографией Гавела, внизу на которых не отсутствовало его «с» в кружочке, copyright Soty Kočka. Двадцать лет снюхивался с коммунистами, женился на прокурорше-коммунистке, а теперь — нос по ветру и гол-ля, перепрыгнул на противоположного коня и

уже снова скакет во всю прыть — в обратном направлении». А его жена «после переворота выбросила партийный билет и теперь представляется как жена сына эмигранта». Но здесь по-прежнему присутствует и критика тоталитаризма, советских и чешских секретных служб, таинственных то ли партий, то ли мафий и т. п.

В 1990-е годы Кратохвил издал также повести и рассказы: «Моя любовь, Постмодерна» (1994), «Сиамская история» (1996), «Бессмертная история» (1997), роман «Ночное танго, или Роман одного лета в конце тысячелетия» (1999) и др. Формальная изобретательность автора и его буйная фантазия буквально не знают предела. Впечатляет и его литературная эрудиция. Так, каждый из 37 коротких рассказов сборника «Моя любовь, Постмодерна» включает в себя по одному предложению из 37 рассказов австрийского писателя рубежа XIX—XX вв. Петера Альтенберга, а Постмодерной зовут маленькую девочку, которую похищает маньяк. Есть здесь рассказы «Борхес 1» и «Борхес 2», также демонстрирующие литературные пристрастия Кратохвила.

Особой изощренностью отличается «Ночное танго», текст которого предварен перечнем имен героев и тех мест, где будет происходить действие. Но читатель не должен «пойматься» на эту конкретность, ибо под одним и тем же именем выступают совершенно разные лица и даже животные, время и место беспрерывно меняются, в реальном Брно происходят демонстрации сторонников Милоша Земана и Вацлава Клауса, разгуливают террористы «кавказской национальности», герои — живые и мертвые — летят над Сибирью, спасенными оказываются младшие дети Николая II Анастасия и Алексей и т. д. и т. п.

Книги Кратохвила можно читать, ибо очевидно, что он наделен даром рассказчика, умением несколькими штрихами набросать психологический портрет героя, реальный или фантастический пейзаж, экономно, но метко использовать элементы диалекта или жаргона. Но цеплое у него — собрание осколков, причудливое нагромождение клипов, даже если и просматривается какой-то сюжет. Так, «Бессмертная история» вроде бы представляет собой историю жизни Сони Троцкой, дочери сына русского православного попа и наследницы австрийского дворянского рода на протяжении всего XX в. Соня выступает и как рассказчица; только на последних страницах книги слово берет сам «писатель Кратохвил». В момент Сониного рождения тонет в Дунае ее суженый Бруно Млок, который потом будет ей являться в образе разно-

образных животных: шимпанзе, оленя, слона и т. п. В повести мелькают важнейшие события ХХ в. из российской, австро-венгерской, чехословацкой истории: «кровавое воскресенье» 1905 г., убийство в Сараево, революции, обе мировые войны, 21 августа 1968 г.; здесь появляются Ленин, Троцкий-Бронштейн, Масарик. Кроме того, когда Соне было пять лет некие фантастические пришельцы вложили в нее послание для будущих людей (его содержание так и останется неизвестным)... Отдельные эпизоды и картинки выразительны, другие — забавны, а что же в целом? Устами Сони автор утверждает: «Я снова повторяю: стремление всегда все понять — жалкое и заслуживает только презрения». Конечно, фантазиям Кратохвила можно дать различные интерпретации, но, наверное, стремление «всегда все понять» в его книгах действительно «заслуживает презрения» — по отношению к читателю он руководствуется именно этим принципом.

Характерно, что уже в начале 1990-х годов Кратохвил выступил как самый ревностный чешский сторонник и защитник постмодернизма. Он горячо приветствовал крушение всех запретов и норм в «последнеоябрьской» литературе (т. е. после «бархатной революции» ноября 1989 г.). Его нисколько не огорчило падение общественного интереса к произведениям недавно еще считавшихся «совестью нации» авторов. Он приветствует «обновление хаоса» в литературном деле: «По прошествии долгого времени чешская литература снова не только свободна и избавлена от всех общественных обязательств и народных чаяний, но и располагает «поколением», которое поворачивается спиной как к литературе 1960-х годов, так и к официальной и неофициальной литературе двадцатилетия оккупации. Это литература, которая с наслаждением презирает все идеологии, миссии, служение народу либо кому-нибудь еще»<sup>3</sup>. По мнению Кратохвила: «Это литература хаоса, то есть начала. И сегодня это единственное живое течение»<sup>4</sup>. К этому течению, которое «не совсем точно относят к постмодернизму», он причисляет, среди прочих, Даниэлу Годрову, Иахима Топола, Михала Айваза, но очевидно и самого себя. Вскоре Кратохвил отбросит это «не совсем точно», когда будет восклицать: «Моя любовь, Постмодерна» и опубликует в 1996 г. «Вероисповедание постмодерниста»: «Я верю, что время постмодернизма во многих отношениях является самым счастливым периодом в истории романа. В этот период он вобрал в себя все, чего когда-либо достиг на своем пути, и, освободившись от всех идейных и идеологиче-

ских обязательств, стал счастливейшей передышкой в романной истории»<sup>5</sup>. Примечательно, что К. Хватик отнес к значительным произведениям начала 1990-х годов те же книги, которые называл Кратохвил (включая, разумеется, и самого Кратохвила). Это заставило критика несколько откорректировать свое резкое суждение о постмодернизме, он видел теперь и «самокритику постмодернизма», но не признал его ни «счастливой передышкой» в романной истории, ни движением вперед по сравнению со структурализмом.

Кратохвил всюду подчеркивает освобождение постмодернистского романа от идеологии, однако его собственное творчество необычайно далеко от такого бы то ни было «чистого искусства», в нем очень четко выражена определенная идеальная позиция: протест против тоталитаризма, подавления человеческой личности, а равно и приспособленчества и лицемерия. По сути, писатель отбрасывает не идеологию вообще, а конкретно ту, которая навязывалась людям в период тоталитаризма. Можно утверждать, что в романах и повестях Кратохвила трудно понять или хотя бы уловить сюжет, смысл образов и метафор, но идеальная направленность его произведений совершенно однозначна. То же самое мы можем наблюдать в книгах целого ряда чешских писателей, относимых критикой к постмодернизму и содержащих в себе его формальные, композиционные, структурные признаки. И Кратохвил не без оснований замечает, что эти писатели не только обращаются к приемам игры, мистификации, упражняются в артистизме, но «прежде всего тяготеют к созданию своего рода индивидуальных литературных мифов, заменяющих мифы коллективные, которые в чешской литературе доминировали со времен возрождения через левые авангарды вплоть до идеологизированной литературы и литературы «политической оппозиции» шестидесятых годов»<sup>6</sup>.

Если И. Кратохвил прямо заявляет, что он «верует в постмодернизм», то Даниэла Годрова (р. 1946), зарекомендовавшая себя прежде всего как исследовательница истории и теории романа (монография «В поисках романа. Главы по истории и типологии жанра», 1989 и др.), подходит к этому вопросу осторожнее. В первом томе фундаментального труда о поэтике, над которым она работает с возглавляемым ею коллективом, дается следующее определение постмодернизма: «Постмодернизм мы понимаем как течение, которое вобрало в себя и переработало модернизм»<sup>7</sup>. В этой оценке нельзя не заметить известную

близость к суждениям К. Хватика. Здесь подчеркивается также, что отмечаемая в постмодернизме открытость формы в какой-то мере присуща любым произведениям, в том числе романтическим и реалистическим.

К написанию художественных произведений Годрова приступала во всеоружии широкой осведомленности в области литературоведческой теории, в том числе русской, в частности, она не только изучала, но и, будучи русисткой по образованию, переводила труды М. Бахтина. Но особенно привлекали ее новейшие французские теории романа, впрочем, как и магический реализм и т. п. Все это определенным образом сказалось на ее книгах.

В 1991 г. вышел в свет написанный еще в годы «нормализации» первый роман Годровой «Под обоими видами» (чешское название — «Podobojí» — восходящий к гуситским временам термин, который означает причащение «под обоими видами» — хлебом и вином, но также может быть понят и как «двойственность»). В том же году появился ее роман «Куколки. Живые образы», в 1992 г. — «Фита». Так составилась трилогия «Мучительный город», посвященная Праге, превратностям чешской судьбы — от национального возрождения до современности, семейной истории и попыткам осмыслить все это с философской и культурологической точки зрения. В романах соединились реалистические картины прошлого и совсем недавнего времени, исторические и вымышленные герои, автобиографический материал и фантастические видения, элементы оккультизма, повествование в «ich-форме» и «от автора», многочисленные размышления философского, эзотерического и эстетического плана.

Можно заметить общие черты произведений Годровой и Кратохвила, позволяющие отнести их к сфере постмодернизма, а также привязанность кциальному городу (Брюно у Кратохвила, Прага у Годровой), использование семейного, автобиографического материала. Однако заметны и очевидные различия, из которых назову по крайней мере одно, весьма, на мой взгляд, существенное: Кратохвил всегда ироничен, часто пародиен, даже по отношению к самому себе; Годрова всегда серьезна, в ее романах неизменно звучит трагедийная нота.

Наибольший успех имел первый роман трилогии, самый небольшой по объему, но сразу же выявивший сильные и оригинальные стороны таланта автора, присущую ей живописность пражских зарисовок, впечат-

ляющую изобретательность формы. Главное место и время действия в романе — доходный дом возле знаменитых Ольшанских кладбищ в Праге в начале гитлеровской оккупации страны, но сюжетные нити перебрасываются и в прошлое, и в будущее, и в самые различные местности. Где-то мелькают Гавличек-Боровский, Сабина, Маха, но все же главная героиня, черты которой будут затем повторяться в главных героях последующих романов трилогии — Алиса Давидовичова — безответно влюбленная еврейская девушка, живущая в доме возле кладбищ и предпочитающая смерть отправке в лагерь. Трагизм ситуации писательница сумела передать в своего рода притчах. Так, бабушка Алисы мечтает о луковице, хотя бы одной, чтобы сварить суп для внучки. Но луковицы нет, а вся семья погибает. В их квартире поселяется немец с женой, которая шьет себе платье из нарядной скатерти, в шабаш украшившей стол Давидовичей. И вот немке чудится, что ее платье и вся квартира пропахли луком, запах которого преследует ее даже послеозвращения в Германию...

Своеобразие «ich-формы» в романе «Под обоими видами» заключается в том, что рассказчиками в составивших книгу маленьких по объему главках выступают не только разные люди, но и вещи, и местности. К примеру, главка «Ольшанский виноградник» начинается так: «Я — Ольшанское кладбище. Но я также и бывший Синаневский виноградник, уступавший одну пядь своей земли за другой умиравшим от чумы». Это и реальное описание истории возникновения находящегося теперь почти посреди города Ольшанского кладбища, и метафора, которая может истолковываться многозначно. В романе вообще много рассуждений о пространстве, понимаемом философски, символически: «Каждое пространство имеет места хорошие и места плохие, места проклятые и места благословенные. А еще существуют места пограничные, места двузначности и колебаний между добром и злом, на которых одно незаметно переходит в другое, превращается в свою противоположность». Таких мест автор рекомендует осторегаться, хотя их на свете больше всего. Вообще же любое пространство таит в себе двойственность и опасность: «Каждое пространство одной своей стороной обращено к жизни, а другой к смерти, и невозможно с уверенностью установить границу перехода одного в другое».

Ощущение превратности, трагичности судеб чешского народа и определенной критичности по отношению к поведению чехов в период

«нормализации» подчеркивается в главке «Народ», где достаточно прозрачно напоминается самосожжение Яна Палаха в знак протеста против присутствия в Чехословакии советских войск: «Я — народ. Я попал в новый египетский плен. Я причащаюсь под обоими видами. Принимаю тело и кровь Господню. У меня есть свои мерзавцы и своя чечевичная похлебка. Свои революции и свои герои. Один из них вспыхнул на костре, который сам для себя разжег — между Национальным музеем и Домом продуктов... Я — народ, протрезвевший от своих революций, оккупаций и воспламеняющихся жертв. Я — народ, который конвертировался...»

В втором и третьем романах трилогии действие продвигается ближе к современности, к современным реалиям и лицам. В последнем романе косвенно говорится и о «бархатной революции», и об академическом Институте чешской литературы, в котором работает Годрова, и о его сотрудниках, включая саму писательницу под ее собственным именем. В то же время в романах по-прежнему в бывшей квартире Давидовичей встречаются вместе живые и мертвые, но центральными остаются женские образы — дочери лингвиста Софии Сысловой в «Куколках», научной сотрудницы Элишки Беранковой — в «Фите». Среди эссеистских отступлений становится все больше размышлений о процессе написания романа, о генезисе образов: «Элишка Беранкова, та, которая путем клеточного деления или микоза возникла из Софии Сысловой, а та — из Алисы Давидовичевой, а та... ведь текст романа это ткань, может быть, раковая опухоль, но как ткань она бессмертна...» И в другом месте: «А кто такая я, когда пишу этот роман? Кем хочу быть? Той, которая погружается в свое прошлое, или той, которая стоит в стороне и наблюдает за погружением этого существа? Трудно выбрать что-либо одно, поэтому я меняю позиции...»

Читателей в романах Годровой особенно привлекали описания пражских улиц, зданий, пражских кладбищ: то предельно конкретные, то вдруг уводящие в мир фантастического, равно и метафорически преображеные эпизоды из чешской истории и обычной городской жизни. Литературоведы увлекались анализом книг с точки зрения интertextualности, обращения к различным философским, оккультным, эстетическим или специально романским концепциям. Владимир Мацура, известный литературовед, переводчик, создавший также несколько романов, в том числе и в отчасти постмодернистском духе,

в послесловии к первому роману Годровой писал: «Это очень волнующее занятие — читать роман Годровой одновременно с ее теоретическими работами и наблюдать, как в живом литературном произведении непосредственно сталкиваются абстрактные герои ее литературоведческой типологии: роман — вымысел и роман действительности, роман высокий и низкий, иллюзорный и безыллюзорный, сакральный и мирской»<sup>8</sup>.

Гелена Коскова, чешская исследовательница, живущая в Швеции, сочувственно анализируя творчество Годровой, делает вывод, что для нее «роман это медиум, при посредстве которого теоретик и художник вступает в контакт с высшими ценностями, выискивая прежде всего те стороны, которые могут составить противовес рационально-материалистическому подходу к действительности»<sup>9</sup>. В свою очередь Любомир Махала в уже упоминавшейся монографии «Литературный лабиринт» предлагает свое определение творческого метода писательницы: «В связи с трилогией «Мучительный город» и последующими романами Даниэлы Годровой безусловно надо вспомнить и термин роман инициации, за которым скрывается литературное произведение, основывающееся на науке герменевтике. Та родилась из смешения и взаимного проникновения самых разных источников: начиная с учения Платона через таинственную еврейскую Кабалу вплоть до философии средневекового христианства. Роман посвящения описывает эзотерический путь к познанию и использует для этого символику и геральдические эмблемы христианского и герметическо-гносеологического происхождения. Но кто не в состоянии раскрыть и понять предлагаемые символы и аллегории, тот не обретет желаемого познания (посвящения)»<sup>10</sup>. Можно привести со-поставления произведений Годровой с французским «новым романом», с романом латиноамериканским и т. д. Если добавить к этому разгадывание литературных, культурных, исторических реминисценций, в изобилии присутствующих на страницах ее книг, то это настояще Эльдорадо для демонстрации литературоведческой эрудиции!

Однако читательский интерес, весьма значительный по отношению к первому роману трилогии, стал постепенно снижаться, как это было и с книгами Кратохвила. Соответственно изменился и тон некоторых рецензий, упрекавших писательницу именно за то, за что другие ее громко хвалили. Так Либуше Гечкова, язвительная критикесса из журнала «Револьвер ревю», назвала романы Годровой скучными, утверждая, что от

одной книги к другой она «все больше возлагает надежды на свои теоретические выкладки, к которым прилепляет «жизнь», но настоящей-то жизни мы в ее текстах как раз и не ощущаем»<sup>11</sup>. Гечкова, конечно же, не во всем права, в романах Годровой, и об этом шла речь выше, присутствуют впечатляющие наблюдения, живые образы и зарисовки, но все же подчас их действительно затеняет несколько демонстративная философская и эстетическая эрудиция, способная утомить даже вполне подготовленного и доброжелательного читателя.

Еще один тип чешского постмодернизма представил писатель более молодого поколения Иахим Топол (р. 1962) романом «Сестра» (1994). Иахим Топол — сын известного драматурга Йозефа Топола и внук автора популярного исторического романа «Камень и боль» (1942) Карела Шульца — в годы «нормализации» проявил себя как представитель молодежной альтернативной культуры андеграунда, поэт, автор и исполнитель самодеятельных песен. В начале 1990-х годов он был главным редактором вышедшего из подполья журнала «Револьвер ревю», но затем обратился к романистике.

«Сестра» — весьма объемный роман о сложной судьбе поколения, выраставшего в лицемерной атмосфере «нормализации». Он начинается описанием последних летних дней 1989 г., когда через Прагу в ФРГ бежали сотни молодых немцев из ГДР: «из клетки в Рай». К ним присоединились и многие молодые чехи, мечтавшие вырваться на пространство свободы. Действие второй половины романа происходит уже после «бархатной революции», когда в Чехии изменилось очень многое, но оказалось, что молодежь не в состоянии найти достойное применение своим силам, с толком распорядиться обретенной свободой. В годы «нормализации» приходилось жить в состоянии «шизофрении» (вспомним определение Кратохвила из «Медвежьего романа»), ибо «то, чего хотело и требовало нутро, было для внешнего мира нежелательным и опасным», но и в постсоциалистической стране очень скоро обнаружилась духовная пустота. Молодежь заполняет ее оккультизмом, исповедыванием исказенных восточных религий, новым сектантством, тяготением к магии, наркотикам, безуспешными попытками продолжить искусство прежнего андеграунда.

Роман сложен по структуре, по обилию действующих лиц, по принципу «клипового» мельканию эпизодов. Но главное его своеобразие заключается в языке. Дело не только в том, что Топол использует слова

и обороты из различных жаргонов, а также архаизмы, не только в том, что он вводит в чешский текст слова из других языков: немецкого, английского, французского, русского, даже вьетнамского, но прежде всего в том, что автор совершенно произвольно обращается с языковыми нормами и правилами. Постмодернистский принцип «позволено все» он утверждает в сфере языка как никто другой, вовсе не заботясь, насколько трудно это будет читаться. Вместе с тем молодому писателю присуще какое-то трепетное отношение к родному языку, олицетворяющему для него национальную традицию: «По стечению обстоятельств я употребляю язык славян, чехов, рабов, бывших немецких и русских рабов. Это собачий язык. Хитрый пес знает, как выжить и какую цену за это заплатить. Он знает, когда надо сжаться, когда — уйти с дороги, а когда укусить — все есть в его языке. Это язык, который должен был быть уничтожен, его время еще не пришло, да и не придет. Его выдумали стихоплеты, на нем говорили кучера и прислуги. И все это в нем есть, он развел все свои связки, провалы, всех своих диких змеенышей. Это язык, на котором часто можно было только перешептываться. Он мягкий и крутой, но существуют в нем старые добрые слова любви, я думаю, что это язык быстрый и гибкий и в нем все время что-то происходит. Этот мой язык не смогли уничтожить ни авары, ни сожжения на костре, ни танки, ни самый отвратительный человеческий вид — трусливые учителя, его погубят деньги изменившегося мира...»

Я не пытаюсь отразить в переводе языковые новации Топала, полагаю, что это невозможно, да в данном контексте и не нужно. Можно предположить, что своими лингвистическими экспериментами писатель стремился передать хаотичное движение чешского языка на очередном переломном этапе истории чешского народа, представляется однако, что само изобилие языковых вольностей затрудняет достижение такой цели, если она у него была.

Большинство критиков встретило роман Топола более чем позитивно. Л. Махала свидетельствует: «...объемная проза «Сестра» стала литературным событием практически тотчас же после выхода в свет и ее ценность не изменилась и годы спустя»<sup>12</sup>. По мнению критика, роман Топола полностью отвечает принципам постмодернизма: «Для «Сестры» чрезвычайно важен способ, которым она написана. С точки зрения отбора языковых средств и их использования, с точки зрения выстраивания микрокомпозиционных и макрокомпозиционных со-

ставляющих, и не в последнюю очередь в плане трансформации действительности в романные сюжеты, видения и образы. Сам текст произведения Топола, в соответствии с постмодернистскими интенциями, предлагает ряд замечаний и комментариев к названным проблемам, включая гейновское определение писательского отношения к читателям: «Между тобой и читательской общественностью возможна только война»<sup>13</sup>. Махала считает, что авторская речь Топола (эта «суровая поставвионщина», «мегазык» и т. д.) воздействует на читателя, очень динамично и выразительно передает характер переломного времени, о котором он рассказывает.

Но в критике есть и иная оценка художественной манеры Топола. Павел Яноушек отнес «Сестру» к литературе, «доступной только некоторым читателям, только тем, кто будет в состоянии и захочет погрузиться в поток повествования, органической составляющей полифонической поэтики которого является девальвация слов, фраз и мыслей. Роман Топола на хаос мира реагирует хаосом высказывания, в котором образ современного бытия раздроблен на тысячи осколков и снова и снова складывается по законам калейдоскопа и рок-музыки. Его речь вырастает из эмоций и атакует эмоции, очевидно руководствуясь лозунгом: «Мне нет дела до читателя. Я пишу, потому что я должен писать. Я создаю художественное произведение». Благодаря всему этому «Сестра» стала почти что культовым явлением и над ее прославлением готовы трудиться даже люди, которые ее никогда не дочитали до конца (я мог бы доказать это разбором некоторых рецензий)»<sup>14</sup>.

«Сестра» привлекла критиков главным образом художественным экспериментом, который, как мы видели, воспринимался по-разному. Я готова скорее принять точку зрения Яноушека, чем Махалы и согласных с ним, но мне кажется, что роман Топола гораздо более интересен не языковыми новациями, а тем, что писатель подметил крайне противоречивое состояние значительной части молодого поколения на этапе перехода к новому общественному устройству. Роман пронизан мотивами разочарования, подчас близкого к отчаянию. Молодой человек пытается найти место в изменившемся мире, но ему это не удается, хотя, казалось бы, свершилось то, чего он желал. Легко приспосабливаются к новому отнюдь не лучшие представители поколения, большинство блуждает во вдруг образовавшемся духовном вакууме. На мой взгляд, Иахим Топол, подметивший этот парадокс пост-

социалистической эпохи, принадлежит к думающим, серьезным писателям, но избранная им постмодернистская манера языкового изобретательства не позволяет этим качествам проявиться в полной мере.

Своего рода «вторую волну» постмодернизма представляет в современной чешской прозе Милош Урбан (р. 1967), выпустивший в 1998 г. свой первый роман «Последняя точка в вопросе о рукописях. Новая литература факта». Постмодернистская игра и мистификация начинается с имени автора, который назван Йозефом Урбаном. В романе соединяются квазисторическое повествование с реальными и вымышленными фигурами, фактами и документами с детективом, вполне реалистическим описанием современной научной жизни и рассказом о том, как создает свою диссертацию Йозеф Урбан. В основу сюжета положена проблема научно признанных поддельными якобы древних чешских памятников Кралеворской и Зеленогорской рукописей, решить которую заново стремится Йозеф Урбан, заместитель директора Института филологии, и молодая, талантливая, призванная за рубежом и стажировавшаяся в Англии специалистка по творчеству Божены Немцовой Мария. Они изучают архивы, всякими хитростями добираясь до засекреченных папок и даже выкрадывая отдельные листы. Роман строится по постмодернистским рецептам: действие то и дело «прыгает» во времени, в текст вставляются вымышленные письма исторических лиц, выводы «диссертации» Йозефа Урбана и т. п. Однако при этом нет впечатления хаотичных «клипов», сохраняется основная нить повествования и читателя увлекает пусть и несомненно пародийный процесс разгадывания самой известной загадки чешской литературной истории.

Йозеф Урбан и Мария, опираясь на углубленное исследование документов и собственную логику, приходят к заключению, что сфальсифицированы были не рукописи, а факт их подделки, и сделали это не мужчины, а женщины: талантливые и умные девушки Гана и Линда под патронатом писательницы Магдалены Добромулы Реттиговой (автора знаменитой поваренной книги) превратились, переодевшись, в юношей Вацлава Ганку и Йозефа Линду, получили образование и, найдя древние рукописи, внесли в них признаки фальсификации, которые потом и обнаружили разоблачители мнимых подделок. Опережавшие свое время женщины сделали это во имя борьбы против квасного патриотизма, что-

бы чехи учились реально смотреть на свою историю. Пародия на исторический детектив соединяется здесь с пародией на документализм и феминизм, чему служат и вставные вымышленные письма Божены Немцовой и дневник ее мужа, которые комментирует Йозеф Урбан: «Я утверждаю, что Божка провалилась как жена, как возлюбленная и как мать. Это не обвинение — просто констатация. Поймите, кто-нибудь должен был однажды это сказать. В этом и состоит новая литература факта, которая не идет на вежливые умолчания».

Ирония присутствует в романе не только по отношению к чешской литературной истории и феминизму, но и по отношению к современным литературным модам. Мария говорит: «Все мое поколение, не исключая и меня, по общему мнению, предала роман. Конечно, никто другой, как мы, не попался на удочку этих отвратительно писавших французов, таких, как Роб-Гри耶 или Саррот, и их придумок о том, что великая эпика уже окончательно похоронена...» Этим Мария объясняет то, что ее поколение «бросилось на щею» литературе факта, которую бесталанные люди стряпали из архивных материалов. Бесцветному переписыванию документов Йозеф Урбан (и автор романа) противопоставляет объективное «расследование» прошлого — «новую литературу факта».

Заслуживает упоминания еще один момент в романе Урбана, идущий вразрез с общепринятыми суждениями современного периода. Говоря о мужчинах, знакомых с Боженой Немцовой или писавших о ней, рассказчик приходит к выводу, что лично ей подойти мог только Юлиус Фучик: «Это был отменно сложенный парень с лицом киноартиста. Я убежден, что перед Фучиком Немцова не устояла бы. Но эти две трагические судьбы трагически разделило целое столетие. И все же. Только представьте себе их стоявших рядом». При всей пародийно-иронической интонации здесь нельзя не уловить и уважительные нотки.

Вслед за первым романом Милош Урбан издал еще два, в которых история и фантастика смешиваются с современностью: «Семикостелье» (от «семи костелов») — в 1999 г. и «Водяной» («Hastrman») — в 2001 г. Эти романы также можно было бы отнести ко «второй волне» постмодернизма.

«Семикостелье» имеет подзаголовок: «Готический роман из Праги», современный детектив сочетается здесь с изображением ужасных и кро-

вавших событий прошлого. Суть романа заключается в отстаивании древних красот чешской столицы от наступления бездушных творений более позднего времени: «Архитекторы двадцатого века не обладают покорностью и за это наказаны импотенцией». Убийства в романе совершаются ради сохранения былой красоты, без которой жизнь людей становится тусклой: «Город, который позволяет, чтобы банк, доходный дом или административное здание переросло и заслонило костел, не заслуживает ничего иного, как только влечь жалкое существование под надзором спекулянтов, дворников и канцелярских крыс».

Если «Семикостелье» — роман «готический», «черный», то «Водяной», также соединяющий картины прошлого и настоящего, фантастику и детектив, это роман «зеленый», ибо речь здесь идет о защите природы от наступления алчных промышленников и преобразователей: «Изменять однажды полученное, вмешиваться в то, что здесь было всегда, может быть позволено только при одном условии: если мы создадим нечто лучшее, предназначеннное для прославления того или тех, кто воздвигал в этом краю горы и наполнял водой озера, если мы сотворим жертво-приношение, достойное этих созиателей». Постмодернистские мотивы проявляются у Милоша Урбана и в оформлении книг: «Семикостелье» выдержано в темных тонах, «Водяной» — в зеленых.

От романа к роману росла популярность писателя. Критика не скучилась на похвалы. В еженедельнике «Твар» № 20 за 2001 г. напечатано три отзыва о незадолго до этого вышедшем в свет «Водяном». Вот что пишет Игор Фиц: «Автор романа Милош Урбан поведал историю, раздвигающую границы нашей индивидуальной экзистенции. Он создал произведение, которое по своему характеру превышает уровень большинства современной романной продукции...»<sup>15</sup>. Антонин Кудлач отозвался еще щедрее: «На горизонте чешской литературы появился большой мастер эпики»<sup>16</sup>. Более осторожный Павел Яноушек, подробно и интересно анализирующий книгу Урбана под углом зрения наметившегося «возврата идеологии в чешскую литературу», высказывает ряд критических замечаний, но вместе с тем и он признается: «Я могу ошибаться, но произведениями, которые действительно являются переломными и открывают новую главу в плане отношений чешской литературы к идеологии, я считаю романы Милоша Урбана «Семикостелье» и «Водяной», выпущенные в отличном оформлении Павла Рута издательством «Арго» (1999, 2001)»<sup>17</sup>.

Пришествие постмодернизма в посленоябрьской чешской прозе совершилось под знаменем долгожданного освобождения литературы от идеологии, но, как я пыталась это показать на творчестве писателей его «первой волны»: Кратохвила, Годровой, Топола — их произведения отнюдь не были лишены совершенно определенной идеальной направленности. Все они резко осуждали предыдущий период в истории своей страны: тоталитаризм, социалистический догматизм, равно как и фашизм. Вместе с тем эпоха после «бархатной революции» вызывала у них чувство обманутых надежд и разочарования (особенно горького у Топола). Урбан же вообще не касается проблем социализма и «нормализации». Он пишет о современности как таковой, и его волнуют новые проблемы глобального масштаба. Уже в первой книге он иронизирует над модным феминизмом, а в последующих двух романах оказывается близким к экологии культуры и движению зеленых. Павел Яноушек, напоминая, что автор с легкостью и одобрением изображает убийства тех, кто разрушает древнюю красоту Праги или первозданность природы, говорит об известном оправдании писателем экотерроризма. Современности Урбан противопоставляет возвращение в прошлое, что он, подобно тому, как это было в первом романе, делает с определенным эпатаажем: славит предгуситскую эпоху в противовес гуситству, подчас простоватые готические храмы ставит выше знаменитого пражского барокко. Замечу, что все это имеет и иронические оттенки, но критик безусловно прав в том, что писатель не предложил убедительной альтернативы техническому прогрессу. Но в этом ли состоит задача литературы? На мой взгляд, более серьезной слабостью интересных книг Урбана является недостаточная прорисованность человеческих характеров, их «придуманность» (это в меньшей степени относится к «Последней точке...») в отличие от реальности поднимаемой им «глобализационной» проблематики. Но все же суть отличия «второй волны» постмодернизма от «первой» я вижу не столько в возвращении в прозу идеологии, сколько в ином использовании постмодернистских приемов. У Кратохвила и других художественный эксперимент, игра с формой, с языком выступают на самый первый план, изобретательность структуры и клиповость становятся самоцелью, а желание «все понять» объявляется «жалким». У Милоша Урбана почти те же приемы — от перемешивания времен до интертекстуальности, но все это только средства, с помощью которых он стремится донести до читателя и занимательную интригу, и свою эстетическую и

этическую позицию. Сюжет многослойен, запутан, но «все можно понять» (другое дело — соглашаться с автором или нет) — именно поэтому его книги пользуются успехом у широкого читателя.

В чешской литературе после «бархатной революции», как и в литературах других постсоциалистических стран, постмодернизм, понимаемый прежде всего как «эстетическая вседозволенность», как равноправие модернистского экспериментаторства, обращения к традиции и приемам массовой книжной продукции, получил достаточно широкое распространение, на определенное время стал ведущей литературной модой. Это относится главным образом к художественной продукции, тогда как критика в своей преобладающей части высказывается на этот счет весьма осторожно, как правило, с оговорками. Да и среди писателей по существу один Иржи Кратохвил громко объявляет себя поклонником постмодернизма, хотя и он позволяет себе порой иронизировать на этот счет: «Я охотно всю жизнь писал бы такие книги, какой был мой первый роман, а не постмодернистское чтиво, которое сочиняю теперь...»<sup>18</sup>. А Милош Урбан предпочитает свой роман «Семикостелье» относить к «позднему» или «новому» романтизму. Очевидно и то, что читателей, даже самых «продвинутых», постмодернистские изыски, чем дальше, тем больше, начинают просто утомлять. Спору нет, постмодернизм, «постмодернистская ситуация» в литературе способствовали раскрепощению творчества от идеологических и эстетических догм, но эта манера письма сама стала превращаться в догму, ее популярность и престижность определенно идет на спад. Об этом красноречиво свидетельствуют и все более иронические высказывания критиков о творениях постмодернистского толка, и успех не лишенных недостатков романов Урбана, по-новому использующего постмодернистскую технику, а также изменения в творчестве постмодернистов «первой волны» — новые произведения Иржи Кратохвила и Ивхима Топола, разговор о которых выходит за рамки настоящей статьи. Постмодернизм сделал свое дело, мода на него закономерно уходит, уступая место новой литературе.

### Примечания

<sup>1</sup> Chvatík K. *Strukturální estetika*. Brno, 2001. S. 10.

<sup>2</sup> Jungmann M. V obklíčení příběhů. Brno, 1997. S. 124—125.

<sup>3</sup> Kratochvíl J. Příběhy příběhů. Brno, 1995. S. 83—84.

Чешский постмодернизм в теории и на практике

<sup>4</sup> Ibid. S. 84.

<sup>5</sup> Kratochvíl J. Vyznání priběhovosti. Brno, 2000. S. 36.

<sup>6</sup> Kratochvíl J. Op. cit. S. 84.

<sup>7</sup> Hodrová D. a kolektiv. ...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. Století. Praha, 2001. S. 246.

<sup>8</sup> Hodrová D. Podobojí. Praha, 1991. S. 175.

<sup>9</sup> Tvar. 1999. N 12. S. 13.

<sup>10</sup> Machala L. Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy. Praha, 2001. S. 56.

<sup>11</sup> Kritická příloha Revolver Revue. 1995. N 3. S. 31.

<sup>12</sup> Machala L. Literární bludiště... S. 66.

<sup>13</sup> Ibid. S. 67.

<sup>14</sup> Janoušek P. Time-out. Praha, 2001. S. 110.

<sup>15</sup> Tvar. 2001. N 20. S. 1.

<sup>16</sup> Ibid. S. 5.

<sup>17</sup> Ibid. S. 6.

<sup>18</sup> Kratochvíl J. Op. cit.. S. 194.

Л. Ф. Широкова  
(ИСЛ РАН)

## «Поиски потерянного автора»: постмодернизм в словацкой прозе 1990-х годов

Постмодернизм как литературоведческий термин, как явление в новейшей литературе уже давно «на слуху», однако под этим словом зачастую подразумевается не одно и то же. В полной мере это относится и к словацкому литературоведению, особенно — к работам рубежа 1980—1990-х годов, когда само это явление в литературе Словакии было еще не вполне развито. Так, в коллективном труде «Белые пятна в словацкой литературе» (1991) известный литературовед В. Петрик признает, что бытующее «представление о постмодернизме — чрезвычайно вольное, открытое и дискуссионное», однако делает попытку дать общую его характеристику на примере западной литературы («проявление бунта против любых форм тоталитаризма, манифестация плюрализма жизни в литературном произведении», «максимальная коммуникативность, плюрализм взглядов и способов выражения»)<sup>1</sup>. Кроме того, встречаются два крайних — широкое и узкое — толкования понятия «постмодернизм». Первое относит сюда всю литературу (прозу), созданную в противовес «модернизму», «новому роману» или «антироману»<sup>2</sup>. Второе, узкое толкование термина сводит постмодернизм к набору определенных формальных, эстетических, стилевых правил. В одной из своих статей словацкий литературовед Т. Жилка перечисляет основные, на его взгляд, признаки постмодернизма: «инфрагуманизм», пародирование авторитетов, черный юмор, радикальная ирония, семантическая энтропия, саморефлексия, цитирование и парадигмы»<sup>3</sup>. Более обоснованным и плодотворным представляется понимание постмодернизма как закономерного явления, вызванного внутрилитературными и внешними, общественными факторами.

Подъем интереса к теории и практике постмодернизма в Словакии особенно заметен накануне и в первые годы после крушения социалистического режима, когда стало возможным публиковать и анализировать работы западных исследователей и произведения как зарубежных, так и собственных, словацких adeptов постмодернизма. Уже в 1989 г. в журна-

ле «Ромбоид» появилась статья В. Вельша «Постмодерн» с предисловием П. Заяца. Начав с классической констатации: «Постмодернизм бродит по Европе», П. Заяц называет имена его крупнейших западных теоретиков (Ж. Бодрийяр, Ж.Ф. Лиотар, Ж. Деррида и др.) и перечисляет ряд разнородных признаков этого, на его взгляд, преходящего продукта моды: «...эклектизм, дифференцированность, усталость от постоянных инноваций, конец одной эпохи и начало другой, неоконсерватизм и одновременно — новый демократизм»<sup>4</sup>. Нарисованные им очертания постмодернизма весьма приблизительны, что было обусловлено как неизбежной сжатостью жанра предисловия, так и отчасти недостаточной изученностью данного пласта культуры в Словакии тех лет.

Более подробно и обстоятельно проблематика постмодернизма в литературе была представлена в шестом номере журнала «Словенска литература» за 1990 г. Авторы опубликованного здесь блока статей рассматривают различные стороны этого явления, знакомят читателя и с формулировками западных исследователей, и с итогами собственных наблюдений главным образом на материале зарубежной литературы. Так, В. Марчок в статье «Историко-литературные аспекты постмодерна» указывает на его структурные отличия: «Литературное произведение является уже не замкнутой, однородной и доминирующей структурой, исключительным артефактом или поддающимся линейному описанию текстом, а синергетически-динамическим пространством, в котором совершается множество разнонаправленных актов интертекстуального характера»<sup>5</sup>. Представив основные параметры постмодернизма — его отношение к действительности, средства выражения, контекст его развития и др. — В. Марчок в заключительной части статьи размышляет о модификации постмодернизма в словацкой литературе. «Постмодернистские тенденции» формируются здесь, по его убеждению, как полемические, альтернативные, противостоящие тоталитарному колlettivismу и «оковам исторической необходимости»; они зарождаются еще в конце 1950-х годов (сатирическая проза Д. Татарки — «Демон соглашения», 1957) и продолжаются в произведениях Р. Слободы, Д. Кужела, П. Виликовского, Я. Ленчо. Характерно, что автор статьи формулирует свои утверждения осторожно, избегая категоричности и однозначности ввиду ощущаемой им преждевременности и проблематичности историко-литературных оценок «еще слишком живого» процесса. Пример Д. Татарки и его «Демона согласия» как образца постмодернистского

разрушения традиционной романной эпики приводит в статье «Жанры в постмодернизме» и Й. Гвиц. Д. Слободник в статье «Контуры постмодернизма в прозе», отталкиваясь от формулировок западных исследователей (Б. Мак-Хал, И. Хассан, У. Эко и др.), рассматривает как постмодернистские — с точки зрения полифоничности, многовариантности позиций и способов выражения — произведения словацких прозаиков Я. Йоганидеса, П. Виликовского, Р. Слободы, Д. Душека. В нескольких статьях этого же номера представлены основные положения теоретиков постмодернизма (Д. Гайко «К философско-теоретическим принципам постмодернизма»), анализ конкретных произведений (В. Брожик «Время по Д. Ирвингу») или жанров (Я. Тазберик «К проблематике постмодернистских тенденций в научно-фантастической литературе»). Однако при этом авторы основывались на материале не словацкой, а зарубежной литературы, где уже существовали признанные образцы (У. Эко, М. Павич и др.) и четко расставленные ориентиры.

Вопрос о времени и причинах появления постмодернизма на словацкой почве остается открытым. Как нам представляется, во многом — это попытка преодоления усталости литературы, определенного рода шаблонов «антиромана» 1960-х, романа «нового историзма» 1970—1980-х с использованием некоторых их художественных достижений: сосредоточенности на гуманистических аспектах, углубленного психологизма в исследовании человеческой индивидуальности. В то же время постмодернизм, в том числе и словацкий, имеет и свои несомненные отличительные черты, в частности, использование в своей художественной ткани не только реальности, самой жизни, но и материи культурного наследия, литературы и искусства прошлого и настоящего, пространственно-временные смещения, смысловую многогранность персонажей и сюжетов, усиление функции автора как рассказчика, нередко — главного героя и главного «конструктора» текста.

В словацкой литературе период «антиромана» пришелся на середину 1960-х годов. Его появление связано как с атмосферой «оттепели», общественно-политического брожения, ломки стереотипов и переоценки ценностей, в том числе и в культуре, так и с творческими амбициями писателей молодого поколения и, несомненно, с усилившимся благодаря большей открытости влиянием западной, прежде всего — французской литературы. При всей своей немногочисленности на фоне широкого потока реалистической литературы молодые «экспериментаторы»

оказались в центре внимания, преимущественно — критического. Некоторым стилистическим принципам этого направления отдали дань на определенном этапе своего творчества такие прозаики, как Йозеф Кот, Рудольф Слобода, Петер Ярош и др. Однако главной фигурой «нового романа» в словацкой литературе стал Ян Йоганидес с книгами 1960-х годов «Личная жизнь», «Сущность каменоломни», «Нет». Ему же довелось, преодолев в своем творчестве несколько стадий развития, стать одним из первых авторов прозы с чертами постмодернизма (псевдоисторические романы «Конюх Матуш и папа венгерский», «Самая печальная оравская баллада» 1980-х годов, стилизованные новеллы-«исповеди» «Крик дроздов перед сном», «Наказующее преступление» 1990-х годов и др.).

Некоторые художественные принципы постмодернизма мастерски использовал в творчестве конца 1980—1990-х гг. Павел Виликовский («Вечно зелено», «Конь на этаже, слепой во Враблях», «Неумолимый машинист» и др.). Обращаясь к читателю как к «соавтору», он подчеркивает особое качество своих «текстов»: «Тексты в этой книжке сами по себе — еще не литература. Литературой они станут лишь в тот миг, когда их кто-то начнет читать. Так дайте же им эту возможность!.... Обращайтесь с текстами, как с сырьем, навязывайте им свою волю, выковыривайте из них изюминки... напитайте их собственными впечатлениями. Вы — обладатели исключительного авторского права на оригинал» («Конь на этаже...»). Каждый из семи рассказов сборника «Неумолимый машинист» (1996) представляет иной взгляд на жизнь и на героя вполне определенного времени — наших дней, и места — Словакии. В рассказе «Все, что я знаю о среднеевропейскости (с небольшой дружеской помощью Оломоуца и Камю)» тон повествования задается эпиграфом из Дердя Конрада: «Среднеевропейскость — это не гражданство, а мировоззрение». Герой-рассказчик, писатель, существует одновременно и в обыденной жизни, и в почти материальной сфере литературы. Описываемая встреча с А. Камю, якобы путешествовавшим инкогнито по Моравии, беседы, совместная поездка в Оломоуц — события, происходящие во второй среде. «Медлительная», «тягуче-сладкая», «медовая» Моравия времен молодости автора, земля, благоприятствовавшая искусству, куда свободно «стекались будущие европейские писатели», где, якобы, сидел в эти дни в тюрьме «за бродяжничество и воровство» Жан Женэ и разгуливал по улицам Альбер Камю — это и литературный образ

и одновременно — место действия рассказа. Камю — как литературный персонаж — не высказывается сам, а побуждает к высказываниям героя-автора, интересуясь образом мыслей «среднеевропейца», мелкими подробностями и внешне незначительными фактами, будучи «историком того, что не имеет истории — тех крошек, которые, никем не замеченные, падают под стол истории». Камю — «мэтр», духовный отец писателя, и по прошествии времени его черты сливаются в сознании рассказчика с чертами покойного отца («черные, коротко остриженные волосы, в уголке губ пижонски свисающая сигарета, — кто же не видел фотографий Камю»). Он словно «соткался» из насыщенной литературой атмосферы Моравии 1960-х годов и из интертекстуальности, столь близкой сознанию автора.

«Инженеру Касановскому только что исполнилось 34 года» — так, почти официально-точно представляет писатель героя рассказа «Ромео эпохи социалистического реализма». Отец семейства, достигший определенного положения в обществе, он переживает своего рода «кризис среднего возраста». Неожиданно вспыхнувшая любовь к далекой иностранке, неудавшиеся попытки встретиться с ней, «материализовать» свое чувство приходят в резонанс с чувством внутреннего разлада, неуверенности хронического неудачника. Касановский вначале судорожно цепляется за твердые опоры в материальном мире, ища подтверждения его существования в предметах, знакомых местах и фактах. Но происходящие с ним метаморфозы открыли вторую сторону его души, «другого Касановского», позволили разгореться нелепой и мучительной любви, замечать необычное и сомневаться в привычном. «Другая страна», где действуют иные законы природы, становится, пусть на время, для Касановского отступлением от «научного материализма» и превращением из одномерного героя социалистического реализма в персонаж постмодернистского текста.

Говоря о нынешнем старшем поколении прозаиков, принадлежавших некогда к «поколению „Младой творбы“», отметим, что многие другие представители поколения, в том числе и те, чье литературное наследие стало уже классикой XX в., — Р. Слобода, В. Шикула — остались в стороне от исканий постмодернизма; их творчество в 1980—1990-е годы развивалось в ином русле — русле тяготеющей к реализму психологической прозы. Лишь отдельные черты, присущие и постмодернизму — пространственно-временные смещения, мистические образы, проявле-

ния подсознательного — можно обнаружить в некоторых произведениях П. Яроша (сборник новелл «Гrimасы», 1996).

На рубеже 1980—1990-х годов сложилась скожая с 1960-ми годами по характеру и многим параметрам ситуация, когда после «бархатной» революции, в разгар социальных катаклизмов и политических перемен, крушения «берлинских стен» во взаимоотношениях с западной культурой возникла новая атмосфера свободы и потребности в обновлении. В литературе это выразилось как во всплеске публицистики (В. Минач, а также прозаики Я. Йоганидес, Л. Баллек, Д. Митана, П. Виликовский и др.), так и в появлении весьма большого числа произведений в духе или форме постмодернизма. Помимо упомянутых уже представителей старшего поколения, к постмодернизму обратились и писатели «промежуточного», среднего поколения — Душан Митана, Душан Душек, Милан Бутора и др.

Яркий образец использования формальных параметров постмодернизма представил Д. Митана в книге «Поиски потерянного автора» (1991). В рецензии на книгу литературовед М. Соучкова замечает по поводу ее композиции: «Интригу создает само пресловутое исчезновение автора, причем это интрига в полном смысле слова, она ничего не решает (да и зачем?), все здесь цепляется друг за друга, пока окончательно не запутается, так в конце концов и не развязавшись»<sup>6</sup>. Усложненность и фрагментарность композиции, продуманность конструкции перемещения во времени и пространстве, «двойничество персонажей», ускользающий двоящийся и даже троящийся субъект — «автор» с документальными атрибутами самого Митана — все это включено в контекст богоискательства, споров с Люцифером и оснащено почти научными комментариями и примечаниями.

Пять «Разговоров с Демиургом», разбросанные по книге и перемежающиеся другими текстами, ведутся как бы между наивным писателем и циничным Люцифером, но по своей сути являются внутренним спором «автора» с самим собой. «Искуситель» пытается расшатать основы мировоззрения собеседника, извратить его представления о боге, о природе человека, высмеивает «автора» за завышенную самооценку («— Кто ты, Томаш Элиаш, Штефан Абрахам или Душан Митана? — Я — автор... Почему ты смеешься? — Извини, но твое самомнение поистине смехотворно»). Столь же дробно размещены по книге главки под названием «Из нотной тетради» («автор» от первого лица: «С Душаном Мита-

ной я познакомился в сумасшедшем доме...»), «Из истории болезни» (психиатрический диагноз, эпикриз и наблюдения за больным Томашем Элиашем), «Из красной тетради» (диалог друзей-врагов Штефана Абрахама и Николая Мойжиша — автора и плагиатора) и др. Все упомянутые лица — звенья в цепочке под названием «автор», где взаимосвязаны и переплетены судьбы и имена. Факты биографии «автора» раскрываются в разделах «Семейный симпозиум» (шутливо-ироничные разговоры с женой и дочерью на темы политики, любви, воспитания, школы и др.). Ирония и самоирония, пересмешничество — вообще стихия книги, не-даром она начинается «Эпилогом» (известием об исчезновении автора) и завершается «Интродукцией», где пропавший сообщает о своем скором возвращении под новым именем Душан Элиаш Крист (по девичьей фамилии жены Митаны — Э. Кристовой).

Пестрота и усложненность сюжета, композиции книги схожа с мозаикой, сложенной из кусочков разного цвета и размера. Вместе же они составляют хотя и не простую, но вполне отчетливую картину. Фабулу можно было бы пересказать, избегая иносказаний и метафор: во времена «нормализации» жил словацкий писатель, чью судьбу поломал август 1968 г.; у него есть семья — страдающая жена-интеллектуалка и подрастающая дочь, которая переживает драму взросления в мире лицемерия; его близкие друзья, тоже литераторы, стали чужими; один ушел в сектантство, второй стал солидным писателем-плагиатором; герой впал в уныние, замкнулся во внутренней эмиграции, симулируя депрессию; от безысходности он удалился от «мира» и занялся богоискательством. Способ дробления, стилизации и компоновки этой истории в новом виде — головоломка, орнаментированная разного рода текстами и сведениями — псевдонаучными и научными, псевдорелигиозными и религиозными, псевдодокументальными и документальными, грань между которыми может нашупать лишь внимательный и искушенный читатель.

На поле постмодернизма активно заявило о себе в 1990-е годы и новое писательское поколение. Среди них — Вацлав Панковчин, Душан Тарагел, Павол Ранков, Петер Карпинский, Владимир Балла, Радо Олос, Петер Шулей. Это далеко не полный перечень имен молодых прозаиков, уже успевших весьма ярко зарекомендовать себя книжными и журнальными публикациями последнего времени. Большшим стимулом и подспорьем для их самореализации стали проводящийся с 1997 г. литературный конкурс (т. е. вполне реальный « поиск автора ») и издаваемые

по его итогам альманахи лучших произведений молодых прозаиков («Рассказ—97» ... «Рассказ—2001»). «Молодые авторы, — пишет по поводу последнего сборника А. Галвоник, — проникают невероятно глубоко под кожу человеческого существования, лишенного идентичности и собственного лица»<sup>7</sup>. При всей справедливости, это лишь самая общая характеристика направленности прозы молодых, поскольку среди них можно найти приверженцев разных литературных стилей и жанров. И постмодернизм занимает в этом ряду не последнее место.

Пеструю палитру прозы малых жанров (по условиям конкурса объем произведений не превышает 15 страниц) представляет, например, один из таких сборников — «Рассказ—99». В предисловии к изданию председатель жюри конкурса, известный писатель Л. Грэндел отмечает: «Среди лучших работ мы видим традиционные рассказы наряду со смелыми экспериментами с формой, прозу магического реализма и тексты, заигрывающие с фантастикой, реалистические, гротескные, абсурдистские произведения, постмодернистские тексты» — все это яркое многообразие стало результатом «больших геологических перемен», произошедших в словацкой прозе в 1990-е годы<sup>8</sup>.

Каждый из 28 рассказов сборника предваряется небольшой автобиографической справкой, составленной иногда серьезно, но чаще — в ироническом, гротесковом, пародийном ключе, причем стиль самохарактеристики вполне соответствует стилю последующего произведения. Так, о своем учительстве как о весьма накладном хобби сообщает О. Бакош, автор гротескной истории «Вознесение марксистки Бежевой», а юная постмодернистка К. Дюранова (рассказ-стилизация «Калейдоскоп») пишет о любимых котах Мицкевиче и Мячко и передает привет классику словацкой литературы Тимраве. Р. Олос, получивший главную премию конкурса за рассказ «Леопольдов и назад», приносит извинения своим персонажам за неприятности по ходу сюжета и — «особенно — студенту за то, что так агрессивно вжился в него и злоупотребил его первым лицом». Студент-рассказчик едет в купе скорого поезда (минута Леопольдов), терзаясь двумя проблемами: бросить ли учебу на философском факультете и начать снимать кино, но о чем, на какие деньги? И — как найти повод заговорить с красивой девушкой напротив? «Внутренний монолог» или скорее поток мыслей нерешительного студента богат фантастическими образами, каламбурами постмодернистского свойства («он явно не Лионель и не Деррыба»), самоиронией («Я ка-

кой-то автомат на страдание. Достаточно лишь вбросить в меня нужную ситуацию, и я тут же начинаю послушно страдать»). Появление в купе одного за другим новых персонажей — напористого громилы, педантичного интеллигента и бесцеремонной контролерши — разряжают обстановку. Однако, при всей реалистичности и эти фигуры с их яркой гротескностью, «типичностью», и разыгравшаяся затем балаганная сценка с оплеухами и бегством от погони вызывают некоторое сомнение: не плод ли они художественного воображения студента, созданный из материала его культурного багажа. С их исчезновением все возвращается в прежнее русло, и студент все так же страдает от собственной нерешительности.

В конкурсах рассказов принимают участие не только начинающие, но и известные прозаики (Р. Олос принадлежит к их числу). Многие молодые писатели стали уже авторами журнальных публикаций и книг.

В книге Петера Карпинского «Сообщаем всем владельцам могил» (1998) недосказанность, таинственность происходящего дополняется и оттеняется реалистичной отчетливостью деталей, продуманной выстроенностью композиции. Замкнутое кольцо отношений между тремя персонажами рассказа «Самая крупная звезда — это лампа над моим столом», переход функции рассказчика по очереди от одного лица к другому, циклическое появление определенных образов и тем воспринимаются как увеличенная и воплощенная в тексте проекция одной из ярких деталей — четок, которые перебирает в руках загадочная старуха, читая молитвы. В рассказе «Сыны божьи» весь сюжет, кажется, замешан на литературном материале — начиная с библейской картины вселенского потопа, которая перемещается в словацкую деревню, трансформируясь в стихию бездонной трясины, поглощавшей некогда возы с конями, а теперь засыпанной и пересохшей («Свет на Трясине», роман Й. Цигера-Гронского, изданный в США в 1960 г.), и затем — в стихию коллективной мести, ритуального убийства одного общего врага обезличенным множеством творящих возмездие («Убийство в Восточном экспрессе» Агаты Кристи). Молодой герой рассказа «Сообщаем всем владельцам могил», подрабатывающий в церкви служкой, зачарован таинственной атмосферой кануна Рождества на кладбище, легендой о ночной праздничной мессе, на которую собираются мертвецы; нотку иронии привносит заинтригованное героя объявление на воротах кладбища: «Сообщаем всем владельцам могил...», обращенное, по его предположению, к участникам предстоящего ночью действия.

Фантазия и действительность прорастают друг в друга в рассказах Павела Ранкова («С временной перспективы», 1999). Уходом в «параллельный мир» заканчиваются попытки заключенного, томящегося в одиночной камере, наладить контакт с ускользающим силуэтом женщины на листке цветного календаря («Фотография»); тон, а возможно и толчок рассказу задает эпиграф из рассуждения Ролана Барта по поводу фотографии как мифа и символа. Герой рассказа «Тень», пилот потерпевшего крушение самолета, оказывается во внешне «комфортных» условиях: в багажном отделении большой запас еды, рядом — два озера с пресной водой, но магическая замкнутость пространства и невозможность выйти за его пределы, несмотря на упорные попытки, приводят героя в состояние «белки в колесе», бессмысленной гонки за собственной тенью. Навязчивая повторяемость видений гнетет одинокого пловца («Пловец»), представляющего себе счастливое спасение то на берегу экзотического острова, то на набережной огромного города, то в библейской пустыне, но сценарий дальнейших событий всегда один и тот же: нарастающее ощущение угрозы, а затем крушение, всеобщее уничтожение всего окружающего; спасается лишь герой — вплавь, к следующей пристани.

Наряду с малыми формами, близкими к рассказу, в словацкой прозе постмодернистской направленности встречаются и тексты большего объема с трудноопределяемой жанровой принадлежностью. Один из примеров — книга В. Баллы «Аутсайдерия» (1997). Текст объемом около 100 страниц — это свободное самовыражение «автора», рассказчика-героя, при этом грамматическое лицо повествования прихотливо меняется («я», «ты», «он», «мы» чередуются, уступая порой место обезличенной форме глагола в инфинитиве). Сложна не только композиция, но и фабула. Она статична, дробна и отражает не события, а разные аспекты внутреннего состояния героя. Сознавая, что душа его мертвa, герой не может общаться с окружающими, любить, разговаривать, а может существовать лишь внутри собственного текста: «Текст — это ужасный мутант, сложенный из боли, мутант, который — будучи сам бесчувственным — боли не ощущает, страдает лишь тот, кто внутри него». Близкие контакты с реальной жизнью, живыми людьми заканчиваются для него всякий раз «улетом» в другой мир, мир разрушения, картины которого материальны не в меньшей мере, чем реальность. «Я укрепился в сомнениях», — говорит Балла о принципах своего творчества в одном из интервью<sup>9</sup>.

Постмодернизм в словацкой прозе — явление прежде всего постсоциалистического периода. Это — творческий выбор, разумеется, не всех писателей поголовно, и по преимуществу — не дань литературной моде. Это форма творчества авторов с определенным складом ума, склонных к нестандартному восприятию действительности, к многовариантности аспектов и оценок, обладающих определенным культурным и интеллектуальным багажом и ориентированных на вдумчивого и подготовленного читателя. Из современных технологий постмодернизм взял на вооружение некую интерактивность во взаимодействии со своим реципиентом-читателем в непростом разговоре о человеке современного общества.

### Примечания

<sup>1</sup> Biele miesta v slovenskej literatúre. Bratislava, 1991. S. 90.

<sup>2</sup> Так, например, трактует его в отношении словацкой литературы в своей монографии «Пáрадоксы словацкого романа» (Киев, 1993) украинская словакистка Галина Сиваченко, причисляя к сторонникам постмодернизма основную часть прозаиков, в том числе представителей «нового историзма» В. Шикулу, П. Яроша и др.

<sup>3</sup> Romboid. 1989. N 3. S. 18.

<sup>4</sup> Ibid. N 6. S. 102.

<sup>5</sup> Slovenská literatúra. 1990. N 6. S. 489.

<sup>6</sup> Romboid. 1993. N 9. S. 23.

<sup>7</sup> Knižná revue. 2002. N 14—15. S. V.

<sup>8</sup> Poviedka—99. Levice, 1999. S. 5.

<sup>9</sup> Pravda, 2002. 25. 10. S. 23.

## Постмодернизм и Болгария (в общем контексте ее литературных связей)

У болгарской литературы долгая и непростая история взаимоотношений с миром — с европейской и мировой литературой.

В X и XIV—XV вв., в периоды первого и второго «южнославянского влияния», вектор взаимоотношений со славянскими православными странами шел из Болгарии. Так, литература десятого, поистине «золотого» для Болгарии века, появившись ровно на 100 лет раньше, чем в других южных и восточных славянских землях, быстро завоевывает общеславянское признание, сразу став зрелой, «взрослой» (Д. С. Лихачев), философски глубокой и сложной.

Не менее славная страница литературной истории Болгарии — ее успехи в XIV в., буквально накануне национальной трагедии османского нашествия. Яркое творчество писателей Тырновской литературной школы, изысканный парадный стиль «плетения словес» этой откровенно патриотической по духу литературы уже в XV в. станет достоянием и фактором развития литератур Сербии, Румынии и России, оказавшихся новым отечеством для болгарских скитальцев, вынужденных покинуть родные пределы.

Турецкое рабство на долгие пять веков прервет поступательное и энергичное развитие болгарской литературы, фатально изменив и место Болгарии в европейской культуре. На фоне гуманистических процессов Ренессанса в Европе этот мрак на Балканах казался еще более страшным и гнетущим. Именно с этого времени (конец XIV — начало XV в.) вектор взаимоотношений Болгарии с европейской культурой трагически изменил свою направленность, и примерно с XVIII в. Болгария была поставлена в положение «догоняющего», превратившись из «донора» в «реципиента», из «дающего» в «воспринимающего». Вся последующая история болгарской литературы — это смена периодов «замедления» и последующего «ускорения» ее развития. А в итоге все великие теории и идеи нового времени, как правило, приходили в Болгарию с серьезным опозданием.

Так было в XIX в., в эпоху Болгарского Возрождения с его открыто икономически и культурно заново и почти никак не связанной с мощными традициями древней литературы Болгарии, безвозвратно утраченными, обрублеными столетиями рабства. Литература, развиваясь поневоле ускоренно, жадно впитывала все новое (главным образом из России), ассимилируя, приспособливая, «оболгаривая», но лишь то, к восприятию чего болгарское общество, ведущее кровавую борьбу за свободу, было готово тогда — граждански, политически, ментально и эстетически.

Так будет и после освобождения в 1878 г. и на рубеже веков, когда свободная Болгария, не прерывая (вопреки откровенно русофобской официальной политике) плодотворных культурных связей с Россией, обратит свои взоры на Запад и на новом витке ускорения и борьбы «за европеизацию национальной культуры» станет увлеченно поглощать новые захватывающие идеи и эстетические теории (немецкая философия идеализма, французский символизм), творческое усвоение которых талантливыми болгарскими писателями привело к тому, что уже с начала XX в. болгарская литература вышла за пределы узких национальных рамок, приблизившись к общеевропейскому уровню, и включилась в общеевропейскую систему культур.

Со второй половины XX в. уже приходится говорить не только о таких формах литературных связей Болгарии с Европой, как контакты, рецепция, прямое влияние и заимствование, но все чаще и чаще — о типологических схождениях в литературах, вызванных к жизни сходными общественно-политическими и культурно-историческими условиями развития стран и народов, аналогичными формами и темпами усвоения новых философских идей и художественных приемов в литературе.

Такова, например, история появления болгарского исповедального моноромана К. Калчева, Б. Райнова, Э. Манова, Г. Маркова, Б. Димитровой и других прозаиков 1960-х годов, отличавшегося серьезными изменениями всех структурообразующих элементов жанра. Этот роман, с одной стороны, вобрал в себя модные веяния «нового французского романа» А. Роб-Гийе, М. Бютора, Н. Саррот, но с другой (и в значительно большей степени), отражал внутренние потребности самой болгарской литературы времени «апрельской оттепели» с его повышенным вниманием к личности, внутреннему миру человека, искалеченного атмосферой культовых лет и утратившего веру в себя. Авторы болгарских

романов-исповедей боролись тогда против отчуждения человека от себя и от общества, против нигилизма, одиночества и неверия, против пессимизма и примирения как философско-исторического оправдания слабости. И это вполне отвечало духу того времени и задачам литературы.

Еще более интересен факт появления в 1970—1980-е годы большого числа произведений фольклорно-мифологического плана (Й. Радичков, Д. Ярымов, Д. Вылев, Г. Алексиев, Г. Марковски, М. Ягодов и мн. др.), неомифологизм которых был в первую очередь результатом ностальгического возвращения болгарской литературы тех лет к «истокам», «родным корням», к фольклорной художественной традиции, актуализацией родного, родового мировосприятия, а не просто восприятием очень модного в те годы латиноамериканского «магического реализма» М. А. Астуриаса, А. Карпентьера, Г. Маркеса, Х. Кортасара и др.

Поразителен и феномен новейшей болгарской прозы — «женский штурм» рубежа XX—XXI вв., блестящий успех романов Э. Дворяновой, Р. Марковой, Т. Димовой, Е. Алексиевой, М. Станковой. С одной стороны, эти романы, бесспорно, связаны с идеями современной феминистской литературы и критики (Э. Сиксу, Л. Иригарэй, Ю. Кристевой), ратующей за «женское начало» в литературе, направленное против материального логоса и фаллоцентристической культуры и выступающей за интуитивно-бессознательный, женский способ осмысления мира, за выход современной женщины из «сферы молчания». Но, с другой стороны, интерес к особенностям «женского начала» и «женского письма» вполне мог быть и естественным, и спонтанным у *болгарок*, память которых на генетическом уровне сохранила воспоминания о месте женщины в ориентальном балканском мире, о том, как трудно давалась ей свобода от непробиваемых (и к тому же подкрепленных реальной властью мужчины) стереотипов патриархальной цивилизации и патерналистских устоев общества. С появлением этих романов болгарская «женская» проза, по мнению М. Кировой, проскочив в своем развитии этап феминистского радикализма, идеологического эмансипаторства и модного родового (гендерного) бунта, сразу вышла на позиции *постфеминизма* при очевидном отсутствии традиций феминизма в болгарской прозе<sup>1</sup>.

Все это — лишь некоторые примеры того, что в современном глобализованном мире ни одна литература не может быть totally изолирована от творческих поисков в других литературах. Или, как верно заметил Л. Г. Андреев, «...точная оценка любого национального опыта невоз-

можна без учета опыта мирового. Исходя только из внутренней логики национальных процессов, трудно оценить и весомость тревог, и цену обретаемых надежд»<sup>2</sup>.

Итак, *иноязычное влияние* (с разной степенью интенсивности: от первичных литературных контактов до повальной моды), а главное, *внутренняя потребность* самой литературы реагировать на какие-то общие формы и идеи жизни (с обязательной поправкой на национальное, «свое») — таков, очевидно, механизм появления в разных литературах «похожих» произведений, рожденных сходными типологическими условиями времени; механизм, интенсивность действия которого будет, по-видимому, усиливаться с дальнейшим развитием средств коммуникации в условиях принципиально иной структуры информационных процессов будущего.

Примерно так (от «чужого», через его адаптацию и ассимиляцию, «переваривание» — к «своему») шло в Болгарии и освоение постмодернизма — как всеобъемлющей философской концепции «духа времени», специфической искусствоведческой методологии, своеобразного художественного течения и особой манеры письма. «Чужое» было в данном случае толчком к пониманию и проявлению внутренней потребности самой болгарской литературы в обновлении, в освобождении от нормативности и шаблонности, от закостеневших художественных форм и структур конвенциональных моделей реалистического подражания, переставших соответствовать непонятной, страшной и абсурдной действительности конца века. Однако постмодернизм, действительно ставший своего рода визитной карточкой, именем эпохи, умонастроением и символом растерянности целого поколения, в Болгарии появился не вдруг и совсем в ином духовном и социальном контексте, нежели в Европе.

Первым «приближением» к новым тенденциям мировой литературы второй половины XX в., первым их «отражением» (как это видится и понимается сейчас) стала в середине 1960-х годов «многоголосая», «амбивалентная» пародированная проза Йордана Радичкова и чуть позже, в 1970-е, литература «молодой психологической волны» (Д. Коруджиев, Р. Сугарев, Г. Величков, Р. Босев, Л. Петков) с ее откровенно деструктивным стремлением к трансформации, подвижности художественного субъекта, множественности «масок автора», отрицанием «центра структуры» как организующего начала произведения, отказом от причинно-следственных связей и линейного сюжета и от психологической

детерминированности образов, многонаправленной иронией и ярко выраженным игровым началом.

Следующим этапом развития этой модели радикального переосмысливания ценностей стали 1980-е годы, отмечавшиеся застойными явлениями в экономике Болгарии и «синдромом социальной усталости» в обществе. Новые книги Димитра Коруджиева («Сад с щеглами» и «Дом Альмы»), Владо Даверова («Еще долго до осени»), Виктора Паскова («Баллада о Георге Хениге»), Ивана Голева («Бронзовая лисица»), Ивайло Дичева («Идентификация» и «Числа»), Петко Симеонова («Две ступеньки до крыши»), Янко Станоева («Двойник»), Димитра Киркова («Холм»), Бориса Христова («Отец яйца» и «Слепая собака»), Златомира Златанова («Экзитус») стали свидетельством не только дальнейших изменений повествовательной техники, но и доказательством того, что некоторые современные писатели, овладев «приемами» нового течения, уже и мыслили его категориями. Через деконструкцию и отрицание они создавали новые, более подвижные представления о явлениях, характере субъекта и объекта и о новом типе отношений между ними, стремились не просто трансформировать художественное пространство и внутреннюю структуру произведения, но и выстроить какие-то иные правила художественной игры и художественной условности.

Характерно, что все эти, бесспорно, новые явления в болгарской прозе 1960—1980-х годов воспринимались критикой или «в штыки» или как простое проявление различных эстетических тенденций, имеющих (по определению) равные права на существование. Самые первые попытки их теоретического осмысливания в контексте литературы именно постмодернистского дискурса стали предприниматься лишь с середины 1980-х годов. Тогда же родился болгарский постмодернизм, родился конспиративно — в подвалчиках-кафе Софийского университета и в мансардах студенческих квартир. Вокруг «отцов» нового течения, членов литературного кружка «Синтез» (Ивайло Дичева, Владислава Тодорова, Михаила Неделчева и Ивана Крыстева) роились студенты всех факультетов — будущие филологи, философы, политологи. Увлечение новыми, завораживающими идеями было для большинства из них не только объектом чисто профессионального интереса, но и формой протesta против идеологических и эстетических оков тоталитаризма, следствием процесса окончательной деконструкции литературы соцреализма. Это было время манифестов новой интеллектуальной элиты, сделав-

шей постмодернизм своим поколенческим знаменем и в очередной раз бросившейся догонять ушедшую вперед Запад. Упиваясь своей интеллигентской «властью», «богоизбранным», эта элита безапелляционно присвоила себе исключительное право на оценку, превратив «причастность» к постмодернизму в пробный камень для доказательства ценности или отсутствия оной у отдельных писателей.

И лишь со второй половины 1990-х годов стали публиковаться первые серьезные теоретические исследования Златомира Златанова («Язык и его тень», 1997), Бойко Пенчева («Печали конца века», 1998), Кирилла Нешева («Философский постмодерн», 1997), Иванки Райновой («По вероломным тропам», 1998), отдельные статьи Пламена Антова, Розалии Ликовой, Николая Аретова, Петра Крыстева, Гали Терзиевой, появлению которых немало способствовала «открытость» книжного рынка в Болгарии тех лет, очень оперативно и активно предлагавшего болгарские переводы работ видных теоретиков постмодернизма (Ж.-Ф. Лиотара, М. Фуко, Р. Рорти), новые книги Цветана Тодорова 1990-х годов («Овладение Америкой. Вопрос о Другом», «На пределе», «Жизнь с другими», «На чужой земле»). Болгарские критические исследования были посвящены новым, очень непривычным, спорным, а потому интересным произведениям этого десятилетия, авторы которых в той или иной мере использовали технику постмодернистского письма — пародийного, афористичного, интертекстуального и игрового, эклектичного и фрагментарного, а стало быть — адекватного фрагментарности и неупорядоченности хаоса времени постмодерна, спровоцированного и еще более усиленного кризисными явлениями в жизни самой Болгарии этого драматического времени.

В числе «пионеров» нового «изма» в болгарской литературе были поэты — Ани Илков, Георгий Господинов, Пламен Дойнов, Златомир Златанов, Йордан Ефтилов, Кирилл Мерджански. Их откровенно «филологические», очень мало похожие на стихи тексты, естественно, и не претендовали на точность зеркального отражения мира (авторы сочли бы это за личное оскорблениe). Если воспользоваться образами Орtega-и-Гассета, то можно сказать, что их интересовал не вид за стеклом окна, а само это стекло. И описывали они не реальность, а свое понимание, свою схему этой реальности. «Эти тексты, — пишет П. Антов в своей статье “(Псевдо?)модернизмы”, — изображают свою собственную текстуальность на уровне формального построения, в языке: все, что вне

текста (вид за стеклом окна), проникает в него как далекое, затухающее эхо — в форме эпиграфа, прямой или скрытой цитаты, перефраза и иных паратекстов, создающих сложную систему языковых игр, отсылающих друг к другу»<sup>3</sup>.

Игра — с текстами, субъектами/объектами, героями — привлекала к постмодернизму и молодых болгарских театральных режиссеров А. Морфова, Т. Москва и др., соблазняемых самой возможностью сочетать в своих постановках разные сценические и литературные основы.

Если обратиться к прозе 1990-х годов, то следует признать, что постмодернизм не стал в ней генеральным направлением. Можно, очевидно, говорить лишь об отдельных тенденциях в поисках языка и стиля, о некоторых существенных переменах в художественных позициях прозаиков (форм авторского присутствия, масок и ролей повествователя, функций предметности и структуры художественности), проявившихся в использовании каких-то отдельных элементов постмодернистской поэтики, причем чаще всего в *синтезе* с традиционными реалистическими приемами.

Таковы, например, сатирические миниатюры Станислава Стратиева («Болгарская модель», 1991; «Как стать “другими”», 1993; «Стоян», 1995; «Мотивы для кларнета», 1997), иронически, пародийно обыгрывающие постмодернистскую технику письма. Или «Ломские рассказы» (1996) Эмила Андреева, написанные в ироническом ключе, на очень региональном материале (река Лом), но с выходом в «мир», вселовеческую проблематику, интертекстуально связанные и с «магическим реализмом», и с болгарской народной балладой, и с прозой «поиска родных корней» 1960–1970-х годов. Это и отмеченные рефлексией, «самоуглубленные» рассказы-эссе Пламена Антова «Бегство зайца» (1996) и новеллы Любомира Канова «Парейдолии» (1994) — иронически-мрачная издевка над линейной организацией времени. Откровенно элитарной книгой оказался и роман Влади Кирова «История Кадма и Гармонии» (1995) о радикальной метаморфозе, произошедшей с героем в конце его жизни — превращении в Змия, и о его «вспоминании» себя в этом качестве. Главным достоинством этого очень непростого для восприятия романа, по мнению критика Б. Пенчева, стала «разработка синтаксиса, не имеющего аналогов в стилевом диапазоне болгарского повествования, фраза... утонченно соединяющая, сливающая воедино различные временные горизонты»<sup>4</sup>. Можно вспомнить также карнавально-игровые,

бессюжетные рассказы Чавдара Ценова («Чернота под ногтями», 1992 и «Утонувшая рыба», 1999) — верного последователя эстетики постмодернизма, смело взрывающего преграды между объектом и субъектом, между миром и человеком и сознательно нарушающего законы темпоральной и логической последовательности действия; или пародийные, «диаболистические» рассказы молодого прозаика Алекса Попова («Капустный цикл», 1997 и «Дорога на Сиракузы», 1998) — еще один пример «трудного чтения» текста, построенного на игре с разными субъектами повествования, всевозможными формами фантастического и абсурдного мира нашей реальности.

Авторы этих книг — мрачных или очень ироничных, даже веселых, — описывая вроде бы настоящую жизнь, такую безрадостную и пошлую, вполне осознанно отказывают ей в достоверно-зеркальном правдоподобии, интерпретируя ее в разных комбинациях, фрагментах-осколках, как в калейдоскопе, и при этом откровенно наслаждаются своей игрой.

Особый интерес, на наш взгляд, представляют романы Эмилии Дворяновой «Passion, или смерть Алисы» (1995), «Тени Вавилона» (1996) Кости Радева, «Елены-Олени» Светлозара Игова (1998) и «Естественный роман» Георгия Господинова (1999) — рафинированная, элитарная проза «медленного чтения» (Б. Пенчев), взращенная на трудах семиотиков-герменевтиков, теоретиков постмодернизма и деконструктивизма и занятая главным образом проблемой *самоидентификации* в новом времени хаоса и безнадежности.

Роман К. Радева «Тени Вавилона» — своеобразная интерпретация мифа о Вавилонской башне и распавшемся на множество разноязыких частей единстве, определившая как форму, так и содержание этого романа-головоломки. Произведение соткано из калейдоскопических фрагментов прежних и нынешних существований, форм реинкарнации представителей человечества. Избранная автором форма — роман-паззл — лучше всего, по его мнению, подходит для иллюстрации бесчисленных связей каждого из нас со всем человечеством — нитей между Богом и Антихристом, поддерживающих земного человека подобно арматуре, скрепляющей бетонную плиту. Когда-то Дьявол нечаянно или нарочно выпустил из рук колоду карт с человеческими судьбами. И ретроспективное собирание, складывание идентичности человека из кусочков прошлого и настоящего (судеб Одиссея, Дон Кихота или болгарского

гайдука Дели Колю, нашего современника Стефана или редактора одной из столичных газет — завуалированного «я» автора, наделенных им одной общей для всех внешней приметой — яркими синими глазами) становится организующим принципом структуры романа, автор которого создает своеобразный коллаж из уже готовых (знакомых всем) текстуальных блоков, восходящих к знаковым сюжетам мировой и болгарской литературы (Гомер, Сервантес, Эмилиян Станев и др.).

Кто я? Где я? Зачем я? — вот вопросы, по-настоящему волнующие этих писателей. В нелинейном времени-пространстве своего внутренне-го писательского опыта болгарские авторы пытаются найти на них ответ. Выход из тупика современного хаоса, по их мнению, один: не обращать внимания на то, что творится вокруг, а уйти в себя, в свой мир. Он, этот выход — в согласии с Природой, собственными принципами, устоявшимися, вечными нравственными ценностями. Но свой «ход» из современной действительности герои этих романов осуществляют по-разному — через письмо (творчество) или через создание какой-то параллельной реальности, ведущей их к смерти или маргинализации.

Так, для Алисы, героини бесспорно новаторского романа Э. Дворяновой, описывающей особенности «другого» (женского) типа сознания и проблематику женской субъективности, просто не осталось места в этой жизни, где так много насилия и несправедливости, где властвуют сильные и уверенные в себе «люди с кожей», отнявшие после 1944 г. у ее семьи все — собственность и надежды на будущее. И она уже давно живет в своем, изолированном мире. Писательница создает в романе некую искусственную реальность, микромир, подчиняющийся определенным внутренним законам — мир музыки. Причем музыка в этом романе-фуге (так автор определяет жанр книги) — не просто источник тематических аналогий, но и, как верно подметил критик Б. Пенчев, организующий принцип повествования и мощный концептуальный лейтмотив<sup>5</sup>. Ведь именно фуга (эта высшая форма полифонической музыки, произведение имитационного склада, основанное на многократном повторении одной и той же темы во всех голосах) и должна была, по замыслу автора, выражать женскую суть героини — «флюидную» (Б. Пенчев), текучую (как и положено фуге), меняющую свои формы и не ограниченную никакими рамками. С другой стороны, в переводе с латинского слово «фуга» означает «бегство». И свое убийство любовником умирающая Алиса принимает как избавление — долгожданное и радостное, как бегство от тягост-

ной и ненужной жизни, как воплощение своей детской мечты — выбраться из кожи, так мешавшей ей быть самой собой, выйти из тела, которое «отчаянно желало навсегда перетечь за барьер собственной телесности, за решетку, которая лишь смутно отражала тот, внешний мир»<sup>6</sup>.

Молодой герой удивительно чистого, светлого и поэтичного романа С. Игова «Елены-Олени», каким-то чудом оказавшийся в прекрасном и таинственном заповеднике, где он проведет три года наедине с собой и Природой, в конце концов поймет, что его вынужденное уединение (из заповедника до поры до времени — как в сказках — нет выхода) было, очевидно, просто необходимо ему, как отдых после болезни, чтобы вернуться в свой, наш, человеческий мир. Большая часть его жизни прошла за границей, и когда он вернулся на родину и окунулся в этот абсурд, то снова почувствовал себя «иностранным», «чужим». И он подсознательно вновь пытается найти себя — в дивной красоте заповедника «Олени», в любви к Елене и другим женщинам, которых он называет тем же, любимым именем, в своей душе, в книгах, понимая, что спасение — здесь: только Природа, только тихое счастье в душе в состоянии примирить его с «пошлой трехактовой мелодией жизни»<sup>7</sup>. Но поэтичная, светлая сказка о любви и духовных искааниях героя заканчивается с его возвращением в реальный мир. И его таинственное исчезновение или гибель, никак не объясняемая автором и очень странная, представляется все же вполне логичной: в мире хаоса и зла таким людям просто нет места.

Это прекрасно понимает и герой романа Г. Господинова. Молодой писатель, переживший «личный апокалипсис» (измену любимой жены), тоже уходит из этого мира, становится бездомным бродягой, исчезает, растворяется в пространстве, буквально сходит с ума: целыми днями он сидит в старом соломенном кресле-качалке и размышляет о «высоком» (Эфир) и «низком» (клозет, мухи), считая это вполне естественным и нормальным. И как муха, перелетающая с одного предмета на другой (то высокий, то низкий), он пытается соединить в обдумываемом им романе (фрагментарном, точнее — фасеточном, как глаз мухи) это «высокое» (трагическое и возвышенное) с видимой реальностью простого, естественного мира, в котором нет ни страданий, ни хаоса. Но скоро убеждается в том, что людям в наш век отказано как в трагическом («конца не будет»), так и в возвышенном, а властвует над всем «повседневность во всем блеске своей бездарности»<sup>8</sup>. Странный, угнетающе бессмыслен-

ный бунт одиночки, страдающего не «болезнью тела», но «болезнью ума», носителя не органической, а «ментальной» (М. Фуко), т. е. социальной, контекстной, патологии, напрямую зависящей от состояния общества. Протест слабого человека, не вынесшего хаоса нашего времени, где не осталось любви и верности, где тебя могут предать самые близкие. И герой просто отворачивается от этой жизни, уходит туда, где ему хорошо, т. е. свободно. «Я невидим, я стал частью этого мизерного сортира и не отвечаю за его безобразия...» «Я исчезну полностью сказал он им я исчезну полностью сказал он им как динозавры», — напишет он в своем «Последнем эпиграфе»<sup>9</sup>.

Роман Г. Господинова был встречен с удивительно единодушным одобрением болгарской, а недавно — и французской критики, активно приветствовавшей книгу молодого автора, этого «*enfant terrible*» новой болгарской литературы. Критик М. Новков даже назвал его книгу «первым болгарским постмодернистским романом»<sup>10</sup>, а многие рецензенты увидели в нем приметы перехода болгарского постмодернизма от «филологической», академической фазы начала 1990-х годов к эпохе «технической репродуцируемости» этого направления в литературе Болгарии.

Новая книга Г. Господинова — это своего рода «практическое пособие» по постмодернизму, синтез самых характерных представлений о художественной структуре произведения, своеобразная иллюстрация к расхожим положениям постмодернизма об авторе, герое, сюжете и композиции (вернее, их отсутствии), о принципиальной множественности, непредсказуемости и случайности *всего* — субъектов, героев, стилей и языков. На вопросы, действительно волнующие автора (а это основные эстетические категории — возвышенное, трагическое, прекрасное и безобразное), он отвечает посредством *игры* на всех уровнях текста: с субъектами повествования (в романе три точки наблюдения), с разными эстетическими мотивами и рядами (экзистенциальными, фольклорными, семейно-бытовыми), с разными, главным образом кричаще несовместимыми, стилями (пример тому — сочетание «клоzetологии» с «высоким» и возвышенным). Смысл этой игры — в осознанном протесте художника против логоцентристической миметической модели традиционной *литературности*, против пафоса трагического и возвышенного, totally отсутствующих в современной жизни, предлагающей человеку свой вариант существования — повседневность. В рамках этого деструктивного отрицания традиционных литературных ценностей и

представлений по-новому звучит в романе мотив безобразного, уродливого. Эстетизация будничной жизни, когда все маргинальное, болезненное, грубое и шокирующее включается автором в сферу эстетического, позволяет ярче и глубже осознать весь трагизм этого «естественного» романа о повседневности, о тленности и нищете нашей жизни.

Возможно, болгарские критики и правы в своих ожиданиях новой эпохи репродуцируемости постмодернизма в Болгарии, потому что талантливые молодые писатели, причисляемые к этому направлению, сознательно опираются на решение универсальных вопросов бытия. А это приводит к глобализации, универсализации общечеловеческой проблематики в их произведениях — все более общезначимой, важной для всех, все более заостряемой такими характерными художественными средствами постмодернистского письма, как: интертекстуальность во всех ее формах; наличие литературной игры, порой на основе пародийного переосмыслиния традиционных сюжетов и мотивов; частая смена ракурса повествования, точек наблюдения; пространственно-временные скачки; аллегоричность сюжета, а порой и полное отсутствие реального сюжетного движения; намеренная дезориентация читателя с помощью композиции; особый тип конфликта, реализующийся в сюжетно-композиционных схемах, использующих мифологические, фольклорные или фантастические мотивы; смешение вымысла и реальности; стилевой эпатаж; использование мотива потерянной (или найденной) рукописи какого-то текста; присутствие таинственного прекрасного заповедника и некой, достаточно условной «библиотеки», хранилища знаний человечества; использование поэтики сна, смешение реального и иреального, литературного и внелiterатурного (например, наличие жанрово-композиционного определителя-подзаголовка в исследуемых нами романах — «роман-пазл», «роман-фуга», «фасеточный роман»); наконец, обращение к проблемам языка и письма, когда речь идет о власти языка, о смешении текста и реальности, о представлении мира как текста, т. е. категориях, весьма характерных для ситуации постмодерна.

Заметим, впрочем, что все перечисленные выше признаки постмодернистской техники письма почти не касаются романа Э. Дворяновой, хотя роман остается постмодернистским по своей сущности, своей глобальной идеи — идеи высвобождения идентичности, женской сути, телесности, «я» героини. Романы же К. Радева, С. Игова и особенно Г. Господинова сознательно (и вполне профессионально) сориентированы

ны и на поэтику, и мировоззренческую, философскую сущность постмодернизма. Очевидно, мы вполне могли бы считать их (в большей или меньшей степени) вполне постмодернистскими, грамотно и профессионально впитавшими в себя «чужое», т. е. испытавшими его *влияние*. Однако болезненность восприятия абсурдности мира (и болгарского в том числе) не могла не найти адекватного отражения этого «чужого» уже как «своего» в болгарской литературе. И она *по-своему* описывает реакцию человека (болгарина) на неупорядоченность хаоса в этой жизни (в Болгарии) и в это время (конец XX в.). К тому же, как заметил П. Антов в уже цитированной статье «(Псевдо?)модернизмы», «слишком уж он вычурный, этот бельгийский камзол для болгарских плеч». «Постмодерное, как и модерное, — пишет он, — неизбежно приползает к нам, в Болгию, с Запада и, как правило, с чувствительным запозданием. Но на нашей родной почве, нащупав национальную идентичность, оно быстро выходит за рамки элитарной имитационности и итры и начинает заигрывать с “болгарским” (в самом высоком, сакральном, а потому начинающем навевать скуку виде) и в итоге теряет свое исконное содержание»<sup>11</sup>.

Действительно, во всех исследуемых романах при всей их обнаженной условности, эклектичности, фрагментарности, разностильности и кажущейся бессистемности все же есть и еще кое-что, что, по мнению болгарского критика Розалии Ликовой, автора нового, очень интересного исследования о болгарской литературе 1990-х годов («Литературные искания 1990-х. Проблемы постмодернизма», 2001), говорит не только о новаторских поисках современной прозы Болгарии, но и о таких изменениях в эстетическом мышлении и представлениях о мире и человеке, которые уже *противоречат* ряду признаков классического постмодернизма и «приближают его в значительной степени к его последней, заключительной фазе», когда с новым положением маятника истории, качнувшегося в другую сторону, «критически негативные идеи начинают уступать место созидаательным»<sup>12</sup>, когда дегуманизацию (как сомнение в традиционных границах личности) все чаще сменяет реабилитация человека и человеческого (вопреки новым пророчествам Ф. Фукуямы в его последней книге «Наше постчеловеческое будущее»), возвращение традиционных ценностей, но на новой основе — на основе *синтеза*.

Так, в болгарских романах второй половины 1990-х годов присутствует, «дышишт» реальное время — наше, узнаваемое во всех подробностях

и деталях. Их герои — не «симвулякры», не ложные видимости, а герои «своего» времени, в соответствии с которым они живут, повинуясь при этом логике своих, вполне типических характеров — не универсально-безликих, но насыщенных национальными, болгарскими чертами. К тому же выбор художественного материала, желание авторов высказать свое отношение к героям и обстоятельствам подспудно выражается в характере изображения явлений жизни, в «социальной озабоченности» писателей, по-прежнему тяготеющих все же к конкретно-историческому обоснованию описываемого, что свидетельствует о наличии в их прозе социально-общественной проблематики, отнюдь не характерной для постмодернизма. Даже распавшаяся на куски история в романе К. Радева «Тени Вавилона», его афишируемая фрагментарность, цель которой — представить жизнь как бессмысленный хаос, к концу этого «романа-паззл» воспринимается как достаточно успешное завершение усилий игроков, в конце концов сложивших из пестрых, причудливых картинок нечто вполне осмысленное и цельное. Да и глубинный смысл игры (мистификации, розыгрыша), которой увлеченно занимаются на всех уровнях текстов все анализируемые авторы, — вовсе не сама эта игра, а стремление писателей показать духовную незавершенность героев, их мучительные попытки найти себя, свою идентичность в окружающем мире, в неконтролируемом потоке переживаний и саморефлексии.

Некоторые из авторов по-своему противостоят и постмодерной идеи неупорядоченности жизни, видению мира как хаоса. Так, в романе К. Радева синтез разрозненных фрагментов-сюжетов и человеческих судеб осуществляется с помощью идеи о человеке как воплощении концентрированной истории всего человечества. Именно эта объединяющая идея помогает автору в значительной мере преодолеть фрагментарность романа. Избежать хаотичности восприятия в романе «Елены-Олени» С. Игову удается иным способом — благодаря обращению к таким вечным и непреходящим ценностям, как красота и любовь, которые организуют жизнь человека, придавая ей смысл и порядок. В итоге роман, написанный профессионалом, специалистом-филологом, с соблюдением всех «правил игры», все равно в конце концов оказался не столько историей личной драмы героя, воплощением кризисного мировоззрения общества конца XX столетия, сколько светлым гимном любви, природе и человеку и, несмотря на трагический финал, оставляет ощущение чистоты и света.

Итак, постмодернизм в Болгарии и к началу нового века так и не стал («пока» или, скорее, «уже») главным направлением, несмотря на ряд ярких примеров использования его философии, эстетики и поэтики в произведениях молодых авторов. Может быть, здесь, как и в России, мощная классическая традиция по-прежнему жива в сознании болгарских прозаиков, заставляя их вольно или невольно искать формы *синтеза* новейшей техники письма с реалистической поэтикой, новаторства — с традицией, идеей и поэтики постмодернизма — с индивидуальным и национальным материалом.

Ведь, если исключить очень привлекательный для болгарских литературных кругов фактор моды, которой слепо или искренне следуют многие современные прозаики, в массе своей они вовсе не утратили здорового балканского духа и, вопреки своему разочарованию и неверию, вопреки открыто декларируемому ими деконструктивизму, в глубине души остаются неисправимыми оптимистами, сохраняющими подспудное, порой неосознанное ими стремление к духовному совершенству, гармонии, «своему», спасительному для каждого из них варианту миропорядка. А постмодернизм воспринимают как возможность приобщиться к новым, необычным идеям, к захватывающей *игре*, вдвое интересной для профессионалов — критиков и историков литературы (не случайно в числе первых болгарских постмодернистов были именно они — доктора и кандидаты филологических наук). Во всяком случае, писатели видят в постмодернизме какой-то необозримый по своим масштабам, безразмерный *полигон* для всего того, что уже не вмещается в прокрустово ложе прежних поэтических систем, т. е. видят в нем источник неограниченности художественных поисков литературы вообще.

Очевидно, они правы. Так считает и Р. Ликова, по мнению которой, постмодернизм, категорически отрицая неподвижные понятия и законы, неизменные нормы, просто обречен развиваться и изменяться во времени. Даже если постмодернизм как литературная практика деструкции угаснет (а любая деструкция конечна в принципе), он «и перед своим концом не перестанет обогащать духовную жизнь эпохи, превратившись в часть непрерывной, безграничной и постоянно меняющейся модели мира»<sup>13</sup>, ибо постмодернизм, полагает исследователь, — не школа, не течение и не канон, а *позиция*<sup>14</sup> — позиция новаторства и радикализма, на волне которых он и пришел в искусство нашей эпохи.

*З. И. Карцева*

Тогда, может быть, это и не постмодернизм вовсе? Очень уж хочется согласиться с точкой зрения Л. Г. Андреева, призывавшего в своей статье «Художественный синтез и постмодернизм» разграничивать *постмодернизм* с его поистине безмерными притязаниями и *художественный синтез*, открытый в литературе XX в. и вобравший в себя на протяжении всего столетия приемы самых разных направлений (от авангарда до постмодернизма), — синтез, возникший «на плечах реализма»<sup>15</sup>.

### Примечания

- <sup>1</sup> Кирова М. В сянката на канона, или женското писане на 90-те години // Литературен вестник. 11.07—17.07. 2002.
- <sup>2</sup> Андреев Л. Г. Литература у порога грядущего века // Вопросы литературы. 1987. Кн. 8. С. 35.
- <sup>3</sup> Антов П. (Псевдо?)модернизмите ни // Литературен форум. София. Декември 1997. Бр. 38—39.
- <sup>4</sup> Пенчев Б. Тъгите на крайевековието. София, 1998. С. 168.
- <sup>5</sup> Там же. С. 170.
- <sup>6</sup> Дворянова Е. Passion или смъртта на Алиса. София, 1995. С. 203.
- <sup>7</sup> Игов С. Елените. Пловдив, 1998. С. 230.
- <sup>8</sup> Господинов Г. Естествен роман. София, 1999. С. 29.
- <sup>9</sup> Там же. С. 108.
- <sup>10</sup> Новков М. Литературните събития на 90-те // Литературен вестник. 1999. Бр. 22.
- <sup>11</sup> Антов П. Указ. соч.
- <sup>12</sup> Ликова Р. Литературни търсения през 90-те години (проблеми на постмодернизма). София, 2001. С. 156.
- <sup>13</sup> Там же. С. 73—74.
- <sup>14</sup> Там же. С. 102.
- <sup>15</sup> Андреев Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 4.

*М. Б. Проскурнина  
(ИСл РАН)*

## **Проблема интертекстуальности в македонской прозе 1980—1990-х годов. Поиски национального своеобразия**

В 1980—1990-е годы в процесс расширения постмодернистской концепции искусства, происходивший на Западе, включились и литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы, хотя здесь в некоторых случаях поиски писателей в сфере постмодернизма начались несколько ранее. Общий кризис духовности в это время на Западе проявлялся все более отчетливо. Громче звучали голоса об угрожающей опасности со стороны цивилизации поглотить человека, высказывалась мысль о глубочайшем кризисе культуры, о том, что она, как и история, завершает свой путь, которым шла многие столетия. Начинает подвергаться сомнению и сама идея исторического прогресса. На весь западный мир произвела большое впечатление статья Ф. Фукуямы «Конец истории?», где автор с пророческими интонациями возвещает о неминуемом исчезновении искусства и философии, поскольку современный (постисторический) мир не будет нуждаться в них: «Все люди будут жить в рамках правового устройства западного мира, западного способа чувствовать, мыслить, жить, строить, производить, потреблять. Потреблять, чтобы производить; производить, чтобы потреблять... История завершилась. Она выполнила свою работу, и теперь люди будут жить просто так...»<sup>1</sup> Позже Ф. Фукуяма отказался от этого тезиса, но идея «конца истории», а вместе с историей — и «конца» культуры, привлекла внимание интеллектуалов в связи с феноменом постмодернизма, ставшим для многих символом кризиса и исчерпанности постиндустриального мира. Однако представления о постмодернизме как о некоем «болезненном» проявлении уходящей в небытие культуры, о содержащейся в нем, по мысли его противников, «угрозе» для искусства, поддерживаются далеко не всеми современными исследователями. Уместно говорить, вероятно, о том, что постмодернизм стал скорее «внешним симптомом глубинных трансформаций социума»<sup>2</sup> в направлении мультикультурности и транскультурности, а не причиной этих противоречивых процессов. То же самое, как

нам видится, можно говорить и о литературном постмодернизме, который оказался способным достаточно адекватно отразить особенности поведения, мышления и чувствования человека общества потребления в условиях оглушительной атаки со стороны масс-медиа, политики, информатики. Постмодернизм предложил и формы современного мироощущения, ориентированные на воссоздание изменившихся приоритетов. Не раз отмечались такие приметы постмодернизма (прежде всего литературного), как языковая игра, цитатность как метод художественного творчества, интертекстуальность, пародийность, эклектизм, принцип монтажа и пр. «Результирующей этих признаков, — пишет Н. Маньковская, — является вывод о терпимости, гибкости, плюралистичности, открытости эстетики постмодернизма, ее антитоталитарном характере, принципиально отвергающем идеи господства над природой, личностью, обществом»<sup>3</sup>.

Важно отметить в связи с этим, что наиболее существенное обновление жизненных предпочтений произошло не столько на Западе, сколько на Востоке Европы после смены общественно-политической системы на рубеже 1980—1990-х годов. Кризис искусства, «упадок» литературы в странах бывшего соцлагеря к концу 1980-х совпадает с политическим кризисом. Стремительно меняющийся мир наносит индивидууму как бы «двойной удар»: с одной стороны, крушение социалистической идеологии приводит людей к переоценке не только многих политических, но этических и эстетических ценностей; с другой стороны, влияние западного (американского) мировидения, «кока-колонизация» (Ж. Бодрийар)<sup>4</sup> культуры начинает восприниматься многими и как угроза национальной самобытности. Все это не могло не породить своеобразную культурную «панику», выражением которой отчасти явился постмодернизм.

Однако, на наш взгляд, причины появления в литературах многих бывших соцстран постмодернизма не исчерпываются только «паническими» настроениями. В 1990-е годы, когда социалистическое прошлое окончательно отбрасывается, создается совершенно иная картина в литературах ЦЮВЕ. Один из ярких примеров в этом смысле — словесность Македонии.

Указанное десятилетие стало особым периодом в развитии не только македонской литературы, но и самой Македонии. Страна, долгое время лишенная самостоятельности по разным историческим и политиче-

ским причинам, в начале 1990-х годов вместе с распадом бывшей Югославии обрела суверенность. Македонцы с большим энтузиазмом восприняли изменения государственного статуса, означавшие для них новый этап в жизни народа: «После достижения самостоятельности в Македонии начинаются радикальные изменения политической и экономической систем. Конституция закрепляла создание гражданского, демократического, правового государства»<sup>5</sup>. Эмоции, буквально захлестнувшие тогда страну, эйфория от ощущения независимости совершенно изменили атмосферу во всех сферах общественной жизни — от политики до искусства. Именно на это время приходится и всплеск постмодернистского творчества в Македонии.

Судьба македонской литературы в XX в. является уникальной. Вступив в мировой литературный процесс лишь в 1950-е годы, она оказывается на перекрестке влияний самых разных эстетических концепций. Ситуацию, в которой развивалась словесность в Македонии, можно назвать очень близкой к постмодернистской. Мы имеем в виду «скакок», совершенный здесь литературой с ее первыми художественными опытами до 1945 г. — времени кодификации македонского литературного языка, в усложненную эстетическую среду второй половины XX в. Подобные «скакки» наблюдались ранее и в других литературах (например в сербской в конце XVIII в., болгарской в середине следующего столетия.), однако македонская литература попала в совершенно новые информационные условия. При этом все инновации, ее поиски своего лица чаще всего выглядели бы вторичными, интерпретационными, бессознательно заимствованными из опыта мировой литературы, а чаще — из творчества соседей-славян, если бы не особый путь актуализации национальной оригинальности и значимости, по которому пошли македонские писатели и поэты, достигшие за чрезвычайно короткий срок достойных результатов. Данный период характеризуется появлением как реалистических, так и модернистских произведений, хотя, разумеется, опыт реализма и модернизма во всей его полноте не был, да и не мог быть освоен македонскими авторами за столь короткий срок. Образовавшиеся лакуны заполнялись особым содержанием, нередко предстающим как эклектическое смешение повествовательных стратегий. Особенности духовного контекста, в котором начинала свое движение литература Македонии в XX в., не были основаны на эпистемологической неуверенности, постмодернистской

чувствительности, культурной «усталости», как это было на Западе, но сама художественная практика в этой славянской стране неосознанно воспринимала созвучные постмодернизму творческие импульсы, основанные на идеях «обновления культуры путем диалога и полилога как способов поиска консенсуса»<sup>6</sup>.

Одна из доминантных черт македонской литературы XX в. — стремление к постоянному самообновлению, поиску, расширению художественных возможностей. Свидетельство тому — активная работа критиков, историков и теоретиков национальной литературы. В 1960 г. македонская словесность нашего времени преображается: публикуется манифест Радована Павловского и Богомила Гюзела «Этическое — на голосование», в котором содержатся призывы к радикальному изменению прежней эстетики словесного творчества. Манифест связывается с модернистскими новациями в литературе Македонии.

В 1980 г. появляется новый манифест Люпчо Димитровского, Милоша Линдро и Данилы Коцевского «На шаг от слова», а в 1986 г. — статья Санде Стойчевского «О тоталитарной поэзии». Все названные авторы уже открыто высказывают постмодернистские идеи, активно полемизируя с предыдущими представлениями о новаторстве в литературе. Македонский постмодернизм обретает своих теоретиков.

М. Друговац, авторитетный македонский литературовед, явно приветствует появление новых идей и тенденций в искусстве Македонии и называет период конца 1980 — начала 1990-х годов новым «ренессансом македонской литературы»<sup>7</sup> (после «взлета» в 1950-е). Друговац подчеркивает, что македонская литература тех лет является прежде всего литературой индивидуальностей, что в общем-то не мешает постепенному складыванию определенного круга писателей, удачно вжившихся в новый контекст и по-своему осмысливающих основные категории постмодернизма.

В связи с этим возникает порождающая множество вопросов ситуация. Постмодернизм, оказываясь принципиально плюралистичным явлением и отличаясь тенденциями универсализации и глобализации, казалось бы, лишен какой бы то ни было национальной определенности. Но все же национальные варианты постмодернизма есть: налицо различия между русскими постмодернистами В. Пелевиным, В. Сорокиным, сербским М. Павичем, австрийским П. Зюскиндом, английским Д. Барном. И дело здесь не только в безусловно отличающихся индивидуаль-

ных художественных мирах перечисленных авторов. Перед нами предстают произведения, наполненные в каждом случае своим, национальным, содержанием, хоть и подведенным под некий постмодернистский знаменатель. Как соотнести такие разнонаправленные векторы? В чем обнаруживается национальная определенность? Каковы ее критерии, в том числе и в литературе Македонии?

Ответы на поставленные вопросы, нам кажется, нужно искать в связи с проблемой *интертекстуальности*. Отметим, что интертекстуальность представляется нам важнейшей категорией постмодернизма, на которой зиждется его специфика, связанная, прежде всего, с «неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой»<sup>8</sup>. Неклассическая трактовка основывается на особой полемической напряженности эмоционально заостренного постмодернистского диалога с предшествующей традицией, и именно эта напряженность формирует «своего рода иронический двойной код, усиливающий игровое начало постмодернизма в искусстве»<sup>9</sup>. Оно стало второй составляющей специфики постмодернизма.

Как известно, термин «интертекстуальность» предложила французский литературовед-семиотик Юлия Кристева в 1967 г. в статье «Бахтин, слово, диалог и роман», в которой она обратилась к работе русского автора 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве». В ней М. М. Бахтиным ставился вопрос о неизбежном диалоге любого писателя с современной и предшествующей литературой, что и дало Кристевой основания рассматривать отдельные аспекты его культурно-исторической концепции с позиций интертекстуальности. «Интертекст Бахтина» — диалог языков, возникающий либо на основе цитирования слова в новом культурном контексте, либо скрещения пародирующего и пародируемого («чужого») слов. Но диалогизм Бахтина существенно трансформируется в постмодернистской поэтике. Главное, пожалуй, что отличает постмодернизм и многоголосье у Бахтина, это вторичность и третичность того амбивалентного мира, который складывается в постмодернизме на основе трактовки различных культурных систем. М. Бахтин говорит о «разномирности»<sup>10</sup> как особенности организации поэтики произведения; постмодернизм идет дальше и предлагает различные версии этой «разномирности»<sup>11</sup>.

«Интертекстуальность» — широкое понятие, возникшее на стыке литературоведения и семиотики. «Широта» термина позволила давать самые различные его толкования. Поэтому, видимо, четкой концепции интертекстуальности и не существует до сих пор.

Для Умберто Эко, например, интертекстуальность — это качество произведений, создаваемых на основе уже имеющихся текстов (тексты порождают тексты). В своей работе «Роль читателя» Эко вводит понятие «интертекстуальный архетип», понимая под ним «повторяемые повествовательные ситуации, цитируемые и воспроизведимые... другими текстами и провоцирующие адресата на сильные эмоции, сопровождаемые впечатлением уже виденного»<sup>12</sup>.

В постструктураллистской концепции Кэтрин Бэлси под «интертекстуальностью» понимается совокупность внелитературных связей текста: интертекстуальные связи никогда не бывают чисто литературными, поскольку они зависят не только от предшествующих текстов, но и от языка, культуры, общественно-политической ситуации. Интертекстуальность в понимании К. Бэлси близка в этом смысле определению Р. Барта, которое он дал в работе 1973 г. «Texte»: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом... — все они поглощены текстом и перемешаны в нем»<sup>13</sup>. На наш взгляд, такое понимание интертекстуальности наиболее существенно для определения ее специфики в македонской литературе.

Однако «считывание» разнообразных культурных слоев, погружение во все предшествующие литературы всегда было свойственно художественному творчеству и связано с проблемой преемственности традиций. То, что сейчас называют интертекстом, существовало и до постмодернизма. Формы интертекста многообразны: заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, аллюзии, подражание, перевод и пр. Поэтому интертекстуальность в понимании постмодернизма не может быть сведена к проблеме влияний и заимствований.

Интертекстуальность македонской прозы также явление более сложное, чем, например, просто цитация. Многие произведения македонских авторов-постмодернистов построены на основании тех универсальных повествовательных приемов, которые свойственны постмодер-

нистской поэтике вообще. Назовем произведения Драги Михайловского (р. 1951) «Речной улей» (1981), Трайче Крстеского (р. 1950) «Арлекин с пустыми руками» (1981), «Охота» (1993), Данилы Коцевского (р. 1949) «Одиссей» (1991), Слободана Мицковича (р. 1934) «Александр и смерть» (1992). Эти и другие романы и по особенностям проблематики, и по специфике поэтики вписываются в процессы универсализации искусства постмодернизма. Отвлеченные сюжеты, ориентация на мировую мифологию, особое — чаще всего ироническое — преломление знакомых сюжетов через постмодернистское интертекстуальное сознание характерны для названных произведений.

Не менее интересными представляются и те произведения македонского постмодернизма, которые на национальном материале стремятся постичь всеобщие законы бытия. Можно упомянуть роман Митко Маджункова (р. 1943) «Башня на холме» (1981), сборник рассказов «Пародоксальный сон» (1987), роман Трайче Крстеского «Белая Митра» (1986), сборники рассказов Блаже Миневского (р. 1961) «Слезы в глазах отца» (1984), Ефтина Тиковского (р. 1949) «Комната для разговоров» (1983), Димитрия Дурацовского (р. 1952) «Тайная история» (1986) и др. В них обнаруживаются яркие национальные приметы, использование славянской и балканской мифологии, фольклора, исторических деталей. Они посвящены Македонии, а значит, в текстах, как правило, не только присутствуют реалии македонской жизни, определяющие особенности национального бытия, но в образах, населяющих эти произведения, запечатлен македонец — носитель именно балканского менталитета. Во многих текстах македонских писателей, тяготеющих к постмодернистской манере повествования (С. Яневский, З. Ковачевский, В. Манчев, В. Неделковский), исследуются коллизии именно македонской жизни (прошлой или настоящей). Поэтому при всем очевидном стремлении постмодернизма к наднациональности национальный компонент все же не исчезает, а лишь видоизменяется. На наш взгляд, национальное начало проникает в современную постмодернистскую прозу Македонии именно через интертекст.

В ней отчетливо прослеживаются три разновидности интертекстуальных связей: 1) использование собственно литературных сюжетов, мотивов, образов, почерпнутых как из мировой, так и из национальной литературы; 2) мифологический интертекст, связанный с использованием мировых мифологических сюжетов и балканской мифологии; 3) интер-

текст, основанный на собственном фольклоре. Не случайно современная фантастика, базирующаяся на фольклоре, чаще всего вносится в разряд постмодернистских текстов. Саво Цветановский в предисловии к книге «Антология современного постмодернистского рассказа» (1990) называет эту фантастику «готическим постмодернизмом»<sup>14</sup> и относит к нему прежде всего творчество С. Яневского.

В произведениях С. Яневского и М. Маджункова, например, налицо все атрибуты нереалистического повествования: отсутствие строго линейного сюжета, двусмысленность, недосказанность. Бросаются в глаза «демонтированные» характеры героев (С. Яневский), что связано с усиливающейся тенденцией стирания личности, множественностью человеческого «Я», а значит, и с множественностью интерпретаций того или иного явления. В романах Яневского преобладает поэтика сна: герои-двойники существуют в особой причудливой реальности. Все это имеет отношение к эффекту преднамеренного повествовательного хаоса, которого добиваются современные писатели, выражая тем самым свое представление о мире как разорванном и неупорядоченном. Вспомним М. Павича, классика постмодернизма, чьи персонажи, пришедшие из славянской мифологии, выступают, как правило, в несвойственных им функциях, их образы то снижены, то возвышены, но во всяком случае практически растворены в реальности жизни, отчего и теряют свой облик (образы, пришедшие в «Хазарский словарь» из трех преисподиен, особенно их последнее воплощение в романе в виде благополучной бельгийской семьи), что создает эффект их бытования. «Готика» разрушается. Это происходит и в романе М. Маджункова «Башня на холме», где также появляется «очеловеченный» искусствитель. Писатель «снимает» с персонажа внешнюю оболочку, обнаруживая под ней иную сущность образа. Перед нами типичный постмодернистский игровой прием.

Пафос постмодернистского иронического скепсиса наполняет произведения таких македонских прозаиков, как А. Прокопиев (р. 1953) (сборники рассказов «Молодой мастер игры», 1983, «Или», 1987, «Слово о змее», 1992, «Ars Amatoria», 1997), З. Ковачевский (р. 1943) (сб. «Аристотель из Ресена», 1984), Я. Владова (р. 1956) (сб. «Водяной знак», 1990). Важно, однако, что в творениях этих авторов ироническая интертекстуальность не основывается на национальной мифологии. Здесь используются в основном общемировые мифологические и литературные сюже-

ты. Но и они, разумеется, легко соотносятся с собственно македонским материалом, с современной жизнью Македонии. Так, в романе Д. Коцевского «Одиссей» обобщенный образ гибнущей Итаки и всей древней цивилизации прямо ассоциируется с историей Балкан и самой Македонии.

Вместе с тем часто в произведениях македонских авторов подобные персонажи не уходят от своих изначальных характеристик, их «пугающая» функция сохраняется (вампиры у Яневского, например). Кроме того, если вспомнить рассказы М. Маджункова, Т. Крстеского, помещенные в упомянутой выше антологии, то нужно отметить в них и отчетливое сильнейшее влияние экзистенциализма, когда на первый план выводится трагическая идея абсурдности человеческого бытия. Рассказы М. Маджункова «Дом сумасшедших» и Т. Крстеского «Охота на зайца» несут в себе ярко выраженное фантастическое начало, причудливо переплетающееся с постмодернистской техникой повествования. В рассказе Маджункова оно связано с образом таинственного Старика, нарушающего жизненный уклад дома сумасшедших и уводящего его обитателей за собой. Рассказ Крстеского не менее фантастичен: три персонажа с условными именами (Бородатый, Хозяин машины, Усатый) отправляются в праздник Крестовоздвиженья (27 сентября) на охоту, и их самих преследуют таинственные охотники, пока их не спасает не менее загадочная женщина, на чье жилище они в панике бегства наталкиваются.

Причудливая реальность, создаваемая авторами в этих произведениях, явно связана не только с легендами и поверьями, а с особым восприятием жизни, лишенной, согласно концепции постмодернизма, логических связей, определенности, системности. Такой же, только художественно преображенной, оказывается она и на страницах рассказов. Интертекстуальные связи, обнаруживаемые в них, налицо: отметим отчетливую линию, восходящую к Ф. Кафке и экзистенциалистам. Многочисленные аллюзии, параллели (как формы интертекста) с произведениями Кафки (человек в ситуации тотального преследования), явные параллели с поэтикой абсурдистской драмы («Дом сумасшедших» Маджункова ассоциативно связан со «Слепыми» М. Метерлинка) выводят на первый план идею абсурдности человеческого существования. Заметим, однако, что интертекст здесь работает «всерез» скорее в модернистском, чем в чисто постмодернист-

ском, ключе. В рассказах доминирует категория трагического, тогда как постмодернизм все же вытесняет эту категорию из эстетической сферы или во всяком случае выворачивает ее наизнанку, заменяя вызывающей иронией, некоей смесью цинизма и ностальгии по утраченной гармонии<sup>15</sup>. Маджунков и Крстеский, используя набор стилевых примет постмодернизма, с точки зрения функционирования в рассказах интертекстуальности, все же не выходят за рамки модернистской эстетики.

Собственно постмодернистская интертекстуальность, на наш взгляд, не будет таковой, если не окажется связана с литературной игрой, основанной на постмодернистской иронии, доминантой которой является пастиш. Ввиду этого постмодернистский интертекст несет в себе совершенно особые функции.

Сам пафос *«déjà vu»* изначально оформлен как скептическое отношение к художественному творчеству вообще, отсюда проистекает неизбежная ирония, направленная и на чужие, и на свои тексты. Именно таким свойством обладает интертекстуальность в рассказах А. Прокопиева, опубликовавшего в последнее время и ряд теоретических работ по проблемам македонского постмодернизма<sup>16</sup>. Таковы, например, его рассказы «Минотавр ждет» и «Блюз для дорогого старого святого, или Теория относительности в житиях святых». В первом рассказе обыгрывается известный миф о Минотавре, но с самого начала происходит явное ироническое снижение мифологических героических образов Тесея, Ариадны, Минотавра. Сюжет, как это часто бывает, перенесен в современность. Герой, от лица которого ведется повествование, путешествуя на поезде, во время стоянки выходит в незнакомый ему город, чтобы купить фруктов. Постепенно город, по которому блуждает герой, «превращается» в его сознании в Лабиринт. Разные женщины указывают герою дорогу, но каждый раз направление оказывается неверным. В образе Ариадны, «спасающей» заблудившегося героя, оказывается некая Анна. Но она не выводит его из города-лабиринта, а наоборот, как бы в наказание за страсть к фантазированию, приводит его к Минотавру, который на поверку оказывается то ли плодом буйной фантазии героя, то ли гигантской световой рекламой. К финалу весь рассказ начинает напоминать шутку автора по поводу не в меру начитанного путешественника, который сам и создает в своем воображении несуществующий Лабиринт.

Во втором рассказе писатель еще более причудливо модифицирует библейский сюжет об Иоанне Крестителе и Саломее. Здесь обнаруживается не только смешение временных пластов, когда миф помещается в ситуацию современности, но и переплетение принципиально разных видов текста — текста литературного и текста музыкального. Это один из приемов постмодернизма, отвечающий бартовской концепции интертекстуальности. Вспомним вновь М. Павича, создавшего романы, в которых пересекаются самые различные культурные коды (роман-кроссворд, роман-словарь, роман-карточная игра, пьеса-меню). В качестве композиционного каркаса в данном рассказе в полном соответствии с законами джазовых импровизаций автором предлагается сетка тональностей. При этом даются несколько вариантов встречи Иоанна и Саломеи и несколько интерпретаций развития уже известных событий.

Безусловно, свободная джазовая форма как нельзя более адекватна установкам постмодернизма на многовариантность восприятия старых сюжетов и общих мировоззренческих принципов. Неизбежно возникающий «зазор» между в высшей степени статичным библейским сюжетом и джазовой «антиформой» заполняется иронией и пародийностью, а они направлены на деканонизацию традиционных эстетических ценностей. Такое переосмысление сюжета рождает совсем иную интертекстуальность, замещенную на постмодернистской чувствительности, характеризующейся скепсисом, который распространяется и на собственное художественное творчество тоже. Вот почему одним из излюбленных приемов постмодернизма становится вынесение на страницы произведений «литературной кухни». Она есть в рассказах и романах А. Прокопиева, А. Климана, Д. Михайловского, Д. Коцевского. Раскрывая литературные «тайны», авторы иронически подчеркивают, что «тайного-то» тут ничего и нет. Отказываясь от «особости» всезнающего творца книги, они выражают таким образом специфическое постмодернистское мировосприятие, заключающееся в отрицании каких бы то ни было иерархических связей. Это происходит из концепции интерпретационной множественности, ведь ни один текст невозможно назвать законченным, ибо читатель продолжает творить уже свой текст на основе прочитанного. Здесь мы вновь возвращаемся к политеクстуальной и интертекстуальной природе постмодернизма, которая проявляется через принципиальную открытость любого текста.

Так в чем же специфика македонской постмодернистской интертекстуальности?

Македонский постмодернизм, опираясь в разных ситуациях и на фольклор, и на собственную литературу, и на мировые мифологические и литературные сюжеты, ограничен для литературы Македонии, поскольку интертекстуальный характер носят сами особенности существования всей македонской литературы второй половины XX в. Таков ее способ эстетического познания реальности. В этом — специфика македонского постмодерна и всей литературы, для которой изначально свойственно интертекстуальное постижение мира.

Чрезвычайно интересными представляются нам рассуждения М. Липовецкого в книге «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики» о преобразовании категории авторского самовыражения в постмодернистской поэтике и связанными с этим изменениями в понимании сущности постмодернистской интертекстуальности. Опираясь на идеи теоретика постмодернизма Б. Мак-Хейла, ученый полагает, что диалог текстов не приводит к «смерти автора» (Р. Барт), а именно это чаще всего ставят в вину постмодернизму, лишенному всякой определенности, в том числе, надо полагать, и национальной. Постмодернистская интертекстуальность лишь изменяет позицию писателя в тексте. «Автор мерцает, вспыхивая и исчезая, на различных уровнях онтологической структуры и в различных точках разворачивающегося текста. Никогда не присутствуя целиком и не исчезая в полной мере, он играет в прятки с нами на протяжении всего текста, в котором иллюзия авторского присутствия создается только для того, чтобы ее развеять, заполняя открывающуюся лакуну суррогатом субъективности...», — цитирует М. Липовецкий слова Мак-Хейла<sup>17</sup>. Итак, автор есть, он не «умер». Продолжая эту мысль, подчеркнем, что с этих позиций в македонской литературе меняется функция интертекстуальности, а также традиционная категория новизны. Цитирование не является способом выражения авторского сознания и мировосприятия. Оно заложено в самой реальности существования македонской литературы XX в., уже (!) имеющей интерпретационный характер. Речь идет об объективной вторичности художественного творчества в Македонии. Вспомним ситуацию «перекрестка», в которой существует македонская литература с середины XX века, чтобы вновь подчеркнуть *интертекстуальную доминанту* македонского ху-

дожественного творчества. Кроме того, сознательный «отказ постмодернизма от ориентации на оригинальность»<sup>18</sup> приводит к иному пониманию эстетической новизны: она теперь — в своем, особом, осмыслении «уже сказанного».

Культурный контекст, в котором находится литература Македонии в XX в., воплощается в постмодернистской интертекстуальности художественного творчества. Именно это определяет логику художественного восприятия македонских писателей. Необходимо также отметить, что большинство современных македонских писателей являются профессиональными филологами, что, безусловно, накладывает особый отпечаток на их творчество. Являясь одновременно художниками и литературоведами, авторы так или иначе попадают в русло так называемой профессорской литературы (У. Эко, Д. Лодж, М. Павич и пр.), творимой и сразу же интерпретируемой самими писателями.

Ярчайший пример слияния процессов смыслотворчества, интеграции и самоидентификации в национальной литературе — это книга одного из самых известных писателей постмодернизма Д. Коцевского «Путешествие в Аркашон» (1989). Д. Коцевский является также автором нескольких теоретических работ по проблемам постмодернизма<sup>19</sup>. В книге Коцевского обнаруживаются не только все стилевые приметы постмодернизма, но и сама сущность современных постмодернистских представлений македонского автора о себе, своем народе, всей Македонии. Она является собой цикл рассказов, объединенных тонко прорисованным образом македонской земли. Три части книги («Ромашка», «Рыбаки», «Путешествие в Аркашон») — это собрание коротких эссе, вернее, «гибрида эссе и рассказа, где вместо традиционного описания превалируют комментарии и диалог с читателем»<sup>20</sup>. Четвертая, названная «Сонодневник», включает в себя три более развернутых рассказа, насыщенных полупантастическими образами и сюжетами, характерными для поэтики сна. Этот своеобразный дневник охватывает год жизни повествователя (с марта 1987 по март 1988).

Внешне эссе не связаны друг с другом. Содержание их разрозненно и гетерогенно и отчасти напоминает бессюжетные тексты классификационного характера (словари, энциклопедии, календари). В данном случае текст скорее напоминает туристический буклет. Такие текстовые структуры очень востребованы в литературе постмодернизма. Сербский

писатель Д. Киш писал по этому поводу: «Моим идеалом остается книга, которую можно... читать... и как энциклопедию, где понятия до головокружения быстро сменяют друг друга.., где славные имена теснят друг друга, а жизнеописания сведены к необходимой информации»<sup>21</sup>. «Славные имена» Э. Хемингуэя, З. Фрейда, Г. Гессе, Ш. Бодлера, Р. Баха, У. Шекспира, М. Пруста, М. Кундеры, У. Эко, а также М. Крлежи, Д. Киша, В. Десницы, Т. Арсовского и многих македонских писателей и поэтов, многочисленные цитаты из их произведений, намеки, аллюзии наполняют книгу Коцевского, причудливо сплетаясь с автобиографическими зарисовками, газетными публикациями, выписками из энциклопедий.

В послесловии к книге Д. Коцевский использует еще один из игровых постмодернистских приемов, иронически подрывающих возможность четкого жанрового обозначения данного произведения. Рукопись книги автор отдает почитать своему приятелю, который убеждает Коцевского, что «раскусил» загадку «Путешествия...» «Это постмодернизм», — гордо заключает приятель. «Постмодернизм?», — искренне удивляется в ответ автор. Он как будто и не планировал со-здавать именно постмодернистский текст, а лишь «прогуливался» по европейскому (и македонскому) культурному пространству. Такое «кокетство» подчеркивает игровое разрушение любых дефиниций, которые являются лишь внешней привлекательной оберткой, а на деле определяющих нечто более глубокое, чем просто следование литературной моде.

Вот главка «Чайка», состоящая всего из 17 строк и напоминающая лиризованную прозу Бунина: севшая на озерную гладь (речь идет об Охридском озере) птица поражает героя своей грациозностью и заставляет задуматься над чудом жизни. А далее звучат слова Р. Баха из рассказа «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» о бесконечном и тщетном поиске человеком совершенства и красоты.

Или же глава под названием «Сын правителя Дука», в которой автор-повествователь, любясь фресками в церкви Св. Пантелеимона, рассказывает легенду о преждевременной гибели молодого сына правителя Охрида XIV в., по мысли автора, незримой нитью связанную со многими трагическими сюжетами мировой литературы. Нужно ли говорить, что далее автор вспоминает о трагедии другого несостоявшегося молодого правителя — принца Гамлета.

Подобных примеров можно было бы привести множество, однако гораздо более важным представляется вопрос: в чем художественный и философский смысл таких манипуляций? Почему Коцевский стремится все время расширить поле своих и, как он надеется, читательских ассоциаций? Не нарушает ли это, наконец, целостности художественного произведения?

На наш взгляд, Коцевский в рассматриваемом произведении делает почти осязаемым один из центральных философско-эстетических принципов постмодернизма — «мир как текст». Вспомним рассказ Х. Л. Борхеса «Вавилонская библиотека», в котором жизнь, реальность, история, события предстают результатом «сочинения». Постмодернистский текст адекватен миру-тексту, который, в свою очередь, интертекстуален. Или, как писал в своем гипертекстуальном мозаичном романе «Если однажды зимней ночью путник» (1979) Итalo Кальвино, «книга — это не что иное, как письменное отображение неописанного мира... ненаписанная книга и существующий в реальности мир как бы взаимодополняются. Тогда книга становится описанной, оборотной стороной неописанного мира»<sup>22</sup>. Кажущийся противникам постмодернизма надуманным и даже кошмарным тезис, однако, практически в своем чистом виде «работает» в случае не только с текстом Д. Коцевского, но и, как мы пытаемся доказать, со всей македонской литературой. Сама реальность македонской литературы политекстуальна, это пестрое сплетение интертекстов, комбинация различных языков, осмыслиемых и серьезно, и иронически.

Здесь представляется важным сказать об иронии постмодернизма вообще и македонского постмодернизма в частности. Смех в эстетике постмодернизма не является каким-то акцентированным началом, постмодернистская ирония не только может быть облечена в скрытые формы, но и может не выходить на поверхность текста вовсе, ведь в «карнавале культурных языков»<sup>23</sup> постмодернизма невозможно изолировать игру, выделив «серьезное» измерение. Карнавальная игра универсальна, о чем говорил еще М. М. Бахтин. Следовательно, за серьезностью текста может скрываться та самая постмодернистская игра, правила которой релятивны, а ожидаемые смыслы — фиктивны. Игровой принцип построения постмодернистского текста не означает только иронизирование, снижение, пародирование предшествующих текстов, напротив, игра — скорее, в самом процессе создания постмодернистского образа,

адекватного представлениям автора о мире. На первом плане — процесс «слияния», «разделения», «переключения», перекодировки языков, конечная цель которого связана с демонстрацией определенного философско-эстетического принципа: творчество во всей его незавершенности, полифоничности и открытости.

Именно об этом стремится сказать своей книгой и Д. Коцевский. Результатом таких представлений автора-постмодерниста является, на наш взгляд, последняя глава основной части «Путешествия в Аркашон», которая называется «Провидение». Рассуждая о специфике художественного творчества, писатель рисует очень символичную картину, соединяя в ней образы культурных эпох, отделенных друг от друга многими столетиями. На некоторых средневековых фресках Македонии, замечает автор, часто встречаются «пустые» места, пропущенные или непрорисованные сюжеты, мотивы, образы. Такое «минус действие», как выражается Коцевский, всегда казалось автору загадочным, а попытки рационального объяснения этого явления — едва ли приемлемыми: «Могут ли такие пустоты объясняться “земными” причинами, или же это результат иррациональных стремлений и духовного возвышения живописца? Может быть, это отсутствующее присутствие не только незавершенный процесс, а процесс необъяснимо и поспешно прерванный?» Опровергая традиционное толкование «пустот» недостаточностью места или времени, повествователь вновь обращается к древней легенде, согласно которой некий паломник в XII в. на одной из икон в храме Св. Софии в Царыграде заметил у Христа недорисованный мизинец. По преданию, иконописец, работая над иконой, был так восхищен собственным творением, что воскликнул в восторге: «Господи, каким Ты явился на землю, таким я нарисовал Тебя!» Христос же ответил ему с полотна: «Зачем хвалишь себя? Не ты Меня нарисовал, а Я сам хотел быть таким». Иконописец упал замертво, икона же осталась незавершенной.

Как нам кажется, Коцевский создает здесь универсальную метафору жизни Македонии, ее культуры, по сути своей принципиально незавершенной и поэтому до конца не прочитанной, не проинтерпретированной. Ироническое самоощущение переплетается здесь с самыми серьезными мыслями об особом предназначеннном пути, по которому движется культура народа. Создается целостный постмодернистски осмысленный и оформленный мирообраз. Как это ни парадоксально

может прозвучать, за полифонией, разноголосицей, внешне бессистемной организацией художественного материала, энтропией текста — словом, всем, что характеризует постмодернистскую поэтику, стоит стремление по-своему отобразить хаотическую спутанность реальности и попытаться обнаружить гармонию внутри этого хаоса, «секреты его саморегуляции»<sup>24</sup>.

Перенасыщенная книгу аллюзиями и цитатами, Коцевский словно провоцирует читателя на более вдумчивое отношение к процессу восприятия, к поиску зашифрованных смыслов. Само название книги, посвященной, как понимаешь в конце, размышлением о судьбе македонца в современном мире, способно завести читателя совсем в иную область: Аркашон — провинция на юго-востоке Франции, под Бордо, реально существующий курортный городок. Но путешествие, совершаемое повествователем, в конце концов оказывается мнимым, поскольку гораздо более важным становятся те воспоминания, лирические описания, ассоциации, которые возникают у героя (и у читателя!) о родине вдали от нее. Такому пониманию способствуют и многочисленные отсылки к знаменитому произведению М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Так постепенно за впечатлениями от большого мира, за литературной игрой, за цитатами — при помощи интертекстуальности — вырисовывается образ веками страдающей страны, народа, не зневшего государственной самостоятельности. Отметим, что книга Коцевского написана в самом конце 1980-х годов, когда ощущение кризисности существования македонского общества в Югославии было наиболее острым. Интертекстуальная основа этого произведения Д. Коцевского тесным образом связана с национальным началом в македонской литературе. Но национальное для македонского автора здесь — не в собственно региональном, а в умении увидеть «себя» через культурный контекст — интертекст — эпохи.

Ощущение противоречивости современной жизни, осознание фрагментарности, раздробленности человеческого опыта XX столетия породило стремление к отличному от существующих мировоззренческому постижению жизни. Все, что несет в себе постмодернистская эстетика, основано на сомнении и иронии (самоиронии). Постмодернистский взгляд на мир лишен какого бы то ни было утопизма, и в этом смысле постмодернизм достаточно точно отражает и характеризует ситуацию,

в которой оказались культура и литература бывших социалистических стран, в том числе и литература Македонии.

На наш взгляд, в ней, осознавшей себя в постмодернизме много позже, чем даже соседние югославянские литературы и тем более позже, чем Запад, постмодернизм имел свои, особые корни. С одной стороны, здесь он проявился — и это роднит македонскую художественную словесность с другими литературами бывших социалистических стран — как реакция на идеологическую и политическую несвободу. Крушение социализма обнаружило едва ли не больше абсурда, наполнявшего жизнь человека в тоталитарных государствах, чем на Западе.

С другой же стороны, уникальное положение македонской литературы в контексте европейского литературного процесса XX в. привело к особому интертекстуальному, и в конце концов постмодернистскому способу ее существования и постижения реальности. Здесь происходит смешение интертекстуальности как усвоения опыта предшествующих и современных литератур и собственно постмодернистской интертекстуальности. Поэтому, когда идет речь о македонском постмодернизме, разговор касается не только и не столько собственно литературного направления, сколько своеобразных процессов осознания македонской литературой самой себя в конце XX столетия.

### **Примечания**

<sup>1</sup> Фукуяма Ф. Конец истории? // Страна и мир. 1990. № 1. С. 89.

<sup>2</sup> Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 137.

<sup>3</sup> Там же. С. 140.

<sup>4</sup> Цит по: Маньковская Н. Б. Указ. соч.

<sup>5</sup> Шкарич С. Конституционно-правовое становление македонского государства // Македония: Путь к самостоятельности. Документы. М., 1997. С. 84.

<sup>6</sup> Маньковская Н. Б. Указ. соч. С. 130.

<sup>7</sup> Друговац М. Нови тенденции. Фрагментаризация. Аспекти на постмодернистичка поетика // Историја на македонската книжевност. ХХ век. Скопје, 1990. С. 623.

<sup>8</sup> Маньковская Н. Б. Указ. соч. С. 158.

<sup>9</sup> Там же. С. 158.

<sup>10</sup> См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 25.

<sup>11</sup> См.: Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 25—26.

<sup>12</sup> Цит по: Бушманова Н. И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма. Автореферат дисс. ... доктора филологич. наук. М., 1996.

<sup>13</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 388—389.

<sup>14</sup> См.: Антологија на македонскиот постмодернистички расказ. Скопје, 1990.

## Проблема интертекстуальности в македонской прозе 1980—1990 годов

<sup>15</sup> Маньковская Н. Б. Указ. соч. С. 160.

<sup>16</sup> См.: Прокопиев А. Модерното и постмодерното во македонскиот роман на деведесеттите // Книжевен контекст: проникнувања помеѓу македонската и светската книжевност. Скопје, 1996.

<sup>17</sup> Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 13.

<sup>18</sup> Гроис Б. Вечное возвращение нового // Искусство. 1989. № 10. С. 1.

<sup>19</sup> См.: Коцевски Д. Поетика на постмодернизмот. Скопје, 1989; Он же. Модерно и постмодерно. Скопје, 1993.

<sup>20</sup> Капушевска-Дракулевска Л. Во лавиринтите на фантастиката: фантастичниот расказ во македонската литература. Скопје, 1998. С. 177.

<sup>21</sup> Цит. по: История литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы. 1960—1980-е годы. М., 2000. Т. 2. С. 307.

<sup>22</sup> Каляко И. Если однажды зимней ночью путник / Пер. с итал. Г. Киселева. М., 2000. С. 208.

<sup>23</sup> Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. С. 28.

<sup>24</sup> Там же. С. 33.

## **Миф в постмодернистской прозе Милорада Павича**

Позволю себе нарушить традицию и не буду начинать статью со ставших уже хрестоматийными цитат о Павиче как «Гомере современности», «классике современной литературы» и «авторе первой книги XXI века». Эти эпитеты можно прочесть на обложках в аннотациях издаваемых в России и Югославии сочинений Павича и в сопровождающих их рецензиях. Павич хорошо известен российскому читателю, его книги пользуются широкой популярностью. В России переведены и опубликованы практически все его произведения. Многие обязаны Павичу своим интересом к сербской (а еще не так давно и к югославской) культуре и литературе.

Произведения Павича представляют собой яркий образец постмодернистской прозы, в них нашли отражение все наиболее характерные ее черты. Как и многие другие писатели-постмодернисты, Павич — профессиональный филолог, историк сербской литературы, переводчик. Он автор монографий, посвященных различным этапам сербской литературы: барокко, классицизму, предромантизму и романтизму («История сербской литературы эпохи барокко», 1970, «Гавриил Стефанович Венцлович», 1972, «История сербской литературы. Барокко. Классицизм. Предромантизм», 1991, «Воислав Илич и европейская поэзия», 1971 и другие работы). Профессиональный интерес писателя отразился и на его художественном творчестве: действие целого ряда произведений происходит в XII—XIII вв. (например, средневековый слой «Хазарского словаря», роман «Последняя любовь в Константинополе», одна из частей романа «Внутренняя сторона ветра», рассказ «Дамаскин»). Героями его рассказов становятся реально существовавшие сербские писатели — Гавриил Стефанович Венцлович («Спуск по реке времени»), Досифей Обрадович («Вывернутая перчатка» и «Ангел в очках»), Лукиан Мушицкий («Дуэль»), Савва Неманич («Смерть Святого Саввы»), а также современные Павичу авторы: Влада Урошевич («Ужин в корчме “У знака вопроса”») или Владимир Пиштало («Открытое письмо»).

Другой отличительной чертой прозы Павича является особое отношение к тексту, в самых разных значениях этого слова. Писатель або-

лютно буквально воплощает в ней постмодернистскую формулировку «мир как текст». Его герой может искать ответ на жизненно важный вопрос в надписях на столовых приборах (рассказ «Обед по-польски»). Любовное послание разлученных влюбленных может выглядеть как пускаемые в оборот монеты («Шляпа из рыбьей кожи»), при помощи которых Аркадий пытается сообщить возлюбленной Микайне о своем местонахождении. В рассказе «Дамаскин» по просьбе главной героини Атиллии строитель Иоанн Дамаскин сооружает дворец-любовное письмо, направляя свою возлюбленную навстречу ее судьбе. Представление о зодчем как создателе текста, а построенных им зданиях — как тексте, характерно для Павича. Авторские символы могут быть истолкованы *vica versa*<sup>\*</sup>: писатель — это зодчий, который созидает собственный универсум. Символ зодчего-писателя и текста-строения встречается у Павича в рассказах «Запись “в знаке Девы”», «Два студента из Ирака», «Борьба петухов», «Дамаскин». Если в «Дамаскине» здание можно прощать как текст, то в «Двух студентах из Ирака» текст литературного произведения становится планом, по которому два студента из Ирака возводят свой город «Зевгар», а также и предсказанием судьбы самих строителей. В рассказе «Запись “в знаке Девы”» зодчий Радача Чихорич, убегая от наступающих на его родину турок, строит церкви, и эти церкви образовали круг в форме единственной буквы, которую когда-то успел выучить Радача и которая является символом Богородицы, — фиты (θ).

Художественный мир произведений Павича — мир опосредованный, увиденный через культурную призму, в качестве которой может выступать литературный текст или другое произведение искусства (архитектура — храм в рассказе «Запись “в знаке Девы”», музыка — нотные записи в рассказе «Варшавский угол» или живопись — фреска в рассказе «Тайная вечеря»).

Цитирование чужого текста или создание подобной иллюзии играет важную роль и в формировании сюжетов многих рассказов Павича. Традиционно они начинаются ссылкой на некий литературный источник: он создает эффект истинности происходящего в рассказе и часто содержит в себе завязку («Слишком хорошо сделанная работа», «Хранитель ветров», «Аэродром в Конавле» и др.), предсказание и прообраз судьбы

\* Наоборот (*лат.*).

героя («Разноцветные глаза»), механизм развязки («Хранитель ветров», «Настоящее положение вещей», «Вопросы иного рода»). В качестве подобного цитируемого текста может выступать не только реальный литературный текст (как, например, в рассказе «Ужин в корчме “У знака вопроса”», где автор цитирует рассказ Влада Урошевича, в который попадает во сне), но и тексты, авторство которых приписывается другим людям (к примеру, переписка аббата Руджа Башковича из рассказа «Аэродром в Конавле», — в ней главная героиня черпает идею о месте строительства аэродрома).

Среди текстов или культурных кодов, к которым обращается Павич, особое место занимают мифы. Речь идет о постмодернистском понимании текста (или интертекста), когда «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» (Р. Барт)<sup>1</sup>. Миф, естественно, воспроизводится в виде архетипических сюжетов, повествующих о происхождении мира, человека, о извечной борьбе добра и зла. Обращение к мифу может принимать разные формы: включение архетипического сюжета в сюжет самого повествования, упоминание героев мифа в авторском тексте и создание таким образом художественных параллелей, наконец, использование в произведении свойственной для мифа специфической модели мира или символов.

Проза Павича многозначна и многослойна, и своей многозначностью она во многом обязана обращением к мифу. Писатель с легкостью обращается не только к привычным и хрестоматийным мифологическим сюжетам, образам и архетипам, он изящно вплетает в ткань своих повествований, в свою образную Вселенную специфические черты мифологической модели мира и мировосприятие человека, живущего в мифе. Прежде всего это проявляется в активном использовании бинарных оппозиций. Они в системе мифа представляют собой «семантические параметры Вселенной, определяющие качественную структуру мифа»<sup>2</sup>. Художественный мир Павича состоит из двух противоположных частей, противостояние которых должно быть устранено или разрешено другим способом для воссоздания гармонии мира. Однако разрешение этого противостояния в художественном мире Павича оказывается невозможным, что и рождает его трагизм.

Одна из главных оппозиций у Павича — «мужское»/«женское» начало. Она характеризует в его прозе не только человека, но и всю Вселенную. Так, мужскими и женскими могут быть города (как Белград и Земун в рассказе «Надпись на попоне») или драгоценные камни (рассказ «Русская борзая»), сны («Шляпа из рыбьей кожи»), дни недели и болезни, которыми человек болеет лишь в женские или мужские дни недели («Хазарский словарь»). Та же оппозиция — «мужское/женское начало» — предстает как трагическая, когда речь идет о человеке: «Мужчины отличаются от женщин, словно относятся они к существам иной природы, мужчины и женщины, используя одни и те же слова, говорят на разных языках, и вкус одной и той же пищи разнится у них во ртах»<sup>3</sup>. Трагизм деления на мужское и женское начала заключается не только в абсолютно разном восприятии мира мужчинами и женщинами, но и в невозможности для них понять друг друга, в невозможности преодоления этого конфликта.

Многие герои Павича, несмотря на избыток в них мужской силы, не в состоянии физически соединиться со своими возлюбленными, хотя их не разделяют никакие препятствия (таковы Леандр — роман «Внутренняя сторона ветра», Кувеля Грк — рассказ «Одиннадцатый палец», Радача Чихорич — рассказ «Запись в знаке Девы»). Другие герои не могут удержать свою возлюбленную и всю жизнь ищут ее, а любовь их остается краткой и бесплодной (Андрея Хрс и Филира — рассказ «Корчма под семью сосками», Аркадий и Микаина — «Шляпа из рыбьей кожи»). Казалось бы, идеал гармонии — ангельский предок человека, появляющийся в «Хазарском словаре» Адам Кадмон и соединяющий в себе мужское и женское начала, — оказывается символом недостижимой гармонии.

Оппозицию «мужское»/«женское» начало Павич применяет даже в качестве характеристики некоторых из своих романов. Так, «Хазарский словарь» опубликован в двух версиях (мужской и женской), между которыми есть небольшая разница: она касается абзаца в словарной статье о Дороте Шульц, одной из героинь романа. Если в женском варианте описано неожиданное сильное чувство, охватившее Дороту Шульц в тот момент, когда доктор Муавия, передавая ей несколько страниц «Хазарского словаря», прикоснулся к ее пальцам своими, то в мужском варианте упоминание о таком прикосновении отсутствует, а есть лишь мысли Дороты о сходстве между человеком и

Мировым древом. Й. Делич так характеризует это отличие: «Женский вариант, таким образом, находится под знаком мифического соприкосновения пальцев как созидающего и оживляющего прикосновения, под знаком мифа об Эросе, а это значит, что преимущество отдается чувствам, интуиции и радости созидания перед рационализмом и трагизмом ... Мужской вариант рациональнее, беднее на чувства и располагает скорее к трагическому, раздвоенному, расщепленному видению человеческой природы как соединяющей в себе ангельское и дьявольское начала»<sup>4</sup>.

Композиция романа «Внутренняя сторона ветра, или Роман о Геро и Леандре» также строится на оппозиции мужского и женского начал: это роман-клепсидра, который читается с двух сторон, и одна часть посвящена героине — Геро, а другая — герою книги, Леандру. Их разделяет несколько эпох: история о Леандре развертывается на рубеже XII—XIII вв., а все происходящее с героиней отнесено к XX столетию. Казалось бы, что связывает между собой две части романа, герой и героиня которых жили в разные эпохи и не знали о существовании друг друга? В первую очередь миф, о котором напоминает название романа. Это древнегреческий миф о жрице Афродиты Геро, в которую влюбился юноша по имени Леандр. Каждую ночь он переплывал пролив, чтобы встретиться с возлюбленной. Геро зажигала для него маяк, который указывал ему направление во тьме. Но однажды маяк погас, и Леандр утонул. Геро, увидев тело погибшего возлюбленного, в отчаянии бросилась в море. Этот миф связывает между собой две части романа и создает новое целое. Естественно, Павич своеобразно и вполне в духе постмодернизма обыгрывает его. Он отсылает читателя к мифу уже самим названием романа. Но и в каждой из двух его частей в форме чужого текста миф о Геро и Леандре играет важную роль. Автор вводит его в ткань романа, в полном соответствии с постмодернистским принципом «интертекстуальности» — Леандр выучил песню о Геро и Леандре во время своих путешествий в Царыград, а потом еще раз встречается с трагической историей разлученных влюбленных в сербско-латинской школе в Белграде, где ученики читали поэму Мусея Грамматика «Геро и Леандр»; Геро же предлагает поэму о влюбленных на французском для чтения своему ученику. В результате сложной структуры параллелей и символов, пронизывающих обе части романа Павича, на их стыке возникает «третья» часть, которую создает сам читатель. Активная роль, отведенная

последнему в произведениях этого писателя, — одна из отличительных постмодернистских особенностей его стиля. Смысл же третьей части заключается в том, что Геро и Леандр — две половинки одной души, разделенные временем. Именно поэтому Ясмина Михайлович, вслед за Миодрагом Радовичем, называет анализируемый роман «андрогинным» (андрогины — двуполые существа, боги, перволюди, соединявшие в себе мужские и женские половые признаки и символизировавшие абсолютное и совершенное существо). «Андрогинный роман — это любовный роман, где конечная цель любви — достижение бессмертия», — пишет Я. Михайлович. — «Внутренняя сторона ветра» тоже любовный роман, хотя здесь нет истории любви в классическом смысле, несмотря на целый ряд любовных эпизодов и в жизни Леандра и в жизни Геро. Тем не менее, полное осуществление их любви, то самое метафизическое воплощение эроса, венчание на небесах, происходит для них только в смерти (Леандр умирает смертью, предсказанной Геро, а Геро, наоборот, смертью, предреченной Леандру) и представляет собой не временное чувство, а вечность и бессмертие<sup>5</sup>.

Особое место и значение в прозе Павича занимает и оппозиция «свой/чужой», основанная на противостоянии двух миров: «своего», маркируемого положительно, и «чужого», маркируемого отрицательно. Использование данной оппозиции вводит понятие «границы» как места встречи двух миров. Оно чрезвычайно важно для балканской модели мира<sup>6</sup>, поскольку специфика региона заключается, среди прочего, в «пограничности», в столкновении и сосуществовании на территории Балкан нескольких культур и религий: православия, католицизма, ислама. Проблема сосуществования культур и культурного пограничья наиболее ярко отразилась в «Хазарском словаре». Хазары оказываются между тремя мирами: христианством, исламом и иудаизмом — и, не в силах сохранить свое культурное своеобразие, исчезают как народ. Сюжет наводит на определенные ассоциации как с происходившими в 90-е годы XX в. событиями в бывшей Югославии, так и с историей человечества вообще. «Хазарский словарь» — книга об абсолютной невозможности взаимопонимания между культурами, о невозможности достижения гармонии в мире, о безвозвратно утерянной идиллии.

С одной стороны, все герои романа стремятся к гармонизации, упорядочиванию мира, истории, в чем отчетливо просматривается ми-

фологический мотив движения от хаоса к космосу. Это стремление выражается, прежде всего, в попытке восстановить историю и культуру исчезнувшего народа, а также в стремлении воссоздать целостную картину мира путем «охоты на сны»: хазары и главные герои «Хазарского словаря» способны видеть чужие сны, а обладающие этой способностью называются «ловцами снов». Реальность и сон в «Хазарском словаре» представляют собой как бы две стороны одной монеты, потому что сон одного человека является реальной жизнью другого. Поэтому сны для персонажей романа — такая же важная часть мироздания, как и реальные события, и без них невозможно построение целостной и гармоничной картины мира. Единство и гармонию мира символизирует в «Хазарском словаре» Адам Кадмон (Адам Рухани) — небесный предок человека, «абсолютное, духовное явление человеческой сущности до начала времен как первообраз духовного и материального мира, а также человека (как эмпирической реальности)<sup>7</sup>. Именно огромное мистическое тело Адама Кадмона и стремятся собрать на земле «ловцы снов».

«Хазарский словарь» вбирает в себя три разные точки зрения, взгляд трех культур на исчезнувший народ с целью дать полную и максимально объективную картину произошедшего. Роман состоит из трех книг: Красной (христианской), Зеленой (мусульманской) и Желтой (иудейской). Казалось бы, оппозиция «свой/чужой» преодолевается, и противостоящие друг другу культуры объединились, чтобы воссоздать истину, восстановить разрушенную историческую мозаику. Но границы между мирами остаются незыблемыми. Каждая книга, хотя и рассказывает о хазарах, но подчиняет свой рассказ превозношению собственной культуры и принижению двух других. Даже демонические существа из преисподней разделены на три мира, границы между которыми непреодолимы, и могут быть осуждены лишь священником, принадлежащим к тому же миру, что и нечистая сила. Как и в случае с оппозицией «мужской/женский», оппозиция «свой/чужой» остается неразрешимой и непреодолимой.

Еще одна бинарная оппозиция, характерная для мифологической модели мира и активно используемая Павичем, — «правый/левый». В мифологии признак «левый» наделен отрицательным значением и относится, среди прочего, с женским началом, а «правый» маркирован положительно и соотносится с мужским началом<sup>8</sup>. Павич сохраняет эту

маркировку, добавляя еще одну параллель, связанную со временем: левый связан у него с будущим, а правый — с настоящим и прошедшим. Герой рассказа «Надпись на попоне» хорошо видит справа от себя, когда смотрит назад, и может заглянуть даже в туманное прошлое, слева же не видит ничего. Когда же он смотрит вперед, то, наоборот, не видит справа (т. е. не может оценить своего настоящего и прошлого), а слева видит так хорошо, что может разглядеть и собственную смерть (будущее). В рассказе «Яйцо» (сюжет, использованный Павичем позднее и в романе «Внутренняя сторона ветра») Евстахия Зорич, обучая детей французскому языку, делит страничку словаря на две части: справа она записывает формы глаголов в настоящем и прошедшем времени, а слева — в будущем, условное наклонение и причастия. Ее невидимая ученица, а затем и сама героиня не могут правильно заполнить правую сторону, формы настоящего и прошедшего времени исчезают из их речи, а затем и сама Евстахия исчезает для окружающих, как и ее ученица.

Среди других оппозиций, используемых Павичем, можно назвать следующие: «юг/север» и «восток/запад». Например, через Хазарское царство течет река «с двумя именами, потому что одно течение реки в одном и том же русле движется с востока на запад, а другое — с запада на восток». В рассказе «Обед по-польски» один из героев говорит, что «рыба лучше, если плывет из рек, текущих с юга на север, а не наоборот». Павич использует также оппозиции «чет/нечет» («четные числа — числа мертвых ...нечетное число — это начало, четное — конец»), «имя существительное/глагол», «белый/черный» и т. д. Перечисленные и иные, не упомянутые здесь оппозиции, создают основу, на которой строится художественный мир павичевской прозы. Как и в мифологической модели мира, эти противопоставления объединены у Павича в дуалистические системы, где между семантическими парами устанавливается известная эквивалентность и взаимозаменяемость.

Временная и пространственная характеристики этого мира, основанного на бинарных противоположностях, во многом близки мифологической категории времени и пространства. Как известно, хронотоп мифа характеризуют, в частности, следующие черты: деление времени на священное начальное и профанное (то же верно и для пространства), цикличность времени («в мире не происходит ничего нового, ибо все есть лишь повторение все тех же изначальных архетипов... Это повторение... бесконечно удерживает мир в одном и том же рассветном мгновении»).

нии начал»<sup>9</sup>), неразрывное единство времени и пространства (пространственная ориентация предполагает обязательную соотнесенность пространства и момента времени — «здесь и теперь», временная и пространственная единицы мыслятся как одно целое — например, мир и год обозначаются одним словом, вместо «год прошел» говорят «мир прошел» и т. д.<sup>10</sup>). Аналогичные особенности хронотопа мы встречаем и в прозе М. Павича. Прежде всего, время его произведений циклично, хотя цикл в них не полностью идентичен мифологическому. Почти каждый рассказ Павича содержит в себе иное событие в прошлом (часто мифологизированное или архетипическое) или отсылку к мифу, в дальнейшем обретающие свою параллель или разрешение в настоящем. Но чаще всего в таком цикле возникает диссонанс, причиной которого становится неверная интерпретация героями мифа или событий прошлого или неверная оценка своего места и роли в происходящем. Так, герой рассказа «Тайная вечеря» Исаило Сук копирует иконы по заказу. Две иконы, и соответственно два библейских рассказа, определяют этот рассказ: Свадьба в Канне (с ней Исаило сравнивает собственную свадьбу) и Тайная вечеря (она становится прообразом встречи Исаило и его деверя в корчме в оккупированном Белграде). Исаило, как истинный художник, принимает фрески за некий прообраз ситуации и пытается среди своих знакомых отыскать людей, которые соответствовали бы образам на фресках. И только его деверь Одоле Лешак никак не укладывается в его четкую схему. Себя художник видит в образе Иисуса, а человека для образа Иуды он никак не может найти. И именно в тот момент, когда, спасаясь от полиции в корчму вбежал Лешак, Исаило понял, что это и есть Иуда (именно его он так долго искал), художник совершает ошибку. Желая поправить кистью какую-то мешающую ему черту, он забывает, что он не в мастерской, и указывает ворвавшимся полицейским на Лешка. Так сам Исаило Сук невольно оказывается Иудой, выдавшим своего родственника оккупантам. Я. Михайлович так характеризует эту необычную цикличность прозы Павича: «Каждая пространственная локация имеет, как дополнение, историческое, или временное, маркирование. Каждый фрагмент рассказа дает нам точную информацию о месте и времени действия, и все-таки в целом, смесь многочисленных временных пластов образует одно специфическое время — время самого рассказа, которое вызывает ощущение безвременности и всемирности. ...Это универсальное время как бы сообщает нам: все относительно, все

возвращается и повторяется, но особенность этого повторения как раз не в сходстве, а в различии! ...Время статично и динамично одновременно»<sup>11</sup>.

Другая особенность времени у Павича, упомянутая в приведенной цитате Я. Михайлович и характерная для мифологической модели мира, — взаимозаменяемость пространства и времени, материальность последнего. Пространство может измеряться временем («сад длиной в два часа» в рассказе «Чайный сервис фирмы “Веджвуд”»), день можно перескочить и оказаться в следующем (так поступают большевики во время штурма Зимнего, когда еще не произошедшее объявлено уже свершившимся, — «Красный календарь»; в «Хазарском словаре» доктор Исайло Сук может перескочить день своей смерти, если вовремя разобьет данное ему яйцо, хазары будущее представляют себе в пространстве, а не во времени и т. д.). Наконец, время неоднородно, оно движется неодинаково для всех героев (для Николы Биляра в одной ночи умещаются три, и старится он в три раза быстрее своих сверстников — «Пароль»; Радача Чихорич в каждом дне проживает два дня — «Запись в знаке Девы»). Разные вероисповедания имеют разное время (старый и новый стиль летосчисления у православных и католиков в рассказе «Ужин в Дубровнике»; Пасха, которую православные и протестанты отмечают в разные дни — в рассказе «Разноцветные глаза»). А. Генис так охарактеризовал это свойство художественного времени у Павича: «Герои тут могут жить во вторнике или в пятнице — не когда, а где»<sup>12</sup>.

Уже отмеченная выше цикличность произведений М. Павича предполагает наличие некоей модели, архетипа, прообраза, повторение которого и происходит в дальнейшем. Обращение к мифу более чем естественно в таком случае. Поэтому, как правило, в сюжете его произведений заключена аллюзия, ссылка или открытая параллель с каким-либо мифом. Так, в рассказе «Надпись на попоне» изгнание героя и его жены из Белграда за нарушение правил, предписанных слугам большого дворца, сопровождается параллельным рассказом об изгнании Адама и Евы из Рая, записанным на попоне. В рассказе «Разноцветные глаза» параллель проводится между гибелью американского летчика во время Второй мировой войны и судьбой Авессалома, сына библейского царя Давида. История летчика и мальчика, ставшего свидетелем его гибели, были уже давным-давно записаны. Американский

летчик, на подбитом самолете которого был нарисован мустанг и в кармане которого дети нашли библейский рассказ об Авессаломе, повис на дереве на стропах своего парашюта, словно библейский Авессалом на своих волосах, наказанный за бунт против своего отца. Но в библейской истории мальчик-повествователь узнает себя и свой конфликт с отцом. Миф, положенный в основу рассказа, словно преломляется в нескольких зеркалах.

В рассказе «Пароль» на миф указывает лишь одно слово — «продромос» (Предтеча), но именно оно помогает понять смысл повествования и провести параллель между юношой, которого арестовали и казнили фашисты непосредственно перед вступлением в Белград частей советской армии, и Иоанном Предтечей. Но, как часто бывает в постмодернистских произведениях, эта параллель, несмотря на весь трагизм происходящего, несет в себе известную долю иронии и должно истолкованного текста. Герой рассказа вовсе не был связан с партизанами, и предметы, перечисленные в пароле партизан, оказались на его столе по чистой случайности, т. е. он вовсе не был провозвестником близкого освобождения, а смерть его была нелепа и бессмысленна.

Помимо таких отсылок к мифу в рассказах Павича, встречаются и полностью приведенные или созданные самим автором мифы. В уже упомянутом рассказе «Надпись на попоне», к примеру, мы встречаем этиологический миф о происхождении Белграда и Земуна, возникших на том месте, где переночевали изгнанные из Рая Адам и Ева. Там, где спал Адам, возник Белград, который славяне назвали так, переводя слово «адамас» с греческого, где оно обозначает светлый и твердый камень, а там, где спала Ева, из перевезенных с Адамовой стороны камней построили Евиный город — Земун, Земляной город, переводя слово «адам» с еврейского, где оно означает «землю, грязь». В этом рассказе миф об Адаме и Еве воспроизводится по меньшей мере четыре раза: во-первых, в мифе об изгнании Адама и Евы из Рая, во-вторых, в мифе о строительстве Земуна из камней, перевезенных со стороны Белграда (как Ева была создана из ребра Адама), в-третьих, в рассказе об изгнании Павла Грубича и его жены из Белграда (хотя в этой параллели немало иронии, поскольку Грубич служит во дворце, но войти он может лишь в коридор для слуг, где расположены печи, топить которые и входит в его обязанность; коридоры же для слуг никак не соединены с комнатами господ, и Грубич даже представить не может, как выглядят те залы, для которых он

разжигает огонь) и, в-четвертых, в сравнении Павичем писательского труда с поступком Грубича (как последний шептал слова утешения в дымах, не зная, кого он утешает, и был изгнан за это, так и писатель не видит, для кого он пишет свои книги, и не знает, когда он будет изгнан, когда получит свою попону с надписью...).

Можно назвать и другие мифы, включенные в ткань рассказов и романов Павича: как города получили имена птиц («Вино и хлеб»), рассказ о жизни Дуная как одушевленного существа («Биография Дуная»), миф об искусственно созданном человеке, близкий средневековому каббалистическому мифу о Големе («Хазарский словарь», «Вечность и еще один день») и др.

В заключение лишь упомянем об особой важности для художественного мира Павича числовой символики (проявляется и в композиции образов, и в композиции сюжета и имеет важную смысловую нагрузку), а также о перенасыщенности его произведений мифологическими символами (такими, как хлеб, вино, свеча, соль, рыба и многое другое), о чем отчасти выше шла речь. Таким образом, миф играет в художественном мире Павича исключительно важную роль. Практически каждый его рассказ имеет свою мифологическую основу, свою модель, по которой должно развиваться действие, и отступление от нее, чаще всего связанное с неправильной интерпретацией происходящего, неправильной оценкой героям своей роли в возникшей ситуации, что, в свою очередь, вызвано потерей глубинной связи со своим прошлым. Такое отступление трагично и имеет роковое значение для героев произведений. Кроме того, миф служит ключом для интерпретации произведений, соединяющих в себе строгую историчность и правдоподобие и в то же время не подчиняющихся законам традиционной логики и здравого смысла. Нередко обращение к мифу носит характерный для постмодернизма ироничный характер. Павич использует миф не для того, чтобы представить читателю гармонию мира, а напротив, чтобы подчеркнуть его хаотичность, диссонанс и невозможность восстановления гармонии — взгляд на мир, столь характерный для постмодернизма. Использование мифологических параллелей, образов, символики придает произведениям Павича глубину, многозначность и философичность, а также оставляет огромный простор для читательской фантазии, для путей прочтения и поиска смысла, вложенного в произведения.

## Примечания

- <sup>1</sup> Цит. по: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 218.
- <sup>2</sup> Топоров В. Н. Модель мира // Миры народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т. 11. С. 162.
- <sup>3</sup> Павић М. Коњица // Павић М. Коњи светога Марка. Београд, 1993. С. 49.
- <sup>4</sup> Delić J. Hazarska prizma. Beograd, 1991. S. 136.
- <sup>5</sup> [http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavicejmihajlović-duša\\_telo.html](http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavicejmihajlović-duša_telo.html) \_Toc513018699
- <sup>6</sup> По этому вопросу подробнее см.: Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1992.
- <sup>7</sup> Аверинцев С. С. Адам Кадмон // Миры народов мира. Энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 43.
- <sup>8</sup> См.: Иванов В. В. Левый и правый // Миры народов мира. М., 1992. Т. 2.
- <sup>9</sup> Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 91.
- <sup>10</sup> Подробнее см.: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 161; Он же. Пространство // Там же. С. 340—342; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 171—178.
- <sup>11</sup> Михајловић Ј. Предговор // Павић М. Гвоздена завеса. Београд, 1993. С. 26.
- <sup>12</sup> Генис А. Хоровод (заметки на полях массовой культуры) // Иностранный литература. 1993. № 7. С. 242.

*Н. Н. Старикова  
(ИСЛ РАН)*

## **Парадигма постмодернизма в словенской литературе (поэзия и проза 1970—1990-х годов)**

Вопрос об истоках и этапах развития отечественного постмодернизма занимает умы словенских литературоведов уже давно. Свидетельство тому — обилие исследований, посвященных этому феномену национальной литературы, среди которых «Трудности с постмодернизмом» (1982), «Словенская литература после модернизма» (1989—1990), «Новый взгляд на словенскую литературу», «На пути к постмодернизму» (1995) Я. Коса, «Сфинкс постмодерна» (1989) А. Дебеляка, «Священная игра мира (искусство в период постмодерна)» (1990) Т. Хрибара, «Постмодерн и “молодая словенская проза”» (1991) Я. Вирка, «Зеркальное отражение» (1994) Т. Штока, «Высокомерие и пристрастность» (1996) М. Коса, «Текст и контекст» (1997) и «Страх перед наивностью» (2000) Т. Вирка, «Отечественный Парнас в кавычках: пародия и словенская литература» (1997) и «Интертекстуальность» (2000) М. Юvana. При этом словенскую литературу можно отнести к той категории европейских литератур, где постмодернизм, не заняв господствующего положения, все же бесспорно оказал (и продолжает оказывать) определенное влияние на литературный процесс. Постмодернистские тенденции стали проникать в словенскую литературу еще в период тоталитаризма в первую очередь как эстетическое противостояние ему, и при этом литература уже имела богатый и разнообразный модернистский опыт.

Поэзия, будучи несомненным лидером литературного процесса Словении, обладая исторически сложившимся количественным и качественным превосходством, стала первым полигоном постмодернистских экспериментов. Поэтому она, более чувствительная к веяниям времени, гибкая в вопросах художественной моды и обладающая несомненным наступательным потенциалом, «примерила» постмодернистские «одежды» ранее прозы. К началу 1970-х годов у поэтов практически всех представленных в литературе поколений окончательно сформировалось критическое восприятие окружающей действительности, сформировалась позиция отстраненности от реальных проблем, уход в мистификацию,

игру, эксперимент. Игра слов, лингвистические, визуальные, звуковые интерпретации поэтического ряда начинают восприниматься авторами как «акт освобождения» от огромного морального напряжения военных и послевоенных лет, как своеобразная терапия души.

У словенских исследователей нет единого мнения о том, с какого момента можно начать отсчет национальной постмодернистской поэтической традиции: Д. Пониж говорит о возможности «весь период после 1970 г. называть “постмодернистским”»<sup>1</sup>. Т. Хрибар<sup>2</sup> и Я. Кос<sup>3</sup> склоняются к 1975 г., когда вышли в свет программные эссе поэтов В. Тауфера «Об употреблении использованных слов» и И. Светины «Слово трисмегистос». Т. Штока<sup>4</sup> ведет отсчет от начала 1980-х годов, И. Новак-Попова<sup>5</sup> — от их второй половины. Статистика такова: всего в период 1970—1990 гг. в Словении увидело свет свыше 130 поэтических сборников более чем сорока авторов. Около трети из них, так или иначе, проявили свою приверженность к постмодернистской поэтике, что нашло выражение как на философско-содержательном (деперсонализация субъекта, амбивалентное отношение к мировой и национальной литературной традиции), так и на формальном (ирония, пародия, пастишизация, палимпсестность, интертекстуальность) уровнях. Среди наиболее активно экспериментировавших в русле игрового взаимодействия конкретного поэтического текста с культурными знаками и кодами следует назвать Т. Шаламуна, Бориса А. Новака, И. Светину, В. Тауфера, А. Дебеляка, С. Макарович и М. Есиха. Большинство названных критиков сходится на том, что своего пика постмодернистская поэзия достигла в творчестве М. Есиха, а конкретно в двух его книгах «Сонеты» (1989) и «Сонеты вторые» (1993).

Определяя хронологию постмодернизма в словенской поэзии, можно говорить и о более раннем проникновении элементов постмодернистской поэтики в стихотворные тексты. Например, в середине 1960-х годов Вено Тауфер в сонетах цикла «Церковка на холмике» (1964) впервые использует комбинацию цитат и стилистических приемов, взятых из «Введения» поэмы «Крещение у Савицы» Ф. Прешерна, хрестоматийных стихотворений В. Водника и С. Енко, народной поэзии, соединяет их в технике пастиша, чтобы создать «ироническую дистанцию и одновременно драматическую близость»<sup>6</sup> с национальной поэтической традицией. Поэт также пародийно осовременивает ставший в словенской литературе эталоном высокого трагизма суицидальный мотив, исполь-

зуемый Прешерном. Герой поэмы, вождь язычников Чертомир, дружины которого разбита христианами у озера Бохинь, размышляет о самоубийстве, ибо он «побежден — жить дальше бесполезно» (перевод М. Зенкевича), но остается жить ради встречи с возлюбленной Богомилой. К тауферовскому рефлексирующему лирическому герою, который также бродит близ исторических бохиньских вод, мысли о суициде приходят ассоциативно, когда поток его сознания «натыкается» на понятие «бритва» — непременное орудие утреннего туалета современного мужчины. Соединяя миф и современность, используя подтекст, фольклорные мотивы, «заимствования» из национальной классики, Тауфер показывает, насколько потерян и раздвоен его лирический герой, несущий в себе, несмотря на всю рассудочность и отсутствие у автора иллюзий, печать донкихотства. Синтаксические и семантические новообразования, усложняющие структуру стиха, поэтическая свобода, понимаемая как автономная и самодостаточная игра с языком, вовлекают поэта в замкнутое интертекстуальное пространство. Одним из ведущих художественных приемов становится каталогизация фактов. В 1972 г. выходит самый «лингвистический» сборник поэта «Сведения». Осложненное историческими аллюзиями стихотворение «Корабль» из этого сборника — образец такой игры лексики, графики и ритма:

тварь многоокая  
кедра потемки  
железный потемкин  
санта мария

(пер. Ю. Мориц)

Сюжеты словенских народных песен и баллад легли в основу иронических, гротескных, полных юмора стихотворений книги «Песенник подержанных слов» (1975), где старым словам и понятиям дана новая жизнь. Попытка активизировать «бросовый» поэтический материал (союзы, междометия, вводные слова) сделана в сборнике «Регулировка гвоздей и другие стихотворения» (1979). Вышедший в 1985 г. сборник «Терцины для треснувшей трубы» затронул две темы поэтического творчества: смерть и немоту художника, его невозможность словами выразить свои чувства. Тауфер апеллирует к поэтам своих великих предшественников Ф. Прешерна, С. Енко, Й. Мурна, И. Цанкара и современников Б. Водушека и Э. Коцбека и, наслаждаясь на их видение свое,

добивается «палимпсестности» стиха, когда за современной авторской строкой угадываются следы более ранних текстов. К сходному приему автор прибегает и в книге «Черепки стиха» (1989), используя парадизмы мотивов собственной ранней лирики.

Пояснит на неприкосновенные символы национальной поэзии и Томаж Шаламун. Его стихотворение «Дума» (1964) стало пародией на одноименное стихотворение О. Жупанчича, а весь сборник «Покер» (1966) построен как провокационная и эпатирующая игра с мировой и национальной поэтической традицией. В 1968 г. эстафета была подхвачена Иво Светиной: в стихотворении «Словенский апокалипсис» он не просто сатирически снижает пафос военного стихотворения М. Бора «Гей, бригады!», но и открыто деканонизирует отечественную поэтическую иконографию — партизанскую поэзию.

После словенского сонетного ренессанса межвоенного периода (творчество Ф. Балантича) и послевоенного обновления сонетной формы Й. Удовичем и Б. Водушеком сонет пережил нелегкие времена модернизма, чтобы, наконец, дождаться своего «постмодернистского» возрождения. «Переболев» экспериментаторским радикализмом, нашедшим воплощение в ультрамодернистских пародийно-лингвистических «химических» сборниках «Кобальт» (1976) и «Вольфрам» (1980), в книге «Сонеты» (1989) к этой классической форме пришел Милан Есих. В традиционные мотивы сонетной лирики — одиночества, смерти, любви, неудовлетворенности собой и миром — он привнес саркастические ноты, двусмысленность, эксцентрику. Ирония по отношению ко всему индивидуальному и абсолютному и самоирония лирического героя стали едва ли не главными компонентами поэтики сонетов Есиха. Его книга в силу своей постмодернистской двуадресности: обращенности как к высокоинтеллектуальной публике, так и к массовому читателю пережила невиданный успех и в последующие три года была переиздана еще два раза. Такой эффект был достигнут главным образом благодаря разновневой, гибридной организации текстов, в которых рядом с «высоким» литературным языком на совершенно паритетных началах существуют «низкие» разговорные вкрапления, жаргон и сленг.

Есих сознательно парафразирует и пародирует национальных классиков, их стиль, язык, ритмику, сюжеты, темы. В «Сонетах» можно обнаружить интертекстуальные комбинации и параллели с лирикой Ф. Прешерна, Й. Сритара, С. Енко, С. Грекорича, Б. Водушека, Э. Коцбека,

Й. Удовича, Я. Менарта, Э. Фрица, Ц. Випотника, что и составляет собственно «словенскость» этой постмодернистской манеры, оценить которую возможно лишь при владении языком. В то же время поэт играет со всем арсеналом художественных средств и ритмических структур, со всем богатством мировой поэтической традиции, вступает с ней то в скрытый, то в явный диалог. Например, в сонете «Повеяло в окно, журнал раскрыло», обращенном к «вечным» темам любви, смерти и их воплощения в слове на фоне подчеркнутой эстетизации действительности иронично пастилизируются романтические мотивы Прешерна и венгризм Енко, но при этом финал оформлен в духе Омара Хайяма:

Повеяло в окно, журнал раскрыло,  
и я, казалось, фразу прочитал:  
«Уж мертвый — мертвую — ее любил он...»  
Но тщетно я впоследствии искал  
  
строку, что огордила меня:  
продравшись через приторное чтиво,  
потратил драгоценные полдня —  
и вот себе внушаю незлобиво,  
  
что память любит отыскать вовне  
нелепицы, живущие во мне,  
что это — прах, ничто, останки бренны  
  
любовей — всех и самой незабвенной.  
Что было, то прошло — о чем жалеть?  
Так думая, успел я пропрезветь.

(пер. Ж. Перковской-Гилевой)

В определенный момент становится ясно, что «возвращение» Есиха к традиции в некотором смысле мистификация, что поэт играет с самим актом «припадания к истокам», симулирует его. Его сонеты обретают смысл именно во взаимодействии с культурным контекстом, сквозь их семантику проступают символы, мотивы, темы, идеи, наконец, прямые цитаты предыдущих авторов, в том числе и собственные (в этом плане вторая книга сонетов «Сонеты вторже» (1993), логически продолжая первую, еще более показательна, так как осложнена авторскими аллюзиями на самого себя, в большей степени построена на саморефлексии и самоцитировании). Именно эта последовательная авторская игра с поэ-

тической традицией побудила Б. Патерну назвать Есиха одним из ведущих «постмодернистских интертекстуалов»<sup>7</sup> современной словенской поэзии.

Некоторые поэтические дебюты 1990-х годов (сборники «Горб на сердце» (1991) Б. Сенегачника, «Византийские цветы» (1994) П. Семолича) свидетельствуют о том, под каким впечатлением от сонетных сборников Есиха находились их авторы. В целом в последнее десятилетие минувшего столетия словенская поэзия, оставаясь гетерогенной и художественно разнонаправленной, сохраняет свое качественно изменившееся в постмодернистской ситуации отношение к национальной традиции и продолжает доказывать живучесть и приспособляемость современного поэтического языка к реалиям стремительно трансформирующейся действительности.

Словенская проза синтезировала постмодернистские черты несколько позже поэзии, но имела при этом определенные предпосылки для формирования как западной (американской или западноевропейской), так и восточной (восточноевропейской или русской) модификаций постмодернизма. С историко-литературной точки зрения в пользу первой говорит феномен В. Бартола, в пользу второй — «новая» проза 1970-х годов.

Появление в конце 1930-х годов в скромной по европейским меркам литературе новаторского романа, получившего международное признание, ставшего, пусть даже с полувековым опозданием, бестселлером и на родине, и заграницей и оказавшего определенное влияние на прозу современной Словении (о типологической связи романа Бартола с современной словенской прозой, например с романом Т. Перчича «Изгояющий дьявола» (1994), говорит в своей книге «Страх перед наивностью» Т. Вирк<sup>8</sup>), — факт из ряда вон выходящий. Таким уникальным явлением стал роман Владимира Бартола (1903—1967) «Аламут», опубликованный в 1938 г. и переживший настоящее второе рождение в канун словенской «бархатной» революции конца 1980-х годов. Словенская литература в силу объективных обстоятельств с самого начала была ограничена главным образом сферой сугубо внутренних интересов, долгие годы оставалась основным средством национальной и культурной самозащиты, но при этом испытывала потребность приобщиться к европейской литературной традиции, тянулась к ней. В межвоенное двадцатилетие с его идеальной полемикой, интересом к марксизму, пролетарским искусством, зарождением социального реализма, общим «полевением»

творчества большинства авторов и одновременно обострением национального вопроса, внутрилитературная ситуация еще больше усложнилась. «Аламут», концептуально, тематически, идеально, стилистически не связанный напрямую с национальной почвой, «выламывавшийся» из стереотипа национальной интровертивной по характеру исторической прозы, будучи произведением интеллектуального плана, оказался слишком новаторским для национального восприятия именно в силу своей «несловенскости». Однако как раз эта универсальность, вероятно, и стала одной из причин того, что на сегодняшний день «Аламут» — один из наиболее известных за рубежом словенских романов XX в. Он был переведен еще при жизни автора на чешский (1946) и сербохорватский (1954), а в 1980-е годы на французский, испанский, итальянский, немецкий, английский, фламандский языки, имел по-настоящему широкое международное признание и определенный коммерческий успех. Так, в конце 1980-х именно бартоловский роман некоторое время был лидером продаж во Франции, где его тираж превысил 30 000 экземпляров, а в Мадриде потребовалось даже второе издание.

Внимание Бартола привлекли события восьмисотлетней давности, последствия которых не просто повлияли на всю дальнейшую биографию человечества, но остаются актуальными и в XXI в., а именно — история зарождения мирового политического терроризма, вскормленного исламом. Одним из первых в европейской литературе он обратился, с одной стороны, к столь экзотическому для родной культуры, с другой — абсолютно невременному, универсальному по своему философскому и этическому смыслу материалу мировой истории, ставшему благодаря общественно-политическим катаклизмам первой половины XX в. необычайно актуальным. При этом писатель, опираясь на античные и европейские философские концепции и учения через интертекстуальный подход, через цитаты, парафразы, аллюзии, прямой пересказ ввел в произведение обширный, можно сказать, энциклопедический философский контекст, формирующий ассоциативное подключение читателя к мировой культуре. Бартол соединил языки и понятия разных эпох и культур, первым использовав прием полистилистики — «вживления элементов разных эстетических направлений»<sup>9</sup>. Его средневековый иранец оперирует понятиями и категориями, сформулированными, главным образом, мыслителями последующих столетий — Декартом, Макиавелли, Ницше, Фрейдом. Центральная фигура «Аламута», исмаилит, наместник кре-

пости «Аламут» и по совместительству глава религиозных фанатиков-камикадзе Ибн Саббах, образ которого воплощает в романе известную гипотезу о том, что идеи Ницше — много старше его самого. «Аламут», синтезирующий черты романа исторического, философского, психологического, приключенческого, явился по сути первой попыткой соединить элитарное искусство с массовой культурой, неслучайно он назван современной критикой «словенским вариантом «эковского» романа»<sup>10</sup>.

К середине 1970-х годов в словенской прозе сложилось новое радикальное направление, основанное на альтернативном отношении к потенциальным возможностям родного языка, ориентированное на эстетическое противодействие идеологической системе и реализуемое в разных типах так называемой тривиальной литературы — от научной фантастики до детектива. Авторов этой «новой» прозы М. Швабича (1949—1993) (сборники рассказов «Солнце, солнце, солнце», 1972; «Любовные повести», 1982; «Сражение с пылью», 1983; «Черная дыра», 1987), Б. Градишника (р. 1951) (сборники рассказов «Время», 1977; «Земляземляземля», 1981; «Мистификации», 1987), Э. Филипича (р. 1951) (романы «Grein Vaun», 1979; «Эрвин Король», 1986; «Х-100», 1988; повесть «Куку», 1985), У. Каллича (р. 1951) (сборники рассказов «Мехико», 1979 и «Документы о сверчках», 1987), В. Ковачича (р. 1953) (повести «Твои лица», 1977; «Белые ночи и несколько черных дней», 1979; сборник рассказов «Преграда», 1984) с некоторыми оговорками можно назвать предтечами постмодернизма в словенской прозе. Их произведения отличает провоцирующая сатира на архетипические национальные мифологемы, с помощью которой традиционные сюжеты и художественные каноны переворачиваются с ног на голову, пародирование классиков и гротескный маньеризм стиля. Часто главным героем этой прозы становится собственно словенский язык со всеми его музеиними запасниками и новациями — от фольклорной фразеологии классика второй половины XIX в. Я. Трдины (1830—1905) до специфической стилистики Р. Шелиго (1935—2004), с характерным смешением диалектизмов, жаргонизмов, вульгаризмов и неологизмов. Такое авангардное обновление лексики приводит иногда к деформацииfabулы. Показателен в этом плане сатирический роман-антиутопия «Херувимы» (1979), изданный под псевдонимом Йожеф Паганел Э. Филипичем и Б. Градишником. Соавторы, не без влияния политической сатиры и пародий видного словенского социолога, публициста, прозаика и общественно-политического

деятеля Д. Рупла (р. 1946) середины 1970-х, конструируют «перекомбинированную» действительность, оперируя сюжетами мировой истории и произвольно и неправдоподобно их комбинируя. Действие романа происходит в 1960 г., когда Словения путем революции освобождается от гнета соседней Турции и начинает жить самостоятельно. В карикатурных персонажах участников «словенской революции» угадываются черты реальных политиков и деятелей культуры. Откровенно сатирически показано партизанское движение словенских подпольщиков на территории Турции.

В целом продолжая эксплуатировать одну из «становых» тем литературы XX в.: «человек и общество», авторы «новой» прозы ищут убежища внутри самого создаваемого художественного текста, полагая что именно там их ждет абсолютная свобода. Стирая границы между реальностью и художественной условностью, некоторые из них (прежде всего Швабич, Градишник и Калчич) изменили сам подход к искусству слова, которое в их представлении первично по отношению к современной действительности. Они обновили и реконструировали «малые» жанры — очерк, новеллу, анекдот. В дальнейшем эта тенденция к минимализации прозы была реализована самой юной генерацией писателей, вошедшей в литературу в середине 1980-х годов. Произведения молодежи (более десяти имен, средний возраст в момент дебюта — 25 лет) получили условное название Молодая Словенская Проза или МСП. Среди них Ф. Франчич (р. 1958), В. Жабот (р. 1958), И. Забел (р. 1958), Ф. Лайншчек (р. 1959), А. Морович (р. 1960), И. Братож (р. 1960), Я. Вирк (р. 1962), Л. Гачник (р. 1962), А. Блатник (р. 1963), Л. Ньятин (р. 1963), А. Шушулич (р. 1963), М. Ленардич (р. 1964). Помимо возраста их объединяли достаточно высокий профессионализм — рассказы Блатника, Ньятин и Вирка вошли в первую антологию современной словенской прозы для англоязычных стран «The Day Tito Died. Contemporay Slovenian Short Stories» (1993), — склонность к некоторой аберрации художественного сознания и общий меланхолический тон произведений. Это настроение было задано двадцатилетним А. Блатником в его первом сборнике рассказов «Букеты для Адама вяннут» (1983), с которого, собственно, и начинает свое бытование МСП: «...когда я пишу эти строки, я хорошо понимаю, что человечество еще не изобрело надежного способа сойти с хрупкой насыпи мимолетности». Данная цитата может служить эпиграфом не только для «малогабаритных» (от одного предложения до 3—5 страниц) рассказов этого сборника, но и для стилистически разно-

родных, зашифрованных текстов А. Моровича (сборник «Свободный бег», 1986), И. Забела (сборник «Стратегии. Тактики», 1985), Л. Ньятин (сборник «Теснота нетерпения», 1987), и для социально-критической «мужской» прозы Ф. Франчича (сборник «Ego trip», 1984, «Нет», 1986) и Ф. Лайншчка (роман «Перонары»\*, 1982), и для построенной на парадоксе прозы И. Братожа (сборник «Позолота забвения», 1988), и для нарочито плагиаторских рассказов А. Шушулича (сборник «Кто убивает сказки», 1989), и для философских новелл Я. Вирка (сборник «Прыжок», 1989).

От авторов радикального направления 1970-х годов эти юные интеллигенты 1980-х переняли свободу в обращении со своим главным инструментом — художественным словом, метафактивность построения фабулы и увлеченность стилевыми и интертекстуальными экспериментами. В их текстах четко прослеживается установка на литературную игру смыслов и намеренное стирание грани между собственно отображением действительности и реконструкцией сюжетов на основе уже существующих художественных интерпретаций реальности, т. е. созданием неких гипотетических конструкций. В то же время эти прозаики в несколько большей степени, нежели их чуть более старшие коллеги, озабочены поисками не только новых тем и средств художественного выражения, но и нового онтологического статуса художественного творчества в целом. Это хорошо видно на примере альманаха «Рошлин и Верьянко» (1987), программном коллективном сборнике авторов МСП, ставшим, обrazno говоря, «брендом» этой генерации. Прозаики должны были по мотивам известной словенской средневековой баллады с трагическим сюжетом — сын убивает нового мужа своей матери, — который был и остается одним из самых востребованных национальной литературой на протяжении всего периода ее существования, создать нечто свое, обыграв традиционный сюжет. Крайне вольно подойдя к поставленной перед ними задаче, большинство авторов трактует вечный конфликт поколений не с позиций метафизического нигилизма, как, например, Градишник или Филипич, а — констатационно, не отрицая или разрушая, а — отстраняясь. Символическая смерть отцов им не нужна, и в самой интерпретации темы смерти отсутствует какое-либо мировоззренческое начало. Для Блатника смерть есть акт потрясающий, для Забела — непо-

\* Те, кто живет на перроне, привокзальные бомжи.

стижимый, для Ньятин — интимный, для Вирка — вселяющий ужас. Ведущим для них является принцип самодостаточности, они не обременены литературными авторитетами, раскованы и независимы.

Во второй книге «Биографии безымянных. Маленькие рассказы 1982—1988» (1989) Блатник проявил себя как способный стилист. Так, в рассказе «День, когда умер Тито» точно переданы реалии времени, объясняющие настроение в семье средних словенских интеллигентов, одновременно встревоженных и обнадежденных этим событием. Мать под предлогом болезни отзывает сына-школьника с траурного митинга, где он, как лучший юный декламатор, должен читать партизанскую поэзию, и это есть ее форма протеста. Не менее важна для Блатника поэтика фрагмента — мига, движения, жеста. Таков, например, микрорассказ (одно предложение в двадцать строк), фиксирующий безымянное мгновение, когда в ожидании своей цифры ударник ансамбля поднимает палочки — «Взмах барабанщика». На игре с жанром научной фантастики построен его постмодернистский роман-«учебник» «Факелы и слезы» (1987), написанный по следам «Пикника на обочине» братьев Стругацких и не без влияния «Сталкера» А. Тарковского. Блатник прекрасно понимает, что реализует себя в литературе в такое время, когда от идеала до штампа восприятия — один шаг, поэтому для него особенно важна постмодернистская работа с литературным контекстом (мировым и национальным). Здесь важнейшей для произведения становится проблема его интерпретации. В авантюрной, шпионской, научно-фантастической аллегорической истории блужданий героя-интеллектуала по лабиринтам мировой литературы один критик видит «пародийную проекцию традиционного словенского романа»<sup>11</sup>, другой — интертекстуальные пересечения с мотивами Воннегута, Борхеса, Киша, Оруэлла, даже Вуди Аллена<sup>12</sup>.

Роман «Факелы и слезы» — пример того, как последовательно, амбициозно и радикально берется молодое поколение словенских литераторов за постмодернистский художественный «инвентарь»: интертекстуальность, цитатность, палимпсестность, иронию, фрагментарность, пародию. Действие в нем происходит в гипотетическом Будущем, когда после Великой войны во главе человечества встает Новая Инквизиция. Герой романа, сирота Константин Войновский ребенком найден в разрушенном войной городе (отсюда и фамилия) и помещен в интернат. Закончив курс обучения, он, не желая подчиняться системе, «ходит

в подполье», чтобы целиком отдаваться единственному, с его точки зрения, стоящему делу — написать великую книгу о Мире. Новая Инквизиция посредством своих тайных агентов, среди которых есть, например, Светлана Аллилуева, начинает охотится за ним. Работая над книгой, герой погружается в литературные миры и цивилизации, созданные человечеством за всю его историю, путешествует во времени и пространстве художественных текстов. В этом виртуальном мире он обнаруживает Золотой шар — мифический объект, исполняющий заветное желание любого, к нему приблизившегося. Сам того не ожидая, герой получает от волшебной субстанции дар соблазнять и очаровывать женщин, становится эдаким мачо, пародией на Дон Жуана. Оказывается его сознательным желанием было литературное творчество, а бессознательным — страсть к противоположному полу. Однако Войновский полагает, что шар может открыть человечеству путь к счастью, ибо именно через осуществление сокровенных желаний индивидуума достигается гармония в мире. И герой идет на сделку с Новой инквизицией: она на всех языках мира издаст его книгу, а взамен получит Золотой шар. Небольшая экспедиция (три агента спецслужб и будущий благодетель человечества) с помощью машины времени перемещения в литературном пространстве попадает в нужное измерение. Истинная цель планетарного правительства — уничтожить магического объекта. В итоге в ходе операции гибнет и сам герой, заслонивший шар собой, и его рукопись, а три исполнителя, не владеющие техникой перемещения в виртуальном пространстве текстов, остаются в нем навсегда, став частью вымышенной художественной реальности.

Научно-популярный стиль сочетается у Блатника с авторскими размышлениями о природе творчества вообще и комментарием своих художественных действий, с введением в текст прямых и завуалированных цитат из классических литературных произведений. Например, цитата из «Процесса» Ф. Кафки дается в подчеркнуто ироническом освещении (в сноске к ней указано, что это расшифровка магнитофонной записи речи обвинителя на судебном процессе над героем романа), но с явным расчетом на то, что читатель адекватно оценит остроумие и эрудицию повествователя.

Рефлексирующий Константин Войновский из «Факелов и слез» должен, по замыслу автора, восприниматься подготовленным читателем как пародия на известные литературные стереотипы «героев времени»

классической словенской прозы (водящегося с нечистой силой скитальца и мстителя Мартинека Спака из романа Й. Юрчича «Десятый брат», сентиментального Милана из романа Й. Стратара «Зорин», провинциального идеалиста Мартина Качура из одноименного романа И. Цанкара, и др.), может быть даже шире — как карикатура на собирательный тип национального литературного героя.

Продолжая литературные традиции, представители МСП на начальном этапе реализовали себя прежде всего как авторы интеллектуальной, требующей от читателя определенной эрудиции прозы, то есть элитарного искусства. В 1990-е годы часть литераторов МСП, продолжая самоутверждаться через процесс взаимодействия автора и текста, начинает тяготеть к большей тривиализации конечного литературного продукта. С романами действующих «классиков» постмодернизма «Львиная доля» (1989) Д. Рупла, «Кто-то другой» (1990) Б. Градишника, «Конгресс или убийство в территориальных водах» (1993) и «Соседки» (1995) М. Новак, «Тао любви» (1996) А. Блатника начинают успешно конкурировать произведения амбициозных дебютантов, самореализующихся в русле этого направления. Это произведения М. Новак-Кайзер (р. 1951) «Особые нежности» (1990), С. Боровник (р. 1960) «Страшилки» (1990), К. Маринич (р. 1968) «Цветочный сад» (1992), Т. Перчича (р. 1954) «Изгоняющий дьявола» (1994).

Роман Перчича «Изгоняющий дьявола», отмеченный сразу после выхода в свет повышенным интересом критики, как только его не именовавшей: и «историографической метафикацией»<sup>13</sup>, и «мистификацией»<sup>14</sup>, и даже «параноидальным» романом<sup>15</sup>, подтверждает минимум две аксиомы постмодернистской поэтики — о полной исчерпанности гуманизма и об исчезновении читателя. Несмотря на то, что мнения словенской критики о его принадлежности к «чистой» постмодернистской прозе разошлись, все анализировавшие текст исследователи (Ф. Задравец, Т. Вирк, М. Богатай, В. Матайц, М. Кос) выделяют в нем существенную постмодернистскую составляющую. Центральная тема произведения — политическая жизнь мирового сообщества в XX в., раскрывающаяся через ключевые тематические «узлы», проблемы и «загадки»: истории тоталитарных режимов Европы, роль и место в ней харизматических личностей (Ленина, Гитлера, Троцкого), еврейский и масонский вопросы. Формально большая часть текста — тюремные записки главного героя Виктора (по жизни отнюдь не победителя, в самом выборе имени при-

существует авторская ирония), осужденного в СФРЮ за шпионаж в пользу западных держав в 1947 г. Композиционно произведение состоит из двух частей, в значительной степени автономных, что позволило Ф. Задравцу применить к нему определение «двойной роман»<sup>16</sup>. В первой части, написанной от лица главного героя и не без влияния Кафки, рассказывается аллегорическая история о том, как человек становится частью системы. Действие начинается с того, что Виктор неожиданно, без всякой предыстории (лишь по воле автора) оказывается в составе команды, возглавляемой Вождем, которая гонится за сбежавшим из лагеря заключенным. Эта «охота» на человека происходит в снежной пустыне, забытой Богом и людьми. Внутренне сопротивляясь роли преследователя, но не имея возможности выйти из игры, герой начинает чувствовать себя такой же жертвой, как несчастный беглец, понимать, что преследует, по сути, самого себя. Лишь в самом конце становится ясно: все происходящее с героем — сон. Символичный смысл предлагаемой Перчи-чем аллегории в том, что, лишив человека индивидуальности, превратив его в механическое существо вне добра и зла, система предоставляет прекрасный рабочий материал для всех желающих Вождей, Государств, Церквей, Наций, Партий установить «новый порядок». Во второй части, рассказывая свою биографию, герой мысленно перемещается по Европе, следя по своему якобы реальному маршруту: Италия — Швейцария — Австрия — Германия — Россия, раскрывает механизмы работы тайных спецслужб, с агентами которых, например немкой Гретль, англичанином Генри, русской эмигранткой Анной, его сталкивала жизнь, делится секретной информацией, о многих известных исторических событиях и лицах XX в., постоянно меняя при этом систему временных и географических координат. В finale, отойдя от «актуальной истории», он будет с облегчением утверждать, сидя где-то в горах, что «незнание — первый шаг к счастью».

Сознательно размывая грань между вымыслом и реальностью, автор, иногда провокационно интерпретируя как общепринятые факты истории (например, «масонские» деньги, полученные Лениным на революцию 1907 г. или еврейское происхождение Гитлера), рассказывает о фашизме и коммунизме — главных тоталитарных режимах XX в., за которыми, по его мнению, стояли тайные (масонские, еврейские) заговоры против человечества. На первый план при этом выходит вечный вопрос правды и лжи. Автор утверждает, что «правды нет на этом

свете» и «ложь — единственная надежная правда этого мира». Истина — лишь объект наших манипуляций, все великие идеологии использовали ее в своих целях, создавая свою реальность, следовательно, и окружающая нас реальность условна, придумана. Постмодернисты играя с историей XX в., Первич смешивает коктейль из действительных фактов, исторических личностей и придуманных эпизодов и персонажей, широко использует прием интертекстуальности, «объективизирующий» целый ряд документальных политических текстов, среди которых есть, например, столь специфический, как «Протоколы сионских мудрецов». В то же время в романе можно проследить и прямые интертекстуальные связи с некоторыми современными словенскими романами, например, как отмечает В. Матайц, с книгами В. Зупана (1982)<sup>17</sup>.

Меньше всего писатель думает об «удобстве» для читателя. Создается впечатление, что в трудности текста для чтения он видит принципиальную задачу, которая может быть оправдана лишь осознанной художественной стратегией: через нарочито неупорядоченную повествовательную технику, смену повествователей, прямые авторские комментарии, повторы, отступления-эссе, иногда поток сознания передать весь хаос существования человечества в XX в.

Главной особенностью текущего литературного процесса Словении стало обилие художественных текстов, которые можно назвать «романами с элементами постмодернизма», где классическая повествовательная традиция вбирает приемы иного художественного опыта, и постмодернистские приемы не служат для постмодернистских целей. Это характерно в первую очередь для авторов так называемого первого ряда — Д. Янчара («Насмешливое вожделение», 1993; «Скрежет в голове», 1998), Ф. Лайншчека («Та, которую принес туман», 1993), Я. Вирка («1895, землетрясение: хроника нечаянной любви», 1995) и др.<sup>18</sup>

Самые общие выводы из представленной характеристики словенской постмодернистской ситуации таковы: постмодернизм, в поэзии тяготея к классическим формам, в прозе двигаясь от «малых» жанров к роману, обретает качественно новое состояние и оказывает определенное влияние на литературный процесс. При этом, являясь (как и модернизм), результатом реакции на идеологическую несвободу в период позднего тоталитаризма, а затем и на само крушение социалистической системы, на словенской почве он становится своеобразным катализатором процессов универсализации, высвобождая национальное художест-

венное сознание от комплексов и стереотипов. В определенной степени именно благодаря воздействию на литературу эстетики постмодернизма оказался преодолен стойкий и последовательный консерватизм художественного сознания, наблюдающийся у словенцев, при всем их тяготении к западноевропейскому опыту, на протяжении последних полутора веков. Постмодернизм, в первую очередь через пародийный модус повествования, дал возможность карнавализации (веселой относительности) восприятия национальной художественной классики, тем самым избавляя ее от псевдомифологизации и клишированности. В то же время национальное своеобразие современных постмодернистских коллизий в определенной степени есть следствие специфики внутреннего движения самой словенской литературы, того пути, который она уже прошла.

## Примечания

- <sup>1</sup> Poniž D. Mlada slovenska poezija. Celovec, 1989. S. 90.
- <sup>2</sup> Hribar T. Sveta igra sveta. Umetnost v post-moderni dobi. Ljubljana, 1990. S. 278.
- <sup>3</sup> Kos J. Slovenska lirika 1950—1980. Ljubljana, 1983. S. 133—135.
- <sup>4</sup> Štoka T. Prevara ogledala. Ljubljana, S. 10.
- <sup>5</sup> Novak-Popov I. Slovenska poezija v devetdesetih letih // *Jezik in slovstvo*. Ljubljana, 1999 / 2000. Letnik XLV. № 4. S. 117.
- <sup>6</sup> Poniž D. Slovenska lirika 1950—2000, Ljubljana, 2001. S. 119.
- <sup>7</sup> Paternu B. Jezik v klasiki // *Sodobnost*. Ljubljana, 1990. Letnik XXXVIII. № 5. S. 512.
- <sup>8</sup> Virk T. Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze. Ljubljana, 2002. S. 218—222.
- <sup>9</sup> Липовецкий М. Патогенез и лечение глухонемоты // *Новый мир*. 1992. № 7. С. 215.
- <sup>10</sup> Paternu B. Bartolov roman *Alamut* // *Delo*. 1989. 14. 12. S. 5.
- <sup>11</sup> Virk T. Tekst in kontekst. Ljubljana, 1997. S. 155.
- <sup>12</sup> Juvan M. Iz 80. v 90. leta: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država // *Jezik in slovstvo*. Ljubljana, 1994/95. Letnik XL. N 1—2. S. 29.
- <sup>13</sup> Bogataj M. Tone Perčič: Izganjalec hudiča // *Literatura* 40/1994. S. 94.
- <sup>14</sup> Matajc V. Tone Perčič: Izganjalec hudiča // *Literatura* 40/1994. S. 101.
- <sup>15</sup> Virk T. Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze. Ljubljana, 2002. S. 218.
- <sup>16</sup> Zadravec F. Stvarni roman Izganjalec hudiča // *Slavistična revija* 43/1995. № 4. S. 428.
- <sup>17</sup> Matajc V. Tone Perčič: Izganjalec hudiča // *Literatura* 40/1994. S. 98.
- <sup>18</sup> См.: Старикова Н. Н. Литература независимой Словении (поисках новой самоидентичности) // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность — не прерывность литературного процесса. М., 2002. С. 213—226.

Г. Я. Ильина  
(ИСл РАИ)

## Хорватский исторический роман эпохи постмодерна («Уроки жизни» и «Волосы Вероники» Н. Фабрио)

Эпоха постмодернизма подошла в своем развитии к такой точке, когда, кажется, выстроены уже все теоретические культурологические и литературоведческие концепции, охватывающие ее наиболее существенные черты, и все же до сих пор не стихают задиристые литературно-критические баталии между участниками дискуссий о том, кого считать постмодернистом, а кто остается за пределами этого направления. Однако во многих литературах на рубеже XX и XXI веков наступает пора постепенного преодоления постмодернизма, что дает основания для более объективного и спокойного изучения его конкретной истории как литературного явления и влияния в целом на художественный процесс последней трети только что завершившегося столетия.

Постмодернизм наложил такой отпечаток на культуру, искусство и гуманитарные науки, что ученые многих стран заговорили о постмодернистском мышлении и чувствовании. Первооснову их формирования они видели в полной страшных катаклизмов истории человечества прошлого века и, прежде всего, в двух мировых войнах, в возникновении, господстве и гибели двух бесчеловечных тоталитарных режимов — фашистского и коммунистического. Миллионы человеческих жизней, принесенных на алтарь мечты о счастливом будущем, не приблизили к нему ни на шаг. Все сферы человеческой жизни были пронизаны идеологией, история писалась ей в угоду. Разочарование было всеохватным. Перед человечеством вновь встал вопрос о смысле истории, возможности победы прогресса, разума и свободы. В этой ситуации новое обращение к истории и в науке, и в литературе было закономерным, как закономерным стал и пересмотр сложившихся общих стереотипов и национальных мифов, а также устоявшихся художественных форм. То, что воспринималось как вечные ценности, теперь казалось архаичным и старомодным, несоответствующим современной действительности и вызывало тотальный скептицизм.

Постмодернизм, по мнению хорватского писателя и литературоведа П. Павличича, стал «эпохой с особо развитым чувством истории»<sup>1</sup>. По-

этому не случайно историческая проза оказалась на стыке эволюции (или революции) художественной культуры и философии истории и обратилась к сложнейшим, во многом элитарным и изысканно усложненным проблемам и формам. В то же время сохранялся родовой признак исторического повествования — воскрешение опыта предков, соотнесение его с настоящим и предугадывание будущего. Это и вело к невиданному по масштабу соединению казавшегося несовместимым — «высокого», рафинированного, и «низкого», тривиального, массового искусства. Правда, этот процесс был известен и ранее. На него обратили внимание русские «формалисты». В частности, еще в 1920-е годы В. Шкловский писал, что «новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства»<sup>2</sup>. Так что речь в историческом романе постмодернизма может идти именно о масштабах и качестве такого синтеза, которые, по мнению современного российского ученого И. П. Ильина, в таких масштабах были совершенно немыслимы для серьезной литературы прежних времен; сейчас они составляют одну из характерных черт этого течения, его внутреннюю суть<sup>3</sup>. На процесс тривиализации исторического романа и, как его последствие, расслоение этого жанра в 1990-е годы обратила внимание и хорватская исследовательница Ю. Матанович<sup>4</sup>.

В постмодернизме обе названные тенденции подвергаются существенной, даже кардинальной трансформации, которая в разных национальных контекстах происходит с весьма заметными различиями, рождая великое множество самых разнообразных художественных образований, воскрешающих и абсолютизирующих мировые и национальные традиции, как миметические, так и аллегорические. А так как в той или иной степени сохраняется основной посыл исторической прозы — создание аналогий с прошлым, диалога эпох, — пересмотру подвергаются исторические и современные мифы, смысл и цель исторического движения, концепции и модели их художественного воплощения. В корне меняется основной принцип повествования: разрушается опора на документ, доверие к нему и на смену ему приходит сомнение, размывающее границы между фактом и вымыслом, скептическое отношение к канонизированной истории с ее пистетом к великим событиям и великим личностям. Акцент с эпохальных событий перемещается на межвремя, прошлое перестает быть примером, а «пафос идентификации уступает место разрушению иллюзий» (В. Жмегач)<sup>5</sup>. По признанию мно-

гих авторов (писателей, ученых, литературных критиков), исторический роман в эпоху постмодернизма превращается в роман об истории, и история становится в нем главным или одним из объектов изображения.

В Хорватии о постмодернизме заговорили в 1970-е годы, когда появились первые попытки осмыслить литературную практику так называемых фантастов или борхесианцев<sup>6</sup>. Их первые сборники рассказов увидели свет в конце 1960-х годов, и произведения этих писателей довольно регулярно выходили на протяжении всего следующего десятилетия. С появлением на литературной арене нового поколения, критика практически сразу отметила резкую смену повествовательных парадигм: отказ от миметического изображения и внедрение (в том числе и в самих художественных текстах) понимания литературного творчества как создание параллельных миров с присущими им законами. В них не действовали причинно-следственные связи, господствовало сомнение в рациональных знаниях, в позитивистской вере в исторический прогресс, в надежность свидетельств всех видов — от документа до рассказа очевидца. Повествование теряло объективность и приобретало множественность значений, вариантов, точек зрения. «Этих авторов, — пишет один из хорватских исследователей прозы “молодых” И. Жупан, — не интересовали исторические и социальные темы. Они вводят в нашу литературу сон, кошмар, фантастику, галлюцинации... постоянный поиск чудесного и мистического, проникают глубоко во внутреннюю жизнь человека... Молодые писатели пытаются с помощью языка... воссоздать атмосферу человеческой отчужденности и потерянности и перебросить нас в другой мир с совсем другим распорядком вещей. Речь идет о литературном антагонизме новой независимой реальности». В их прозе, продолжает он, изображение «фрагментарно, гротескно и автономно. В ней действуют собственные законы, подчиненные логике авторской фантазии»<sup>7</sup>. Эти писатели создали элитарную, рафинированную литературу, рассчитанную на эрудированного читателя, способного включиться в предложенную ему интеллектуальную игру.

Спустя десять лет известный хорватский писатель А. Шолян отметил внутреннюю связь писателей-фантастов с постмодернизмом. Он увидел ее в выражении в их произведениях «человеческого страха перед всем таинственным, скрытым, непонятным, страха перед дезориентацией и бегством от всех идеологий, страха перед разрушением всех опор и порядков, которые распадались на глазах...»<sup>8</sup> И хотя в заявлении ее

адептами виде фантастическая проза просуществовала недолго — всего около десятилетия, она, по мнению критика этого поколения В. Висковича, даже за такой относительно небольшой отрезок времени стала в Хорватии одним из ведущих видов литературы<sup>9</sup>. Между тем пути ее сторонников вскоре разошлись, однако сами принципы, зачастую превратившиеся в художественные приемы, продолжали использоваться многими авторами, создавая тем самым имидж постмодернизма<sup>10</sup>. Среди этих писателей был и поэт, новеллист, эссеист и драматург Неделько Фабрио (р. в 1937 г.)

Наибольшую известность Н. Фабрио принесла историческая дилогия «Уроки жизни» (1985) и «Волосы Вероники» (1989). Надо сказать, история и раньше привлекала его внимание. На ее материале онставил проблемы личности и власти, несоответствия идеалов их претворению (сб. новелл «Партия для прозы», 1966; «Неустойчивое положение», 1969; «Львиная пасть», 1978; драмы: «Реформаторы», 1967 — посвящена известному деятелю хорватской культуры XVI в. М. Влачичу Илирику — и «Мастер» о Микеланджело Буонарроти, 1970). В этих произведениях влияние постмодернизма проявилось в экспериментировании с языком, стилизации хроникального дискурса, введении элементов фантастики, игре с кодами, символами и мотивами из истории культуры. Но при этом писатель никогда полностью не разрушал коммуникативные связи с читателем.

Интерес Неделько Фабрио к истории своей страны и родного края — Далмации и одновременно не менее острый интерес к художественной системе постмодернизма сделали его произведения очень показательными, но не вообще, а прежде всего для конкретной, национальной литературы Хорватии. В какой-то мере они содержат и типологические черты, свойственные также другим, так называемым малым литературам, в которых национальное самоутверждение и гражданская ориентация, при всех увлечениях художественными новациями, остаются принципиально важными.

В 1977 г., анализируя роман своего предшественника М. Ц. Нехаева «Волки» (1928), положившего начало трансформации исторического хорватского романа<sup>11</sup>, Фабрио сформулировал концепцию исторической прозы в Хорватии. «Главное следующее, — сказал он, — вопрос о хорватской государственности — это сердцевина не только композиции исторического романа в Хорватии, но и причина самого его появления.

С небольшими и разумными оговорками можно свободно утверждать: исторический роман у нас, хорватов, появляется именно тогда, когда на повестку дня поставлен вопрос о существовании хорватской государственности, возникает угроза самому ее существованию или когда ее соизнательно подвергают явному поношению и осмеянию, а отечественные проститутки в чужих дворцах превращают ее в шутовство!»<sup>12</sup> Эти слова были сказаны писателем как раз в подобные для его родины дни. В конце 1960 — начале 1970-х годов она переживала время бурных дискуссий по вопросам национальной истории, культуры и языка, получившего название второго национального возрождения (первое, как известно, было в эпоху иллиризма в середине XIX в.). И хотя этот период очень скоро сменился, по словам М. Крлежи, «временем молчания, малодушия и общего страха»<sup>13</sup>, именно в 1970-е годы в социалистической Югославии начинается открытое обсуждение национальных проблем, а в 1980-е оно приобретает небывалый политический размах и приводит к резкому обострению противоречий между центральной властью и республиками. Теперь эпоха молчания и страха сменяется временем активного сопротивления цензуре, обвинениям в адрес художественной интеллигенции в антикоммунистической, контрреволюционной и правонационалистической деятельности<sup>14</sup>. «Казалось сугубо научный спор вокруг содержания понятий “нация” и “национальность”, — пишет С. А. Романенко, — стал отражением не прекращавшегося в социалистической Югославии развития процесса национального самоопределения»<sup>15</sup>. Все 1980-е годы проходят в Хорватии под знаком «отождествления национальной независимости с национальной свободой и демократией, представлением об этнической общности как о субъекте государственности, имущественного и иных видов права, ее приорите-те перед личностью»<sup>16</sup>. В программах вновь возникающих партий национально-политические требования закономерно оказываются на первом месте, коалиция национально ориентированных партий в 1990 г. побеждает на парламентских выборах, а в июне 1991 г. Хорватия провозглашается независимым государством. Но особенность хорватской ситуации 1990-х годов заключалась еще и в том, вернее главным образом в том, что вновь возникшему государству пришлось отстаивать свою независимость с оружием в руках, и это не могло не повлечь за собой изменений в подходе к художественному творчеству и его оценки.

В такой, столь чувствительной к вопросам национального и государственного статуса Хорватии ситуации 1980—1990-х годов исторический роман, который, как полагает В. Жмегач, «способствовал развитию хорватского романа вообще»<sup>17</sup>, переживает подлинный ренессанс и, по мнению другого исследователя исторической прозы Ю. Матанович, «превращается в доминантную модель хорватской литературы»<sup>18</sup>. Этот феномен Б. Бошняк объясняет тем, «что хорватская литература часто заменяла историю, а история будто следила за литературой как основной формой ее выражения»<sup>19</sup>. Об этом со всей очевидностью свидетельствует и литературная практика рассматриваемого периода: как исторические романисты выступают не только уже зарекомендовавшие себя в этом жанре Иван Супек (р. в 1915), Иван Арагица (р. в 1930), Феджа Шехович (р. в 1930), но также литературовед Далибор Цвитан (1934—1993), поэтесса Вишња Стакуляк (р. в 1926) и известные больше всего как драматурги Неделько Фабрио и Иван Брешан (р. в 1936).

Не меньшим подтверждением актуальности и популярности произведений, так или иначе связанных с отечественной историей, было, буквально по горячим следам, появление посвященных им работ литературных критиков и маститых литературоведов. На протяжении 1990-х годов вышли отличающиеся серьезной постановкой вопросов и освещения названных выше проблем статьи В. Жмегача «Исторический роман сегодня», Б. Бошняка «Заселение истории», Ю. Матанович «Хорватский новый исторический роман. Предложение дефиниции», К. Немеца «Историческая фикция Неделько Фабрио»<sup>20</sup>. Типологию нового исторического романа исследует в своей монографии «Хорватский роман. 1945—1990» Ц. Миланя. Сделанный во всех этих работах общий вывод в основном достаточно схож: несмотря на испытанное данным жанром влияние постмодернистского взгляда на историю и использование постмодернистской техники, он в разной степени, но все же остается в контексте традиционного исторического романа.

Ни один из этих авторов не обошел вниманием романы Н. Фабрио, интерес к которым, как сказал В. Жмегач, был вызван присущей им «внушительностью исторического материала и исторической тематики»<sup>21</sup>. И все они признали знаковость этих произведений как художественного явления для постмодернистской эпохи в Хорватии. Расхождения во мнениях возникали при определении эстетического своеобразия этой знаковости. Одни считают романы писателя типично постмодер-

нистскими (К. Немец, авторы «Лексикона хорватской литературы»<sup>22</sup>), другие видят в них продолжение традиций реалистической и модернистской прозы с элементами постмодернизма (В. Жмегач) или «с постмодернистской тенденцией» (Ж. Филипп)<sup>23</sup>, третые — определяют их как органический синтез классической и постмодернистской моделей (Ц. Мелания, Ю. Матанович). Так, Ц. Миланя полагает, что на всех этапах существования хорватского исторического романа, при всех различиях концепций истории и моделей художественного построения, в нем «присутствует определенный элемент поучения и — в большей или меньшей степени — просветительский импульс»<sup>24</sup>, и в этом, продолжает ученый, «нельзя не увидеть проявление определенных родовых кодов»<sup>25</sup>. А так как, считает он, эти черты остаются существенными для хорватского исторического романа и в наши дни, то наличие в произведениях хорватских авторов «постмодернистского слоя (а и его в полной мере нет)... не означает еще, что это постмодернистский роман с постмодернистским сознанием». Вот почему, делает он вывод, «нельзя ответить утвердительно на вопрос, существует ли в хорватской литературе полноценный постмодернистский роман типа Д. Барта, Б. Маламуда, Г. Маркузе, У. Эко или С. Рушди»<sup>26</sup>.

Гражданская составляющая хорватской исторической прозы не покидает ее и на новом витке развития. Эту мысль достаточно ясно выразил один из ведущих в прошлом писателей-фантастов Павао Павличич. «Мы еще не вышли из истории, — пишет он в 1992 г. в «Открытом письме к мадонне Маркантуновой», героине известного и во многом знакового романа Слободана Новака «Благовония, золото и ладан» (1968), — для нас она еще продолжается. Мы не индивидуумы, а общность, для нас идеи важнее личности... мы — рабы идей и продолжаем усердно погибать за идеи и ради идей. Мы не вошли ни в постмодернизм, ни в постисторию. Мы, дорогая контесса, еще сидим в истории по самые уши»<sup>27</sup>. А через два года появляются суждения, кажущиеся еще более немыслимыми в устах писателя, недавно не чуждого постмодернизму. «Пишу для себя, — читаем в «Открытом письме к госпоже в зеленой шляпе», — и это мне важнее всего. Но писатель пишет также для того, кто открывает для себя в литературе проблемы свои и других людей. Литература должна быть доброй... Я пишу для тех, кто, как и я, верит в определенные ценности, верит в положительного героя и счастливые концы. Пишу, чтобы утвердить веру в то, что в мире существует смысл как часть чело-

веческого бытия, она хлеб нашей жизни, а не лекарство для пишущих только для себя расстроенных душ»<sup>28</sup>.

Открыто признаваемая и более или менее четко выраженная гражданская позиция вела в хорватской литературе к «приспособлению» тех или иных приемов постмодернизма к освещению экзистенциальных проблем человека. До сих пор требующим анализа остаются пути и способы такой адаптации, формы соотношения традиции и постмодернизма, понимаемого и как постмодернистское мышление и чувствование, и как литературная и — шире — эстетическая система. Романы Неделько Фабрио дают возможность осветить некоторые из этих проблем.

Фабулу романа-саги «Уроки жизни» составляет параллельное освещение микроисторий из жизни пяти поколений итalo-венгерской и трех поколений хорватской семей. Родоначальник первой — итальянец Карло Тимотео — шестилетним ребенком был привезен из Италии в далматинский город в самом начале XIX в., Яков Деспот приезжает туда из глубинной Хорватии в 70-е годы этого столетия. Их потомки — внучка Карло Тимотео Мафалда, ее дети и внуки, принадлежащие к буржуазному слову, и внук Якова Деспота, коммунист, участник антифашистской борьбы, Венцеслав в 1952 г. одним поездом покидают социалистическую Югославию, не ставшую родиной ни той, ни другой семьи. И дело не только и не столько в этнических или религиозных противоречиях — они существовали на протяжении всей истории Далмации, населенной итальянцами, хорватами, сербами, венграми и евреями. Не только и не столько в классовой борьбе и политической истории Балканского побережья Адриатики, неоднократно переходившего от одних правителей к другим — от венецианских к австрийским, от австрийских к французским, а от них вновь к австрийским и венгерским, на место которых пришли итальянские и, наконец, югославские. По мысли автора, миром правит всеобщее зло, а «история — это люди, их злодеяния, их безумства и их смерти»<sup>29</sup>.

Стержень повествования заключен в хронологически последовательной цепи семейных событий — свадеб, родов, болезней, смертей, происходящих и в великие времена и во времена будничные, и иллюстрирующих фатум Большой Истории. Именно эти микроистории даны крупным планом с великолепными пейзажными зарисовками, описаниями этнографических примет и обычаяев, углубленным проникновением в психологическое состояние героев, в их личные взаимоотноше-

ния и отношения с внешним миром, социальным, национальным и политическим. Пожалуй, два мотива становятся на протяжении всей книги ведущими и определяют ее внутреннюю концепцию. Первый из них — пацифизм, включающий в себя неприятие любого насилия — революционного, националистического, военного или связанного с непониманием отцов и детей, а то и просто хулиганских выходок. Второй — любовь, тоже самых разных видов — от родительской и братской до большого романтического чувства. Однаково подробно и психологически выверено романист изображает как хулиганский поступок сына Карло мадьярофила Фумуло, поджегшего на балу платье хорватской дамы, в результате чего та погибла, так и сцену гибели во время Первой мировой войны сына Фумуло итальянца Амадео, сбежавшего в Италию и оказавшегося противником своего зятя Бруно, призванного в австрийскую армию: обоих накрывает картечь австрийских пушек. Психологически детально выписан и эпизод бегства из социалистической Югославии праправнука Карло Парсифаля, убитого при переходе границы. Юноша вспоминает свой дом, стрелявших друг в друга дядю и деда; ему страшно, и он ведет воображаемый разговор с бабушкой, объясняя ей, единственной его понимавшей, почему он никому не сказал о своем намерении.

Всем этим смертям, так или иначе связанным с большой историей, а чаще всего наступавшим от родов, холеры, голода и национальной нетерпимости, как антипод ненависти и злой воли на всех этапах семейной саги выступает любовь. Это любовь Карло к умершей от родов же-не, хорватке Фанике, которую он пронесет через всю свою долгую жизнь. Это любовь Фумуло к венгерской девушке циркачке Жуже, убитой камнем, брошенным одним из его единомышленников, предназначенным хорватам (так к Фумуло бумерангом вернулась национальная нетерпимость). И это, наконец, нежная, поэтичная любовь последнего отпрыска итальянской семьи Эмилии к хорватскому мальчику Луциану. Их любовь, прерванная отъездом ее семьи в Италию, стала апофеозом романа. Она побеждает ненависть, но, к сожалению, не историю. Влюбленные дети — им по четырнадцать лет — полагали, что политика их не касается, потому что они, как пишет автор, «стояли в стороне от мифологии своего времени». Но для родных Эмилии Луциан все равно оставался варваром-коммунистом, и страх перед возможным замужеством девушки с хорватом стал одной из причин отъезда ее семьи. Лишь на перроне вокзала, разрешив внучке попрощаться с Луцианом, Ма-

фалда «почувствовала, как вдруг треснула кора сплавившихся слоев времени...»

Роман «Волосы Вероники» является не только своеобразным продолжением первого романа, но и вступает с ним в диалогические отношения. Между ними действительно все время идет перекличка. Во второй книге основное романное время сужается до четырех лет — с 1948 по 1952 г., а число персонажей уменьшается, по сути дела, до двух — Луции, потомка итальянской семьи Маркантонио Зиана, и Ивана Матея Гормы — последнего отпрыска хорватской семьи Кузмы Гормы. Придавая большое значение «генетическим кодам», заложенным в героях, автор предваряет свой рассказ об их злоключениях описанием генеалогического древа обоих семейств, по ходу повествования часто обращается к их предкам и крупным планом выделяет нужную ему фигуру. Эти вкрапления увязываются романистом с вызвавшими их импульсами, ассоциациями, аналогиями в настоящем и, противостоя официальной историографии, восполняют существующие в ней пробелы поисками смысла в прошлом родителей, дедов и прадедов персонажей, обычаях и семейных преданиях, т. е. в незафиксированных документально свидетельствах, сохранивших, однако, человеческое тепло и аромат времени.

В 1948 г. Луция и Иван встречаются в товарном вагоне, идущем из Триеста в Югославию. Воспитанная отцом, сторонником Муссолини, Луция тринацать лет назад уехала учиться в Италию, по призыву дуче отправилась в армию, чтобы облегчить жизнь тем, кто шел умирать. Затем английский плен и полная опустошенность. Иван — убежденный коммунист, вынужденный некогда покинуть королевскую Югославию, теперь пробирается на родину, где, как ему кажется, осуществляется его мечта. Но едва он пересекает границу и восторженно приветствует огромный портрет Сталина (который еще просто не успели демонтировать), так его арестовывают за измену Тито. Через четыре года он выходит из концентрационного лагеря для политических заключенных на Голом острове и случайно находит Луцию по выставленной ею в антиварном магазинчике семейной фотографии. Им обоим предстоит пройти через общественную изоляцию, слежку со стороны органов безопасности, голод и безработицу, но Иван сохраняет веру в коммунизм (в Югославии строилось, думает он, нечто иное), а Луция проникается убеждением, что «мир надо любить таким, каков он есть, не пытаясь его изменять». Любовь, соединившая этих измученных судьбой людей и

сделавшая их терпимее не только друг к другу, но и к окружающим, в этом романе, как и в предыдущем, выступает единственной спасительной и объединяющей людей силой, не признающей ни идеологических, ни социальных, ни национальных преград. Оказавшись изгоями в социалистическом обществе, герои решают покинуть Югославию и бежать в Канаду, но побег заканчивается их трагической гибелью. Не случайно писатель в описании генеалогического древа обоих семейств помечает в скобках, что последние их представители не имели детей. На них кончается история семей, так или иначе связанная с Большой Историей: они искренне верили в две противоположные идеологические системы — фашизм и коммунизм, но и та и другая оказались гибельными для человека.

Роман «Волосы Вероники» писатель назвал «семейной фугой». В отличие от первой книги, где, преимущественно господствует линейная хронология, здесь чувствуется влияние музыкальной полифонической структуры. Начало романа — экспозиция: в ней сообщается о героине и ее гибели через четыре года. Затем обозначаются две основные темы, перебиваемые вкраплениями о предках, как своего рода интермеццо, которые позволяют писателю проникнуть вглубь веков, чтобы разглядеть те неизвестные его персонажам генетические потоки, что управляют их и нашими поступками и волей и формируют то, что «зовется патриотическим чувством». И, наконец, реприза — заключение, рассказывающее о гибели героев.

В этом произведении действие приближено к современности. В нем очевидно усиление постмодернистской техники: неуверенность повествователя в своей позиции, гипотетичность биографий героев прошлого, введение снов, предполагаемых событий и разговоров, которых на самом деле не было, стилистическое и жанровое смешение. Но, воплощаясь в эссеистских отступлениях и иронических комментариях повествователя, не менее откровенно в нем расширяется и сфера политической и национальной истории, особенно касающейся жизни в коммунистической Югославии, более того, сфера политики, по сути, уравнивается со сферой семейной. В романе появляется немало эпизодов, полных пафоса борьбы за национальные права, неприятия человеческой ненависти, идеологической слепоты и потери чувства человеческого достоинства. Так социалистическая эпоха, комментирует рассказчик, входит в общую хронологию «человеческой увлеченности недостижимой мечтой и уст-

ремленности к звездам, которым люди дают названия, как звезде “Волосы Вероники” в северной части неба...» Эта звезда, именем которой назван роман, становится символом непостижимости и недосягаемости мечты, символом разрушенных историей человеческих судеб. Вот и социализм обернулся «не чем-то благодатным, как думали люди, а временем жертв, тяжелых, жестоких, постоянных».

Отношение к истории и ее месту в общей структуре обоих романов и метатекстуальные рефлексии в творчестве Фабрио больше всего подверглись влиянию постмодернизма, хотя, с моей точки зрения, все же устояли от полного подчинения постмодернистскому мироощущению. Отступая от традиции в одном, писатель обнаруживает свою связь с ней в другом. Как истый постмодернист он вступает в полемику с классическим пониманием исторического романа по главному вопросу — может ли история и опыт предков чему-то научить последующие поколения — и иронизирует над этой идеей. Безусловно иронично само название романа — «Уроки жизни». Но одновременно, оно не снимает постановку вопроса, а всем содержанием произведения призывает задуматься над ним, спрашивая себя, зачем все это рассказывается, зачем развертывается большое полотно, рисующее взаимоотношения социальных групп, этносов, поколений, семей и отдельных людей. Видимо и самому себе автор не раз задает этот вопрос: Во втором романе он отвечает на него впрямую: его книга «о жизни и смерти несчастных людей, живших в безумии безвременья, на самом деле хотя и не является зеркалом, но, по крайней мере, помогает, пусть на некоторое время, тому, чтобы над нами не нависла тень забвения».

По мысли Фабрио, движущаяся по кругу история всегда была полна ненависти и озлобления, перед которыми человек оказывается бессилен, особенно, когда эти чувства охватывали множество людей. Эту идею, воспринятую им из книги Екклезиаста, писатель предпосыпает первому роману в качестве эпиграфа: «Это-то и худо во всем, что делается под солнцем, что одна участь всем, и сердце сынов человеческих исполнено зла, и безумие в сердце их, в жизни их; а после того они отходят к умершим» (9, 3). И хотя еще одна сентенция из книги Проповедника впрямую им не цитируется, она также пронизывает ход и настрой всего повествования: «Человек не знает своего времени. Как рыбы попадаются в пагубную сеть, и как птицы запутываются в силках, так сыны человеческие уловляются в бедственное время, когда оно неожиданно находит на них» (9, 12).

Эти идеи и легли в основу исторического видения писателя и определили функционирование в его произведениях исторического пласта. В них красной нитью проходит мысль об истории как зле, абсурде, глупости и безумии, стихийной разрушающей, не подвластной человеку силе. «Я не звал историю, я ее не выдумывал, — комментирует повествователь присутствие истории в романе. — Она сама, словно сухой репейник, раня до крови, назойливо цеплялась за мое повествование! Только я начинал рассказ, сквозь него, как горох из сказки, стремительно прорастали колючки и сорняки истории: бесплодность, безрассудство, смерть. Разве история нечто другое? Разве все это я действительно придумал сам?» По всему тексту разбросанные суждения как: «А опыт толкал на зло, на глупость. Он говорил языком истории»; все мы — «лишь зерна, рассыпанные по земной поверхности и разносимые ветрами истории, цель которых рождать плоды злодеяний наших и безумия, порчи и пороков наших»; на пути в прошлое нас ожидают «только густо разросшиеся кусты непроходимого терновника с острыми, как нож, шипами и ядовитыми цветами человеческой ненависти и лжи» (цитирование можно продолжить). Хотя все они сделаны от имени повествователя, но судя по назойливости их повторения, отражают и взгляды автора на историю, которая ничему не учит, и как злой рок преследует человечество на протяжении всего его существования. Каждое следующее поколение повторяет в основных чертах пережитое предками, а один и тот же рассказ излагается вновь и вновь с чисто внешними изменениями в новом совершающем историей круге.

В произведениях Фабрио упомянуто немало действительно имевших место важных и неважных событий, в них фиксируются значительные для истории Хорватии и Далмации даты, мелькают имена исторических и культурных деятелей — хорватского бана Й. Елачича, австрийского министра А. Баха, итальянского писателя Д'Аннуцио, чеха Й. Непомука, словаика Л. Штура, хорвата Г. Комбала и словенца Я. Трдиньи. Между тем эти сведения, как и приводимые отрывки из газет, писем, указов и лозунгов, так и скрытые цитаты из романной хроники В. Цар Эмина «Данунциада» (1946), не являются составляющей сюжета. Несмотря на то, что все они маркированы графически и снабжены указаниями на источники и даты публикаций, они — всего лишь вехи, знаки определенного пространства и времени, и их задача хоть в какой-то степени придать достоверность вымыщенному тексту. В этом также за-

ключается отличие нового исторического романа от классического, в котором документальный материал сознательно ассимилировался автором. У Фабрио же он сознательно стилистически отделяется. Кроме того, цитация из разных стилевых систем преследует и иную цель — создание интертекстуальных архетипов и установление «диалога различных видов письма — письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» (Ю. Кристева)<sup>30</sup>.

Таким образом главное отличие романов Фабрио от классического исторического романа заключается не в отсутствии на его страницах развернутых портретов великих вождей и описания великих событий или в перенесении основного внимания на частную жизнь. Подобные модели исторической прозы были уже известны (Вальтер Скотт, В. Гюго, К. Ш. Джальский). Исторический фон, эпизодичность исторических персонажей и тогда, и теперь играют компенсирующую роль, выполняют функцию символа описываемой эпохи. Отличие нового исторического романа и, в частности, романов Фабрио — в резкой смене понимания смысла истории, что в свою очередь ведет к серьезным структурным трансформациям.

В классическом романе при самом трагическом развитии сюжета присутствовал идеализирующий взгляд на исторический прогресс, доверие к документу как источнику сведений, вера в логику исторического процесса. Сошлюсь на Л. Н. Толстого, который, размышляя над этими вопросами в третьем томе «Войны и мира», писал: «Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических общечеловеческих целей. Совершенный поступок невозвратим, и действие его, совпадая во времени с миллионами действий других людей, получает историческое значение»<sup>31</sup>. Сейчас под вопросом оказывается именно наличие логики и значимости исторического события, сама достоверность исторических сведений, тем более их толкование. Фраза повествователя в романе «Волосы Вероники» — «как было на самом деле, повторю, никто не знает» — по существу является ключевой для концепции Фабрио. Идеи разума, свободы и просвещения превращаются в таком случае в иллюзию и подвергаются иронической оценке. В обоих романах разбросаны иронические замечания о временах исторических перемен, будь то годы французских завоеваний и реформ, коснувшиеся, в том числе, и Далмации, или период социалистического пе-

реустройства общества. И в одну, и в другую эпоху «трескотня о свободе, равенстве и братстве не снимала противоречие между голодными желудками и мечтой, оно было вечным». Иронизирует писатель и над «наивными мечтами о возможности исправления истории, чтобы она не была больше тем, чем была», и над иллюзорностью надежды, что через сотни поколений появятся блаженные гуманисты, или над верой «в вымыщенную родину, плод фантазий поэтов и еще более безумных политиков».

Однако при столь кардинальной смене знаков в оценке сложившихся стереотипов у Фабрио сохраняется телеологический тип романа, т. е. романа с заданной целью, вытекающей из концептуального подхода к вопросу о хорватской государственности. Наперед (причем, часто об этом сообщается заранее) задана и судьба людей разной социальной, национальной, религиозной, идеологической, и семейной принадлежности. Стержнем романа становится поиск идентификации истории данного народа и человека, как представляющей его единицы, чем и определяется столь пристальный интерес писателя к корням, предкам, их заблуждениям и страстиам. В его концепцию таким образом входит как понимание того, что «человек никогда не свободен от истории», так и то, что преобразуют мир все-таки люди, которые вместо того, чтобы двигаться в одном направлении со всеми, «сворачивают в сторону добра и посвящают себя другим. Правда, это ничего общего не имеет с массами, коллективом, как полагают дарвинисты и большевики». При всей иронии автора по отношению к тем, кто лелеет надежду о возможности изменить мир, его симпатии на их стороне. Зато именно их не случайно боятся власти, как было, например, с учительствовавшим в Далмации словенским писателем Янезом Трдиной, который стал для правителей «преступником уже потому, что вечером записывал на бумагу свои дневные впечатления. Мерзкий обычай для власти». Так достаточно основательно корректируется постмодернистское мироощущение и восстанавливаются «родовые коды», о которых говорил Ц. Миланя.

Второй непременный компонент постмодернистского текста — авторефериование. Оно несомненно присутствует в романах Фабрио и, пожалуй, в меньшей мере, чем исторический пласт, испытывая трансформацию, накладывается на традиционно фабульное повествование, психологическую, а зачастую и социальную мотивировку поведения героев, пейзажные, функционально используемые зарисовки и

этнографические описания, не менее значимые для понимания времени и места действия. Например, роман «Уроки жизни» начинается таким описанием раннего зимнего утра: «В один из серых морозных дней, когда с Апеннин спускается студеный пронизывающий ветер и когда кажется, что звенит все, к чему притрагивается рука, и кристально прозрачно все, на что падает глаз, его отец и он нахлобучили на свои еще теплые ото сна косматые головы сшитые из разноцветных суконных лоскутов шапки, натянули их на уши и обвязали себя небольшими подстилками из овечьей шерсти, на которых во выюжные ночи дремали пастушки псы».

Особой ролью в произведении наделяется повествователь. Он современник писателя и нынешнего читателя и наделен автором правом, подобно demiургу, выстраивать рассказ и комментировать происходящее, соотносить прошлое и настоящее и даже забегать в будущее. Если А. С. Пушкин считал недостатком исторического романа неумение оттенить разницу между своим и прошедшим, перенесение в прошлое не читателя, а самого автора «с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений»<sup>32</sup>, то теперь это почитается за достоинство, ибо цель показать не различия, а сходство. В горько ироничных замечаниях нарратора обнажается механизм повествования, в котором размываются грани между вымыслом и реальностью, доподлинно известным и гипотетическим, демонстрируется сознательная литературность, преследующая цель вовлечь читателя в игру. Он откровенно признается в сконструированности своего рассказа. «До тех пор, пока я рассказчик и ухо судьбы, — пишет он в начале второго романа, — я перешагиваю границу и спускаюсь во времени, внимательно прислушиваясь к раздающемуся шуму, так как лишь под наслоениями пепла я все чаще набредаю на раскаленный жар заблуждений и страстей предков». «Так, — развивает ниже он свою мысль, — наматывается наш рассказ на клубок, а в нем, этом мотке пряжи, предки Луции и предки Ивана Матея Гормы, как два конца, которые соединят жизнь». Представляя очередного героя, повествователь предваряет свой рассказ о нем: «Я мог бы, Луциян, свой рассказ о тебе, о твоей нежной, почти детской любви, начать сразу, но охотнее избрал более длинный, намного более длинный путь, считая, что я, как сказитель, должен рассказать все, что знаю о генеалогии семьи, в которую, благодаря игре случая, ты попал».

Размышления повествователя о поведении героев, его сентенции по поводу их поступков, выборе жизненного пути становятся составной и равноправной с изображением частью произведения. В них он, подобно камертону, настраивает и организует реакцию читателя, растолковывая ему свой замысел, свое отношение к тем или иным политическим проблемам. «Как хорошо я понимаю тебя, Яков, — пишет он в связи с участием Якова Деспота в срывании австрийских и венгерских флагов, — как хорошо я тебя понимаю: твое сердце стучит, ты дрожишь, как птица, выброшенная из родного гнезда в студеное политическое безвременье...». И поясняет: ведь «поднять руку на тех, кто вешает и кто плюет на отчизну, значит верить в ее существование». Внук Якова Венцеслав покидает социалистическую Югославию, и повествователь так комментирует его поступок: «Мир, который он сам помогал строить и формировать холодел, а он, Венцеслав, оставался по-человечески теплым и ранимым. Мир отнял у него обычную человеческую, радостную теплоту. Он не узнавал больше даже свой дом. Конечно, он не был столь наивен, чтобы не извлечь урока из лекции, которую, ведомый отцовской рукой, писал и сам. Но с годами ему стало ясно, что «я» не может мыслить через «ты» или «он». Эту fazу он уже пережил, жертвуя собой и честно и патриотично многое в себе заглушая. А по инерции живут только глупцы и фанатики: он же не был ни тем, ни другим».

Отдельные части романа напоминают опыты со словами, фразой, ритмом. Уже говорилось об увлечении писателя структурой музыкального произведения со свойственным ему повтором мотивов, своеобразным кружением вокруг той или иной темы. Например, фраза «он стыдился своего отца» повторяется на четырех страницах текста пять раз и передает униженное состояние шестилетнего ребенка во время заискивающего разговора его отца с хозяином мастерской, страх малыша перед неизвестным. А в сцене «разговора» между случайными попутчиками, встретившимися в дилижансе хорватским филологом Франом Курелцем и еврейским путником, неоднократно подчеркивается, что упавшая с головы еврея «шляпа валялась у них между ног: никто ее не поднимал». Перекатывающаяся у их ног шляпа еще больше подчеркивала полное непонимание между людьми разных национальностей, каждый из которых говорил о чем-то своем. Эти повторы делят текст на ритмически организованные куски, что выделяет их из общей повествовательной канвы.

Во втором романе писатель, используя свой опыт драматурга, вводит в прозаическое повествование прямой диалог, подчиненный психологическому состоянию скрывающихся от полиции Луции и Ивана:

«Он говорит: Нас услышат. Кашляй в руку.  
Она говорит: Это сигареты. Крепкие. Африканские.  
Он говорит: Подарок?  
Она говорит: Нет. Я там была.  
Он говорит: В Африке? Когда?  
Она говорит: Когда я верила».

Возвращаясь к определению типа исторических романов Н. Фабрио, важно отметить, что вопрос о жанровом характере нового исторического романа и в европейском, и в русском литературоведении выходит за рамки чистой терминологии. Российский исследователь постмодернистского исторического романа Ю. С. Виноградов, опираясь на предложенный Л. Хатчен термин — исторический метароман, соглашается с ее мнением, что этот тип романа «объединяет пародийную саморефлексию, унаследованную от модернизма и традиции исторического романа с его продуманным и четко выстроенным сюжетом, тщательно прорисованными персонажами и повествовательной техникой классического реализма»<sup>33</sup>. Думаю, этот термин отвечает характеру произведений Н. Фабрио. Будучи романами об истории (об этом говорил сам писатель)<sup>34</sup> и представляя одну из субъективных версий о ней, они в то же время пронизаны «гуманистическим анализмом» (Б. Попович)<sup>35</sup> и гражданской национальной идеей. Саморефлексия в них, ненадежность позиции повествователя, представление об истории как об одной из форм повествования сочетаются с утверждением, что нет «ничего вне жизни, ничего, что не было бы только жизнью». «А что такое роман, если не коллективная память», — восклицает рассказчик, подчеркивая тем самым, что романист, в отличие от историка, из области идеологии вступает в область коллективного бессознательного, тесно связанного с неоформленными представлениями и эмоциями, которые и составляют сущность национальной ментальности.

Оба романа Н. Фабрио воплощают тенденции, идущие от разных моделей творчества — модернистского, реалистического и постмодернистского. В романе «Уроки жизни» синтез всех трех тенденций более органичен. Его конструкция выглядит тщательно выложенной мозаикой.

И как любое подлинно художественное полотно, созданная писателем картина метафорична и при всей своей национальной конкретике универсальна. Жанровая структура этого романа впитала в себя черты семейного романа и романа воспитания, хроники и мелодрамы, эссе и ироничного комментария. В немалой степени успеху книги способствовало, по словам Б. Поповича, «ее тяготение к роману характера, меланхолическому морализму и идеи бесконечной ценности коммуникативности. Чрезвычайно читаемый роман. И при этом значительный»<sup>36</sup>. В романе «Волосы Вероники» сильнее звучит сатирико-иронический компонент, пародийная рефлексия. В нем явно сказывается возросший удельный вес близкой истории с ее политическими и идеологическими катаклизмами и более прямыми связями с ними судеб героев. Этот роман фрагментарен, в нем отчетливее чувствуются приемы разных литературных направлений, а избранная жанровая форма семейной фуги в большей степени отвечает постмодернистским художественным устремлениям автора. Сочетание всех этих средств с гражданскими идеями поэтому выглядит сконструированным, хотя и искусно выполненным.

Дилогия Н. Фабрио, создававшаяся в атмосфере европейского постмодернизма, впитала из нее многое. Одновременно она была пронизана обостренным чувством моральной ответственности перед национальной памятью и пониманием ее значения для существования народа, особенно в переломные для его судеб годы. Этот синтез и определяет своеобразие произведений Н. Фабрио и объясняет природу нового исторического романа, появившегося в Хорватии в канун получения государственной независимости и после ее приобретения.

## Примечания

<sup>1</sup> Pavličić P. Moderna i postmoderna i intertekstualnost // Umjetnost riječi. Zagreb, 1989. N 1. S. 33.

<sup>2</sup> Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.—Берлин, 1922.

<sup>3</sup> Ильин И. П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия, эволюция научного мифа. М., 1998. С. 169.

<sup>4</sup> Matanović Ju. Hrvatski novopovijesni roman. Predlog definicije // Republika. 1995. N 9—10. S. 100.

<sup>5</sup> Žmegač V. Povijesni roman danas // Republika. Zagreb, 1991. N 5—6. S. 64.

<sup>6</sup> Среди этих писателей особую популярность приобрели произведения П. Павличича, С. Чуича, Д. Кекановича, Г. Трибусона, Д. Угрешич.

<sup>7</sup> Župan J. Imaginacija modernih vremena // Guja u njedrima. Rijeka, 1980. S. XXXIII—XXXIV.

- <sup>8</sup> Šoljan A. Knjigovodstvo svijeta // Republika. 1990. № 1—2. S. 73.
- <sup>9</sup> Visković V. Mlada proza. Zagreb, 1983. S. 9. К такому же выводу пришел сербский критик, тоже представитель тогдашнего молодого поколения, М. Пантич. См.: Pantić M. Aleksandrijski sindrom. Beograd, 1987. S. 5.
- <sup>10</sup> Журнал «Република» (1985. № 10—12) был целиком посвящен постмодернизму.
- <sup>11</sup> См. статью: Sertic M. Promene u strukturi hrvatskog povijesnog romana u 20. stoljeću // Croatica. Zagreb, 1976. N 7—8.
- <sup>12</sup> Цит. по: Milanja C. Hrvatski roman. 1945—1995. Zagreb, 1996. S. 108.
- <sup>13</sup> Цит. по: Pavletić V. Inkvizitori hrvatske inteligencije // Oko. Zagreb, 1990. N 11.
- <sup>14</sup> Эти обвинения прозвучали в 1984 г. на совещании ЦК СК Хорватии «Об идейной борьбе в области культуры и искусства». Удар был нанесен в основном по сербским, хорватским и словенским деятелям культуры и литературы, в произведениях и высказываниях которых, по мнению организаторов совещания, «содержались политически неприемлемые положения». См.: Mandić Index autorum prohibitorum. Rupel D. Index liborum prohibitorum redivivus // Књижевна реч. Београд, 1984. № 238—240.
- <sup>15</sup> Романенко С. А. Югославия: Кризис, распад, война. Образование независимых государств. М., 2000. С. 97.
- <sup>16</sup> Там же. С. 95.
- <sup>17</sup> Žmegač V. Povijesni roman danas... S. 60.
- <sup>18</sup> Matanović Ju. Hrvatski novopovijesni roman... S. 100.
- <sup>19</sup> Bošnjak B. Naseljavanje povijesti // Republika. N 7—8. S. 41.
- <sup>20</sup> Nemec K. Historiografska fikcija Nedeljka Fabrija. Promišljanje povijesti u jadranskoj duologiji // Republika. N 1—2.
- <sup>21</sup> Žmegač V. Povijesni roman danas... S. 66.
- <sup>22</sup> Bogišić V., Čale Feldman L., Duda D., Matičević I. Leksikon hrvatske književnosti. Zagreb, 1998. S. 103—105.
- <sup>23</sup> Filipp Ž. Sedam antropoloških struktura u postmodernoj književnosti // Forum. 1984. N 10—11.
- <sup>24</sup> Milanja C. Hrvatski roman... S. 117.
- <sup>25</sup> Ibid. S. 110.
- <sup>26</sup> Ibidem.
- <sup>27</sup> Цит. по: Flaker A. Hrvatska zaraćena književnost // Republika. 1994. N 9—10. S. 10.
- <sup>28</sup> Pavličić P. Otvoreno pismo gospodi u zelenom šeširu // Republika. 1994. N 9—10. S. 25.
- <sup>29</sup> Цитаты приводятся по: Fabrio N. Vježbanje života. Rijeka-Opatija, 1986; Fabrio N. Berenikina kosa. Zagreb, 1990.
- <sup>30</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. Сер. Филология, 1995. № 1. С. 97.
- <sup>31</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 6. С. 8.
- <sup>32</sup> Пушкин А. С. Юрий Милославский или русские в 1612 году // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 5 т. Санкт-Петербург, 1994. Т. 5. С. 177.
- <sup>33</sup> Виноградов Ю. С. Исторический роман постмодернизма. Проблема жанра // Проблемы истории литературы. М., 2000. Вып. 10. С. 121.
- <sup>34</sup> См.: Milanja C. Hrvatski roman... S. 108.
- <sup>35</sup> Popović B. Taj stvarno čudan svijet // Fabrio N. Vježbanje života. S. 381.
- <sup>36</sup> Ibid. S. 382.

## Постмодернизм в современной белорусской литературе

Когда в 1999 г. вышел номер белорусского журнала «Arche», посвященный постмодернизму как литературному явлению, в нем не было ни строчки об отечественном постмодернизме. В 2001 г. в энциклопедическом литературном словаре «Постмодернизм», изданном в республике, только одна статья касалась белорусского постмодерниста, философа, поэта и литературного критика Валентина Акудовича.

В. Акудович и другие делали заявления о том, что белорусские постмодернисты не хотят считать себя таковыми в силу устоявшейся «нетрадиционности», нежелания признаться в приверженности какому-либо стилю<sup>1</sup>. Критики, вслед за авторами, пишут, скорее, о формотворчестве, об авангардном искусстве. Термин же «постмодернизм» в нашей литературной критике непопулярен.

Непопулярность определения «постмодернизм» совсем не означает отсутствия самого явления в белорусских текстах. Например, идеологи «Товарищества вольных (свободных) литераторов» (ТВЛ) и «Бум-Бам-Лита» не раз заявляли о том, что их творчество отражает современное состояние литературного процесса (в том числе, и его постмодернистское крыло): «...Нас сказки Фрейда уже не увлекали. Мы стремились освободить не индивидуальное бессознательное, а интерсубъектное, интерстилистическое или интерлингвистическое мышление... Да и не искали мы любым способом *новое*: мы искали *актуальное* (наверное, этим и отличаются постмодернисты от модернистов)»<sup>2</sup>.

Подтверждением вышесказанному тезису являются программные установки литературных группировок от «Тутэйших», ТВЛ до «Вулея» и «Брамы», и тексты новых изданий — журналов «Фрагменты», «Nihil», «Памиж», «Калосьсе» и др.

Кто же у нас постмодернист? ТВЛОвцы, но среди них много и традиционных писателей. И декларируемая ими главная идея — это свобода от цензуры, союза, госиздательства. При этом среди награжденных премией ТВЛ «Вялес» большинство текстов — постмодернистские.

Белорусские авторы охотнее пользуются собственными определениями постмодернизма. Провозглашаются такие «измы», как: «африканизм» (Д. Вишнёв и П. Васюченко), «неомодернизм» (Л. Рублевская и Л. Дранько-Майсюк), «техноромантизм» (В. Жибуль), «некроромантизм» (А. Клинов), «шизореализм» (Ю. Борисевич), «транслингвизм» (Л. Сильнова), «национал-футуризм» (С. Адамович), «транслогизм» (С. Минскевич и А. Турович) и др.

Не в пользу обсуждаемого вопроса говорит то, что национально ангажированная литература должна избегать постмодернистского определения, так как принципиально ориентирована на космополитизм, или геополитический «ацентризм». Белорусская литература, возникшая как отражение национального возрождения, на основе воссоздания литературного белорусского языка и фольклорных сюжетов и форм повествования, по сути своей явление, «ограниченное» социально-историческим периодом.

В силу особенностей развития белорусской культуры (а в ней не были сформированы эпические принципы творчества) «понятие героизации в белорусской ментальности отсутствует. Поэтому вместо чужого для нашего литературоведения слова “герой” лучше говорить “образ — тип — типаж”»<sup>3</sup>. Отсюда и высказывания критики об отсутствии у нас литературы, но наличии литературного процесса, о невыявленности белорусской культуры, но обозначенности белорусского пути<sup>4</sup>. При этом белорусская литература объективно активнее воспринимает постмодернистскую традицию текстов без «классического» героя.

Там, где нет эпоса, властвует анекdot, ирония — очевидные постмодернистские языковые характеристики. Там возникает эфемерное понятие «Центральная Европа»<sup>5</sup>. Там существует стремление к продолжению процесса становления, к досозданию, дооформлению, а значит — к новизне. Такие не раз повторяемые характеристики белорусской культуры, как полинациональность, напластованность разнонационально ориентированных культур, как мифологичность, обращенность в прошлое, наконец, как провинциальность, ничем не подтвержденная уверенность в самодостаточности, обусловливают широкое распространение именно постмодернистских текстов.

Тематически национальные постмодернистские тексты ассоциируются с латиноамериканским и постсоветским («чернушным») опытом. Так, тема диктатора, например, и по-американски фантасмагорична и эксцентрична, и по-советски трагична и апокалиптична.

В повести Альгерда Бахаревича «Паразит» (2001) герой, провозглашающий себя диктатором и живущий в придуманном фантасмагорическом мире, на самом деле или бомж, или маргинал, уверовавший в то, что лучшая оборона — это революция. Диктатор Бахаревича желает быть «прозрачным, почти невидимым», т. е. простым и понятным, но только для себя, а не для всех. Он пишет книгу без слов, на нее «ляжет суровый немой камень». Автор повести переворачивает привычное отношение не только к фигуре диктатора, но и к самой литературе. И привычное «Вначале было Слово» заменяется изначальным Логосом — мыслью и действием. Не случайно Бахаревич характеризует речь как «паразитическую»: она паразитирует на интересах социальных групп — карапсов. Поэтому новый Диктатор не имеет текста программы, он ее «пишет», создает в уме.

К теме диктатора обращается и Алесь Аркуш в рассказе «Приговор Властелина» (1999). Обобщенный образ диктатора присутствует в трех ипостасях: хозяине города, античном Тантале и карьеристе Булановиче. По замыслу автора все три «лика» диктатора избегают наказания. Буланович прячется за покаянным письмом, Тантал — за притворной ложью, а хозяин совершает убийство. Правосудие молчит. Мы снова возвращаемся к Немому слову, или запретному, тайному, чужеземному. В рассказе Аркуша рефреном «звучат» латинские (мертвые) выражения из области юриспруденции.

Как некогда постсоветский постмодерн был публицистичен, так представитель «Бум-Бам-Лита» А. Бахаревич и член «Товарищества вольных литераторов» А. Аркуш откликаются на национальные дискуссии о власти и языке. Ненаписанной книге из повести А. Бахаревича со звучны и новые варианты белорусского языка, предлагаемые современными авторами: «рычанка» и «скуголица» (З. Серебряков), «молчанка» (С. Минскевич)<sup>6</sup>. В этот ряд могут быть поставлены и игра со словом в поэзии Алеся Рязанова и его последователей, и звуковые перформансы бум-бам-литовцев, и видеопоэзия Людки Сильновой. Игру со словом в белорусских текстах критик Л. Рублевская трактует как особенность отечественного постмодернизма: не герой и не автор, а слово остается единственной реальностью<sup>7</sup>.

Заметим, что большинство современных белорусских литераторов, ориентированных на авангардное творчество, пишут на «неправильном» литературном языке («тарашкевице»), ориентируясь на языковые тради-

ции начала XX в., т. е. до введения современных норм правописания белорусского языка, или на «новоязе», характерном калькировании русского языка. Могут использовать латынь (уже упомянутый А. Аркуш), выражаются на сленге и ненормативной лексике (Ю. Гуменюк, С. Адамович, А. Глобус).

Метафоричным представляются в связи с этим поэтические «диалоги» Игоря Бобкова, названные поэтом «коллоквиумами», которые отвечают метафизической сути постмодернистской действительности, прежде всего, ее абсурдности. Это странный диалог, начинающийся с вопроса: «А.: Божухна, ты помнишь, с каким достоинством он объявил с кафедры, что абсурд — это, когда человек спрашивает, а мир молчит?» (Здесь и далее перевод автора статьи — Н. Л.). Мир лишен смысла — мир молчит, общение с другими невозможно. Но у Бобкова возможно, только герои не хотят этого понимать. Один из собеседников 15 раз отвечает одной фразой: «Я слушаю» после упоминания имени бога — «Божухна!». Похоже, он разговаривает с Богом. Это молитва, а не коллоквийум. А — писатель, философ — так хочет быть услышанным, но знает ли он ответы на метафизические вопросы? Он скорее не соглашается с бытыми истинами:

Только боль, своя боль.  
Страдаю — значит существую?!  
Бедный, бедный Декарт, он вынужден признать,  
что его обокрали,  
беспощадно, до последней рубашки...

Итогом поэтического коллоквиума становится диалог между А. и Б., где первый навязывает другому расхожее мнение, другой же вначале твердит, что ничего не знает, но постепенно начинает повторять слова первого. Результатом коллоквиума становится или одинокий вопль, или бессмысленное повторение чужих расхожих мыслей. Утрачивается смысл слова-логоса.

Парадокс: отечественный постмодернизм социален. Но национальный вопрос звучит здесь не как прямое публицистическое требование «самостоятельности», а как маргинальная тема или как неприкаянность в толпе.

Ощущение одиночества в белорусской литературе пронзительно. Порой оно звучит уже в названии: «Solum rex» («Одинокий король», 1992) — так называется поэтический сборник И. Бобкова, где маргинал

претендует на королевство поэзии, точнее цивилизацию, которая, говоря словами поэта, «уже умерла». Словосочетания «одинокий король», «ночная душа», «мизерная эпоха» представляют своеобразный рефрен сборника, его сквозной мотив — одиночество лирического героя, исторических персонажей (Акутагава). Стихи Бобкова — паратекстуальны. Они возвращают читателя к названию, фразе, теме другого стихотворения. При этом настроение маргинала (в одном из текстов прямо высказано жанровое определение собственной поэзии — «маргиналии»), ощущение одиночества организуют и интегрируют текст.

Одиночеством пронизаны и рассказы Бориса Петровича (сб. «Там, за стеклом», 1996). Любовь в интерпретации автора — это заползшее к герою в открытое окно одиночество (так и называется рассказ), вынуждающее искать спасение в случайно оказавшемся рядом человеке. А троллейбус, этот символ скопления людей (рассказ «Рой») или порождения всевозможных ненужных желаний (ассоциативно белорусская литература тянется к американскому литературному образу «трамвая желаний»), можно просто поджечь спичками или скомкать в руках, как это делает герой, ибо людской рой раздражает, мешает одиночеству.

Национальная, социальная тематика, традиционно присущая белорусской словесности, в постмодернистской литературе становится предметом иронического осмысления, пародирования, «передергивания». Однако даже с учетом общего постмодернистского «сниженного» тона роман «Удог» (2001) Ф. Сивко воспринимается почти фарсово. Национальное прошлое (от национально-освободительного движения начала XIX в. до сегодняшних дней) представлено в нем как история деревни, где мужиков погубили женщины: пришлые жены, любовницы. Эту почти фарсовую идею автор излагает серьезно, создавая психологические портреты героев, драматические описания событий, вводя в текст повествования диктофонные записи местных легенд и преданий, собранные ученым-фольклористом. Структурно роман Ф. Сивко отсылает читателя к хронотопу традиционной белорусской прозы. Произведение Сивко гипертекстуально, оно является своеобразной пародией на традиционную деревенскую прозу, национальных героев и национальное прошлое (самопародирование). Символом же этой постмодернистской деревни является уже не болото (роман-символ традиционной белорусской прозы — «Люди на болоте» И. Мележа, 1962), а странное красивое

растение с ядовитыми ягодами — уdog (анти-символ национального постмодернизма).

Откровенно пародийно представлена отечественная история в романе (определение самого автора) Витавта Чаропки «Полный керкешоз» (1999). В произведении нет указания на конкретные место и время действия. Но использование названий, сюжетов из многочисленных русских и белорусских программных литературных произведений (Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Пушкина, Коласа, Мрыя и др.), осовременивание классических литературных фраз и ситуаций позволяют говорить об отечественной реальности как объекте пародирования и о ярко просматриваемой метатекстуальности произведения (соотнесенности текста и контекста).

Для высмеивания Чаропка выбирает самые символические для национальных дискуссий образы. Так, знаменитый коласовский стих «Мой родной уголок, как ты мне мил» становится гимном города Глупова и слегка видоизменяется — «Мой родной Глупов, как ты мне мил». А купаловский персонаж шляхтич-псевдополяк, чурающийся белорускости, Адольф Быковский из программной пьесы «Павлинка» оказывается в романе Чаропки белорусом, сосланным в Глупов за польский национализм. Возможно, последний пример является и не пародией, а скорее, иронией. Для национальной дискуссии очень важен вопрос о национальной принадлежности, ведь слишком многое из белорусской истории «присвоено» соседними (польской, литовской, русской) культурами.

Символичным кажется финал «Полного керкешоза». Главный герой романа Хлестачонок (отметим, этнически-белорусское окончание классической литературной фамилии) наполняется решимостью самопризнания, самоопределения, но на призыв — «Фамилия! И все другие атрибуты!» отвечает: «Не знаю, не помню, забыл и не помню». Может быть, решающим фактором и для пародирования национального вопроса, и для общей возможности постмодернистского прочтения социально-национальной темы является незавершенность национального самоопределения в политическом, экономическом и даже филологическом смыслах (литовцы или русские, белорусы или «тутэйшия»).

Белорусский постмодернизм порожден реальной ситуацией неопределенности. Авторы постмодернистских текстов переоценивают и национальный, и свой собственный опыт. Интересен в этом смысле рассказ

Винцеся Мудрова «Нечистик во фраке» (1999), литературный анекдот из жизни «горьковского» фабриканта Лопахина на фоне революционных событий и в атмосфере современного отечественного «двуязычья» и ценностей массовой культуры (вопль-сожаление пьяного Лопахина об испорченной мрачным известием о революции песне касается «попсового» шлягера 1990-х годов «Чё те надо?»).

Мудров, прозаик с ярко выраженным умением «лепить» типичные современные характеры, обращается вдруг к постмодернистскому принципу письма, на наш взгляд, потому что собственная манера выпуклой фиксации, зарисовки реальности в малом прозаическом жанре его уже не устраивают. Последующие произведения В. Мудрова не будут постмодернистскими, но станут более объемными по размеру, более событийными, философичными. В данном случае «Нечистик...» — постмодернистская остановка-промежуток в творчестве автора.

В «традициях» национального постмодернизма обращаться к первобытной культуре, с ее «донациональными» (по выражению поэта-постмодерниста М. Папеки) признаками: «Люди первобытной культуры «делают ноги» в XXI век...» Отвергая литературные традиции недавнего прошлого (в первую очередь, русско-белорусской и советской литературы), современные авторы апеллируют к эпохе зарождения духовной традиции. Древность, восточная и фольклорная, пространство мифа и сказки — предмет постоянного образного тяготения литераторов-постмодернистов. Это может быть «Земля Ханаан» (образ одноименного поэтического сборника Славомира Адамовича, 1993) и «Город РА» (из стихотворения Веры Бурлак «Солнечный город», 2001). Современность высвечивается древними символами: солнечным становится город не от пляющего светила, а от встречающихся в словах знаков-букв древнего бога солнца Ра («гастРАном», «рэстаРАН», «гаРАЖ», «кРАМА», «РАдыё» и т. д.). Игра с языком порождает «присутствие» солнечного РА и в полесских пейзажах Миколы Папеки, с их «чаРАЙ», «хмаРАЙ», «РАзумам», «цемРАЙ» (сб. «Черновики», 1999).

«Пограничная» (в определенном смысле — экстремальная) национальная ситуация и обращение к прошлому (уже не национальному, как это предложила традиционная литература, а мировому) логично приводят отечественных постмодернистов к «мертвой» теме — теме Апокалипсиса или смерти: от индивидуального пристрастия «бумбамлитов-

ца» Ильи Сина к теме смерти до групповых акций, журнальных выпусков и сборника эпитафий («Антология белорусской эпитафии, 2000»). Сборник представляет собой собрание поэтических произведений разных времен, поколений, жанров. Сюда включены и стихотворения-портреты тех или иных исторических персонажей, и сочинения на тему Отечественной войны, и просто надписи из подземного перехода минского метро на месте национальной трагедии конца XX в. Конечно, определение «эпитафия» здесь выступает не как жанр, а как постмодернистский знак современности. Как некогда в античной древности, эпитафия представлена эпиграммой конкретного места и времени, так и тема смерти в отечественной литературе в единстве с темой иронического осмысливания порождена ситуацией социальной и национальной неопределенности.

Тема апокалипсиса тесно связана с темой языка (молчания). Так, у Бобкова лирические герои молчат, не слышат друг друга в атмосфере мертвой цивилизации, а у Гуменюка молчание города прямо названо «Апокалипсисом» в одноименном стихотворении:

Чего молчишь, Гародня?...  
Снова корчишь рожу, будто вырвали язык  
насильники — одичавшие манкурты  
и их бесноватый начальник,  
извращенный прислужник местных курв.

Тема апокалипсиса в произведениях белорусских постмодернистов тесно переплетается с бартовской «бесовской текстурой»<sup>8</sup>, так как за провозглашением смерти встают современные проблемы национального образа и нового литературного языка.

В белорусской литературной критике проводится мысль о незавершенности становления национальной литературной традиции, о становлении процесса вербализации белорусской культуры вообще. Отсюда частое причисление постмодернистских отечественных текстов к запоздалым декадансским и модернистским откровениям. Но отсутствие в ряду текстов личностной, авторской позиции, растворение в именах-текстах прошлого позволяет говорить о постмодернизме авторов, даже когда писатель использует собственное имя в тексте.

Многократное повторение местоимения «я» в произведениях Алексия Рязанова не может обмануть читателя, усматривающего в метафизиче-

ских поисках поэта стремление к объективности в ущерб лиричности. «Я в круге, где слово ищет Слова, а человек — Человека», — заявляет поэт и уничтожает собственное «я» (Сб. «Танец со змеями», 1999). А игристое использование собственного имени в названии венка сонетов Юрасем Пациопой и напоминание о себе самом в тексте сонета: «Дом на юру, ветры целуют юр, / в тихом доме пишет стихи Юр» (сб. «Мезальянсы, или Сладострастные сонеты», 2001) не может скрыть «многоавторство» венка: поэт использует темы, формы фольклорной и восточной поэзии, мотивы польскоязычного литератора Князнина и франкоязычного — де Сада. Пациопа откровенно играет словами-темами в жесткой структуре жанра — венка сонетов.

Об отсутствии автора заявляют поэты и в лирически высказанных желаниях «быть никем»:

... Где ты нерон  
Где ты нация где вера  
Где вы лабиринты империи так приятно  
Подругу обнимать и вспоминать чужие имена  
Ночь ласкается как котенок пить абу-симбел  
Просяться деревом-звездой

(«Быть никем...»)

Белорусская литература пытается обрести себя через постмодернистский метод взаимодействия текстов. Здесь часто присутствуют интертексты. Например, драматург Сергей Ковалев «реконструирует» и фольклорный («Усталый дьявол»), и средневековый («Тристан и Изольда»), и классицистический («Триумф любви») тексты. И именно из уст Ковалева прозвучало признание, что «самая устойчивая традиция нашей поэзии — нетрадиционность»<sup>9</sup>. Критик имеет в виду продолжающийся с начала XX в., от «экспериментов» Богдановича, поиск словесной выразительности, изобразительности в слове. И даже творчество его старшего коллеги, драматурга Алексея Дударева рассматривается как своеобразная обработка мотивов, образов других авторов: «Порог» Володин-Шукшин), «Рядовые» (Быков-Бондарев), «Княжна Радзивилл» (Боровикова).

Ряд интертекстов может быть дополнен литературной «перекличкой» современных авторов с белорусской классикой (от Богдановича и Купала до Короткевича). Как пишет поэт нового поколения Ана-

толь Сыс: «Я поэт крепостной поэзии и таким до смерти останусь ... сколько б нас после Купалы ни жило — плюнешь — не поэты — са-мозванщина»<sup>10</sup>. То есть для современных поэтов постмодернистско-го толка обретение собственного имени, стиля, традиции зачастую идет через приобщение к национальному историко-поэтическому контексту.

Метатекстуально постмодернизм в белорусской литературе обращен к геополитической реальности родного края. Пытаясь определить все приметы, символы-знаки белорусской реальности, он национально ан-гажирован. В нем также активно проявляется жанровое, собственно ли-тературное взаимодействие текстов, или архитекстуальность. Это и зна-менитые версеты, верлибры А. Рязанова, и коллоквиумы, медитации И. Бобкова, и мезальянсы Ю. Пацюпа.

Так, в своем венке сонетов Пацюпа второй сонет «Эпикурейство» обозначает как «сонет-газель-туог», а само название третьего сонета отсылает к восточному языку искусства — «Арабески». Четвертый и тринадцатый сонеты, «Щедрица» и «Запросины», тематически и жан-рово ориентированы на фольклорные калядные и свадебно-застоль-ные песни. Объединенные темой меда, вина, вакханалии-пира, они как бы пронизывают весь цикл, подпитывая его в начале вином-энер-гией и завершая буйством плоти. Так выбранная любовная тема соне-та, ориентированная на европейское эстетство, переворачивается сверху вниз, т. е. карнавально (по Бахтину) — в материальный низ, или в плотские игры.

Взаимодействие текстов здесь провокационное, так как авторы ори-ентированы на отступления от жанрового канона. Путь литераторов ве-селый и небезопасный. Но эта жанровая игра востребована и самой белорусской литературой, которая «не доиграла» в силу своего позднего эстетического развития. Истинным героем отечественной литературы становится слово, знак, символ. Авторы играют символами националь-ной культуры. Критики П. Васюченко и И. Бурделева попытались со-брать символы белорусской культуры. Получилось странное, постмодер-нистское, собрание: крест, пункт зеро, болото, «глаз тайфуна», круг, си-ний цвет, подорожник, белое пятно, заколдованное царство, Христос, Золушка<sup>11</sup>. Налицо еще одно подтверждение необозначенности, невыяв-ленности национального литературного образа. А значит, есть почва для постмодернистского эксперимента.

## Постмодернізм в савременnoй беларускoй літаратуre

### Примечания

- <sup>1</sup> Палёт філософскага голуба. За гарбатай у Шніпаў // Літаратура і мастацтва (далее — ЛІМ). 1997. З студзеня. С. 6—7.
- <sup>2</sup> Барысевіч Ю. На руінах Бум-Бам-Літа // Крыніца. 2001 г. № 10. С. 24.
- <sup>3</sup> Палёт філософскага голуба... С. 6—7.
- <sup>4</sup> Супроць Адраджэння. Калёквиум // Наша Ніва. 1992, № 9; Белорусский шлях: Круглый стол // Неман. 1993, № 3.
- <sup>5</sup> Фрагменты. Сярэднезўрапейскі культурны агляд. 1996. № 1.
- <sup>6</sup> Барысевіч Ю. Указ. соч. С. 31.
- <sup>7</sup> Палёт філософскага голуба... С. 6—7.
- <sup>8</sup> Постмодернізм. Энцыклапедія. Мн., 2001. С. 1040.
- <sup>9</sup> Палёт філософскага голуба... С. 6.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Бурдзелёва І., Васючэнка П. Укрыжаваная Беларусь// ЛІМ. 16.05.1997. С. 5, 12, 31.

*Т. И. Гундорова (Киев)*

## **Карнавал после Чернобыля** (топография украинского постмодернизма)

О постмодернизме в украинской литературе критики заговорили в начале 90-х годов<sup>1</sup>, хотя само явление наметилось раньше, еще в середине 80-х. Речь шла о появлении новой литературы, иронической, зрелищной, декларирующей освобождение от прежних идеологических клише, возрождающей формы барочной игры и стилизации. Для одних критиков постмодернизм был надеждой на появление украинского бестселлера, для других — чуждым и неорганичным явлением, привнесенным с Запада. Непроложительная полемика относительно судьбы постмодернизма на Украине вынесла на поверхность основной вопрос — является ли украинская литература модерной<sup>2</sup>.

На протяжении всего XIX в. литературный процесс был направлен, прежде всего, на сохранение единой народнической традиции<sup>3</sup>. Становление украинской «высокой» культуры, развернутое в рамках модернизма начала XX в., а также новаторство 1920—1930-х годов были затем перечеркнуты эпохой соцреализма. Все это замедлило модернистские и авангардистские трансформации в украинской литературе прошлого века, и, как следствие именно судьба модернизма в национальной литературе оказывается в центре литературоведческих дискуссий его последнего десятилетия<sup>4</sup>.

Постмодернизм становится рефлексией и завершением украинского модернизма и в то же время художественным фактом, развивающим национальные авангардистские тенденции 1920-х годов (М. Семенко, М. Йогансен). Заметим, что неоавангардистские и постмодернистские функции часто совпадают в украинской литературе 1990-х годов. В этом отличие украинского постмодернизма от постмодернизма, скажем, польского, в котором неоавангардистские формы в творчестве В. Гомбровича, Т. Ружевича, Ч. Милоша 1960—1970-х годов предваряют появление собственно постмодернизма<sup>5</sup>. Правда, как отдаленный аналог неоавангарда в украинской литературе можно рассматривать «химерную прозу» 1970-х (В. Земляк, В. Дрозд).

Два типа постмодернистского дискурса — «постгессеанский» и «постборхесовский»<sup>6</sup> — различают некоторые критики в украинской литературе в 1980-е и 1990-е годы. Деление на поколения, однако, не раскрывает специфику развития постмодернизма в украинской литературе, а имена Гессе и Борхеса выбраны скорее произвольно. Я предпочитаю говорить о «карнавальном» (преимущественно группа «Бу-ба-бу») и «апокалиптическом» вариантах украинского постмодернизма. Разновидностями последнего являются «риторический апокалипсис» Ю. Изdryка и Т. Прохасько, «метафизический апокалипсис» Е. Пашковского, феминистическое письмо (О. Забужко). К постмодернизму также примыкает сформировавшаяся в недрах литературного андеграунда 1980-х годов «киевская ироническая школа» (В. Диброва, Б. Жолдак, Л. Подервянский) и неоавангард 1990-х (С. Жадан, А. Бондарь, В. Цибулько).

Задачей настоящей статьи является попытка определить наиболее общие тенденции развития постмодернизма в украинской литературе, а также выявить его парадигму, программирующую тип творчества и образ мира. Постмодернизм предстает при этом как некая топография — сплетение дискурсов и текстов на поверхности национальной культуры, со своими центрами и перифериями, оппозициями и непрестанными модификациями. Одной из глобальных метафор украинского постмодернизма стал Чернобыль.

Украинский постмодернизм — постчернобыльский текст. Именно Чернобыль можно рассматривать как отправную точку постмодерной культурной ситуации на Украине. Событие это приобрело символический смысл. В плане социальном и культурном Чернобыль обозначил кризис тоталитаризма и перевернул существовавшую советскую картину мира. Царившие в андеграунде иронические по отношению к официальному сознанию настроения вышли на поверхность. Полыхающая «звезда полынь» поднялась над пространством СССР, предваряя его конец, а чернобыльское облако, пересекая зону отчуждения двух блоков — Западной и Восточной Европы, обозначило фактическую открытость Запада для Востока. Видоизменяется (прежде всего психологически) карта современной Европы, переосмысливаются ее ценности и мифы. Складывается понятие единой Европы. «После Чернобыля Берлинская стена прекратила свое существование», — утверждает французский философ Жан Бодрийяр на пороге нового тысячелетия<sup>7</sup>. Чернобыль открыл

Украину для проникновения западного постмодернизма. Одновременно он вернул обществу ощущение ценности собственного прошлого.

После Чернобыля картина мира оказалась неоднонаправленной и неполной, а культура — имеющей мертвые зоны и тупики. История была увидена не как линейная последовательность событий, ведущих в будущее, а как возвращение к прошлому, в частности, пророчествам Ноstrадамуса о конце света. Чернобыль воплотил апокалиптическую иронию постмодернистской эпохи. Как иронический модус он объединил в культурном сознании реальное событие — самоубийственный ядерный взрыв, произошедший в самом сердце Украины, — и, одновременно, ощущение ложности современных социальных, культурных и техногенных идеалов. Он символически втягивал в игру с различными виртуальными и разорванными реальностями, способными заполнить ту пустоту, которая вдруг раскрылась вместе с чернобыльской трагедией.

В целом условия соотносились с новыми постмодерными идеями, пронизывающими западную культуру послевоенного периода. В последние советские времена постмодернизм ассоциировался с открытостью и смысловой многоликостью массовой культуры, Макдональдсом, игровым поведением, цитированием различных культурных стилей и символов. Типичная для Запада музенификация культурных стилей, породившая постмодернистскую технику цитирования, на Украине подменяется попыткой возродить полноту национальной культуры.

В украинском обществе конца 1980-х происходит открытие совершенно разновалентных пластов культуры — отечественной литературы 1920—1930-х годов, замалчивавшейся в советское время, неизвестной и не переводившейся раньше «высокой» западной литературы и философии и, наконец, массовой культуры. При этом интерес к другим стилям — барокко, неоклассицизму, футуризму — не столько говорит о восстановлении целостности самой культуры, сколько обозначает синхронизацию различных культурных уровней и слоев. Модерные и домодерные, барочные и постмодернистские литературные формы и стили сосуществуют в одном ряду. Литература и культура, не пережившая вполне процессы модернизации и развитие высокого литературного модерна, вдруг столкнулась с постмодерной ситуацией, актуализировавшей домодерные формы культуры. Таким образом, в украинской литературе объединяются собственно модернистские импульсы с постмодернистской концепцией мироощущения.

Восприятие различных культурных парадигм (западной и национальной, постмодерной и домодерной) и их сопоставление проявляют табуированные места и «мертвые» зоны в национальной литературе. При этом видоизменяется смысл «белых пятен» на карте культуры. В эйфории перестроечных времен казалось, что их можно легко заполнить и, следовательно, заново воссоздать целостность национальной культуры. В конце 1990-х годов стало ясно, что зоны отчуждения существуют на карте культуры всегда, в частности, теперь такой зоной оказалась литература соцреализма: особенностью украинского постмодернизма стала своего рода «амнезия» относительно этого направления — до сих пор не исследованы его типичные концепты и стили. Из советской литературы вычленена ее народническо-патриотическая составляющая, которая и оказалась объектом постмодернистской иронии.

В целом, украинский постмодернистский текст культуры можно определить как постчернобыльский текст. Он родился из ощущения травмы и попытки вписать собственную историю в уже существующий текст (нарратив) «большой» культуры. Соответственно это попытка переписать свою культуру (литературу), и подобное стремление не лишено обиды, ностальгии и даже реваншизма. В виде апокалиптического чернобыльский текст апеллировал к идеи конца света, в то же время отсрочивая его, заманивая героя-постмодерниста в лабиринт цитат, дискурсивных практик и текстов-пародий. Подобное блуждание в мире пустот, трансгрессий, коллажей-цитат служило нитью спасения — той нитью, которую ницшеанский паяц-канатоходец назвал скольжением по поверхности вещей.

Такое скольжение было даровано иронией и стилизацией — двумя самыми распространенными формами постмодерного письма в украинской литературе. Постмодернистская ирония чаще всего и является убежищем для новых героев, имеющих преимущественно маргинальный социальный статус. Среди них — представитель богемы, поэт-алкоголик, шизофреник, герой-любовник, философ-самоучка, духовный странник, охотник за смыслами, нарцисс. Дегероизация и деромантизация — это составляющие постчернобыльского текста. Его особенностью является также стилизация «уже сказанного». При этом постмодернистский субъект то надевает маску супергероя, то воплощает распадающееся неиерархическое сознание персонажа-маргинала. Метафорой нового мироощущения становится Карнавал<sup>8</sup>.

Карнавал заявил о себе в украинской литературе стилизацией, иронической игрой и маскарадом масок. По мнению одного из теоретиков американского философского постмодернизма Ричарда Рорти<sup>9</sup>, ирония — вербальные игры, воплощающие иронический протест и подрывающие социокультурные стереотипы и клише с помощью арго, сленга, тавтологии, — может рассматриваться как модель лингвистического поведения. Впоследствии оно позволяет создавать уже не вербальные, а новые социокультурные формы поведения. Языковые игры, а также разноголосица (гетероглоссия) языков, дискурсов, речевых гибридов и маргинальной лексики становятся примечательной чертой украинского постмодернизма. Тавтологическая фраза Юрия Андруховича, «фраза-спрут» Евгения Пашковского, «суржик»\* Богдана Жолдака, «лирически подвешенная» фраза Оксаны Забужко — это всего лишь некоторые проявления лингвистического эксперимента в мире украинского постмодернизма.

«Лета Господня перед-двухтысячного это уже литература, со своей философией (да!), мировоззрением (да!), стилистикой (да!), насмешкой (да!), испугом (да!). Отдельная ветка литературы и литературной традиции, которую в старом, еще бу-ба-бистском стиле назовем Го-Гей-Го — Гофман, Гейне, Гоголь»<sup>10</sup>, — так определил место группы «Бу-ба-бу», наиболее яркого проявления раннего украинского постмодерна, Юрий Шевелев. Группа «Бу-ба-бу» появилась в 1985 году и обозначила культурное напряжение-притяжение Львова и Киева. Ее название, по замыслу участников (Юрий Андрухович, Виктор Неборак, Александр Ирваниц) отсылает к традициям БУРЛЕСКА—БАЛАГАНА—БУФФОНАДЫ. «Наше объединение стало для нас не чем иным, как возможностью выжить во второй половине восьмидесятых годов. В начале девяностых мы всерьез задумались о том, чтобы воздвигнуть самим себе памятник. 9 мая 1994 года нам исполнилось ровно сто лет, и так прошла наша молодость», — намечает вехи истории «Бу-ба-бу» Андрухович<sup>11</sup>.

В начале 1990-х знанием постмодерного стиля стали карнавально-зрелищные жанры, когда поэты превратились в актеров и певцов, а песенные фестивали «Червона рута» и Фестиваль современной поэзии казались явлениями почти однородными. Новым, как утверждает Виктор Неборак, было то, что поэты вышли на сцену и начали свободно общаться со своим зрителем<sup>12</sup>. Формируется атмосфера культурной иро-

\* Разговорный вариант украинского языка — смесь украинских и русских слов и грамматических форм, преобразованных специфическим произношением.

нии, когда объектом пародии становится официальный лексикон гибридного народническо-просветительско-советского типа. Таким образом, осуществляется ироническая критика дискурса тоталитарного общества. Вербальные игры фиксируют неадекватность существующего языка для выражения индивидуальных смыслов и ощущений, а повторы слов, нецензурная лексика, идеограммы отражают тотальную зеркальность и тавтологию речи в посттоталитарном обществе. Ритмическая мелодика фразы заменяет смысл, а открытость фразы, к которой свободно могут прибавляться любые ассоциативные цепочки, создает впечатление вывернутого наизнанку гомогенизированного дискурса советской эпохи. Слова становятся взаимозаменяемыми, обесценивается смысл, кроме словесной игры как таковой, проявляющей свободу самовыражения вербального человека посттоталитарной эпохи. Даже однотипные иронические римейки кажутся не вульгарным повтором, а виталистическим за-клиниением.

Украинский постмодернизм в его «бу-ба-бистской» форме возникает на основе полиморфизма и смешения прежних культурных и социальных кодов. Его особенность в том, что он является также *формой культурной критики*, заново формулирующей национальную культурную парадигму преимущественно в аспекте массовой культуры. Существенно меняются при этом коды национальной культуры, например, образ национального поэта и его роль в обществе. Миф национального поэта, порожденный романтизмом, в украинском народническом варианте XIX в. все больше утрачивает свой сакральный характер и приобретает культурно-просветительский смысл. Позже культ национального поэта становится центральным в национально-культурной идеологии XX столетия. Поколение 1990-х, освобождавшееся от тисков тоталитаризма, склонно было иронизировать не только над тоталитарным сознанием и его языком, но и над образом национального поэта. Одновременно критике преимущественно подвергался просветительский идеализм с его дидактичностью. Скандализируя национальный истеблишмент, Андрухович назвал это стремлением «растопить... глыбу постной безграмотной важности всего украинского»<sup>13</sup>.

Литература переставала быть логосом, программирующим онтологию национально-культурного и политического бытия. Сакральная функция официального писателя подорвана «маскультом» (так называется акция авторов-постмодернистов уже в «постбу-ба-бистский» пери-

од («MASKULT», 2003). Десакрализация поэта-мессии осуществляется с позиций богемного героя, часто — алкоголика, «кичмена» (создателя и потребителя кича), а национальная литература превращается в списки авторов и цитат, в своеобразный музей восковых фигур (символично, что в киевском Музее литературы приотилась в настоящее время выставка восковых фигур). Литература становится не общественным делом, а «частной коллекцией» — так была названа антология современной прозы, изданная в 2002 г.

Постмодернизм в целом занимает критическую позицию по отношению к идеалам целостности и органичности украинской литературы. Национальная культура воспринимается как гротеск. Она «направляла и заманивала» своими «необжитыми закоулками, безлюдными окраинами, прежними табу», открывала «пустоты в разорванном на куски и разраженном пространстве, которое именуется украинской культурой», по словам Андруховича. «Не мы создавали что-то в этой культуре, но она создавала нас»<sup>14</sup>, — признается писатель.

Составными частями культурной критики являются как деканонизация, так и смена канонов. Многочисленные антологии 1990-х годов представляются попытками создать новые каноны. Отметим, что каноны поколенческие («Восьмидесятники. Антология новой украинской поэзии», 1990; «Имя существительное. Антология девяностых», 1997; «Девяностодесятники», 1998) сосуществовали с жанровыми (новая проза, новая драматургия), региональными (например, ивано-франковская антология актуальной литературы «Плерома», 1998), персональными (антологии, подготовленные Вячеславом Медведем, Валерием Шевчуком) и хронологическими («С добрым утром, милениум!», 1999).

Канонизация существует с децентрализацией. В украинской литературе 1990-х возрождается регионализм, наиболее ярким проявлением которого становится провозглашение «станиславского феномена» (Станислав — старое название Ивано-Франковска). Ю. Андрухович, Ю. Издрыйко, Т. Прохасько, В. Ешкілев, Г. Петросаняк — авторы, принадлежащие к львовско-ивано-франковской школе, декларируют свою причастность к постмодернистскому дискурсу и подчеркнутой визуальности в литературе. Один из идеологов «станиславского феномена» Владимир Ешкілев, в частности, говорит о том, что данное явление — гибрид, появившийся вследствие наложения заимствованного «метагештальта постмодернистского дискурса» на органику «культурной окраины».

т. е. Украины<sup>15</sup>. Львовско-станиславскому направлению противостоит киевско-житомирская школа (В. Медвидь, Е. Пашковский, О. Ульяненко, В. Даниленко). «Житомирская школа — это сложное, утяжеленное письмо, а галицкая — игривая, ироническая, фриольная», — обозначает Владимир Даниленко<sup>16</sup> основную ось литературной ситуации 1990-х годов.

Карнавальный вариант постмодернизма противопоставляет «рустичности» и «органичности» национальной почвеннической литературы варианты урбанистического письма, автотематизма и маскультуры. Карнавальные игры начала 1990-х открыты влиянию Запада, они используют формы молодежной субкультуры, а поэзо-опера «Крайслер Империал» (1992), явившаяся вершиной бу-ба-бистского перформанса, явно обыгрывает идею маскультуры. Символика «Крайслера Империала» гибридна: лимузин олицетворяет советскую идеологию, отождествляясь с «умом, честью и совестью», чтобы в конце концов стать воплощением Нового пришествия. Еще одна ипостась этого образа — овеществленный иронический «Бог-в-Машине», который ввозит народы в американализированный Иерусалим. Ассоциируясь со знаменитой рок-оперой «Иисус Христос, супер-звезда», поэзо-опера пародирует идеал американизации и власть массовой культуры. Не забыто и «застойное прошлое» — в образе пионеров, распевающих на хорах эротические песнопения «бу-ба-бистов». Высмеивается все. При этом цитируются образы-клише различных субкультур — молодежной, национально-романтической, христианской, сатанистской, советской, американской. А на сцене демонстрируются «повторы повторений» — кичевые бу-ба-бистские символы «секси-школьярочек», «санитарочки Раи», демонического «пана Базью», «Прирученной Классики (улица Шекспира)».

Установка на цитирование советских символов, официальных молодежных лозунгов, риторики советских праздников определяет семиотику массовых действий эпохи Карнавала. Созданные авторами «Бу-ба-бу» образы и маски многолики. За ними стоит своеобразная деперсонализация героя прежней советской эпохи. Особенно болезненно воспринималось переписывание значимых текстов патриотического толка, как например, знаменитого стихотворения Владимира Сосюры «любите Украину», которое в интерпретации Ирванца призывает «любить Оклахому».

В целом, авторы «Бу-ба-бу» создают новый карнавально-«суперменский» кич, важной составляющей которого является маскулинно-эроти-

ческая символика. «Само название намекает на что-то непристойное хулиганское — Бу-ба-бу. Именно так: бабу бы!» — иронизирует Андрухович. «Малюйте БАБУ голу БУ», — настойчиво требует Неборак. Культивые образы, созданные «бу-ба-бистами», стали легко узнаваемыми, они предлагали новый имидж и украинского поэта, и самого украинца. Психоидеологом предлагаемого ими «вывиха» стал поэт богемы, который, отталкиваясь от нормативной и по существу мертвой советской реальности 1980-х годов, не спускался в андеграунд, а шел на площадь. «Нашим было время», — скажет Андрухович. Группа «Бу-ба-бу» родилась из энтузиазма молодости и желания обойти официальную идеологию, погружаясь в карнавальную атмосферу.

Стихией «Бу-ба-бу» стал карнавал масок, а культурной формой — шоу и кич. Авторы настойчиво подчеркивают гротескную гиперболичность и псевдосакральность названия группы: «фатальное и сакральное, универсальное и карнавальное Бу-ба-бу», это «Триединство и Триразличие, и Шестирукость, а кроме того, также Шестикрылость» (Андрухович). Карнавализация привлекала их не только игрой, но и тем, что обещала радость свободы. Казалось, что играя на границе реального и вымышенного, можно изменить саму жизнь. На обочине официального сознания и позднесоветской культуры бу-ба-бисты пытались создать свой островок свободы. Некоторое время казалось, что это им удалось. Они окунали публику в стихию низовой игровой культуры, а в литературный иконостас включили кичевые образы поэта-пророка, поэта-демократа, поэта-гуляки, реализующиеся в иронических, театральных формах, в перформансе. Предпосылки подобной иронии были заложены в альтернативной культуре андеграунда, демоническом смехе позднесоветских анекдотов, а также традициях киевской городской прозы конца 1970 — начала 1980-х годов — в творчестве Владимира Дибровы, Богдана Жолдака, Леся Подервьянского.

Карнавал для бу-ба-бистов означал Великую Игру, молодость и иллюзию свободы. Он выходил за рамки пространства-времени и становился также явлением метафизическим, поскольку речь шла не столько о социальной, сколько о духовной свободе тоталитарного человека. Эти идеи несла в себе популярная в середине 1980-х бахтинская теория карнавала, придававшая бу-ба-бистским экспериментам характер эстетического и идеологического «вывиха». Смех, пародия, игра раскрывали ложность и неидентичность тоталитарного человека, его мутацию. Кро-

ме того, Карнавал символизировал превращение общества тоталитарного в общество-представление, общество-спектакль, по Ги Деборгу.

Низовой карнавал «Бу-ба-бу» свидетельствовал о возрождении стихии необарокко в украинской литературе второй половины 1980 — начала 1990-х годов. Барокко воспринималось как чуть ли не единственная идеологическая и эстетическая форма творчества, адекватно развитая в украинской культуре. Перечеркнув недавнее прошлое (реализм и соцреализм), разочаровавшись в слабости национального варианта модернизма, постмодернисты через головы «отцов» обращаются к «дедам» — временам домодерного барокко. В 1980-е годы заявила о себе поэтическая группа ЛуГоСад (Иван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловский), использовавшая формы барочной словесной игры и при этом соединявшая «кич-текст» и «покруч-текст»\* с визуальной поэзией, лирической иронией и футуристической звукописью («а рифма дверями гуп» — Назар Гончар). Группа провозгласила себя литературным арьергардом. «Мы ведь позади всего литературного развития, мы замыкаем собой литературный процесс», — утверждали теоретики «ЛуГоСада» (Тарас Лучук). Пародия и ирония, «алкогольные хоку» и бурлеск («Дума о слонике», «Ноктюрн I»), абсурд — стихия другого необарочного объединения — киевской поэтической группы «Пропала грамота» (Юрко Позаяк, Виктор Недоступ, Семен Лыбонь). О возрождении барочных форм визуальной поэзии также свидетельствовали поэты-палиндромисты (Мыкола Мирошниченко, Анатолий Моисеенко). Но все же наиболее ярким явлением украинского необарочного постмодернизма стал бу-ба-бистский карнавал.

Эволюцию его иллюстрирует в своих романах Юрий Андрухович. В романе «Рекреации» (1990) он демистифицирует и образ национального поэта, и сам карнавал. На карнавально-фаллическом празднике Воскресающего Народного Духа в городке Чертополе три друга-поэта и их маски (патриотическая, эротическая, суперменская) то разъединяясь, то сливаюсь, демонстрируют отчужденность героев от их биографии, истории, семьи. «Рекреации» примечательны тем, что в тексте цитируются авторы «Бу-ба-бу», узнаются реалии позднесоветской эпохи, угадываются типичные ландшафты западноукраинского городка, в котором происходит действие. Текст играет с несоответствиями масок и реальных био-

\* Покруч — уродец (укр.).

графий конкретных лиц, насыщен внутренними голосами персонажей. При этом они сливаются в тотальное карнавальное «тело» (Бахтин), становятся гибридными и взаимозаменяемыми. Каждый переживает собственный карнавал, свой путь постижения некоего поля духовного контакта, интимности. Но в итоге оказывается одинок.

Идеологическим ландшафтом романа становятся профанные трансформации масок триединого героя, поэта и супермена, трансформации, которые якобы способны воплотить мистерию единства личности и истории на празднике национального возрождения. Физика превращается на таком карнавале в метафизику, реальный город — в лабиринт, маска становится лицом, а путь — карнавалом. Как известно, карнавал является временной и локальной акцией, часто организованной властью. Роман «Рекреации» также демонстрировал, что радость объединения здесь иллюзорна, а господствующий на карнавале коллективизм усыпляет индивидуальное сознание. Ведь за буйной свободой карнавала кроется демоническая власть режиссера. Возрождение сакральной идеи всеединства на Празднике Воскресения Духа напоминает соблазняющую иллюзию тоталитарного кича.

«Московиада» (1992) — следующее произведение Андруховича — названная автором «романом ужасов», стала своеобразной коллекцией позднесоветских идеологем, дискурсов и персонажей. Погружая героя в атмосферу метрополии — Москвы, столицы советской империи, Андрухович использует форму романа-путешествия, соединяя тем самым периферию и центр, верхи и низы. Вольные похождения украинского поэта, студента Литературного института Отто фон Ф., по кругам и этажам города-привидения обретают символическое значение и отражают мифологемы и лозунги позднесоветской эпохи (вплоть до рассказов о громадных крысах, живущих в московском метро). Этот постколониальный роман-апокриф пародирует имперский топос с позиций маргинала — поэта, не только цитирующего знаменитого Веничку, но и повторяющего его алкогольную одиссею в центре Москвы.

Сознание субъекта расколото между прошлым и настоящим, а мир ограничен областью лакановского Образного, не позволяющего прорваться к реальности. Причиной является не только постоянное алкогольное опьянение, но и власть символов, мифологем и идеологем, оккупировавших сознание подобного субъекта. Гротескные образы «братьства народов», Литературного института — колыбели многонациональной

литературы, — псевдодискуссии и алкогольные блуждания поэта-маргинала превращают желанный путь к истине и к дому в лабиринт, в параллельный антимир, из которого герой выбирается с путей в виске. «Ибо я сегодня не убегаю, а возвращаюсь. Злой, пустой, к тому же с путей в черепе. На черта я нужен кому-то? Тоже не знаю. Знаю только, что теперь почти все мы такие»<sup>17</sup>, — резюмирует историю своей одиссеи Отто фон Ф., сливаясь со своим народом — «тусклым, серым, медлительным», спящим на московских вокзалах.

Зеркально опрокидывая верхи и низы, низвергая коридоры власти в подземелье, превращая известных политиков и деятелей прошлого в куклы, Андрушович создает своеобразный вертеп — фантастический, ужасный и одновременно притягательный образ Москвы времен заката социализма. Знаковыми оказываются и почти некрофилическая бравада колониального субъекта, и его реванш над умирающей империей. Параллельно с детерриториализацией осуществляется дематериализация подобного субъекта, превращение его в тень и внутренний голос. Единственной областью проявления его идентичности оказывается язык. Словесные лакуны (обильно вводимая нецензурная лексика), а также словотворчество — чуть ли не единственное поле самовыражения и свободы постколониального субъекта. В целом «Московиада» — рассказ о том, как пробует противопоставить себя единому «тотальному телу», названному советским народом, один из украинских поэтов-интеллигентов. Однако повествование это не только об империи, но и о поражении и заражении сознания тоталитарного человека недалеким кагебистским прошлым.

Третий роман Андрушовича «Перверсия» (1995) — о Европе. Это взгляд с Украины, с «оплеванных окраин Европы», по словам автора, на постмодерную Европу, многонациональную, паразитирующую на своем культурном прошлом, распадающуюся на параллельные дискурсы и параллельные миры. Таков, в частности, мир, где живут новые иммигранты, вливающиеся в Европу через «Германскую Браму» (Бранденбургские ворота). Как и в предыдущих произведениях, сюжет в «Перверсии» организован вокруг авантюрного героя. Однако автор стремится заменить игру героя игрой самого текста, перемежая различные типы письма, выстраивая его параллельные ряды, разделяя на фрагменты, в целом, стараясь убедить читателя, что герой — всего лишь фикция и загадка самого текста.

Многоликий карнавальный персонаж Андруховича — Стах Перфецкий, который «имел множество лиц и множество имен»<sup>18</sup>, приглашен в Венецию, сердце европейской культуры, на семинар «Посткарнавальное безумие мира». Гностические и материальные превращения Перфецкого в духе мистерии, переплетенные с его эротическими приключениями, становятся фоном культурологической штудии Андруховича о природе самого постмодернизма. Это роман металлитературный, роман-антология дискурсов, фрагментов (приглашений, программок, депеш) и цитат. И хотя вымышленный издатель-автор декларирует, что последовательность воссоздания документов произвольна («Интересно, насколько иной может быть эта последовательность? — заигрывает он с читателем), текст строго однолинеен. При этом он буквально расползается по швам от многоголосия, стилизаций и «лингво-кабалистических экзерсисов», гибридизации голосов и сознаний, метаморфоз плоти («не актеров и не министров, и не моделей, и не банкиров, а все преимущественно лемуров да ехиден и сирен и восьмиоких драконов...»<sup>19</sup>).

Используя структуру фрагментарного письма, Андрухович, однако, строит коллизии на оси романтической, а именно — вокруг любовной истории. *Alter ego* писателя — Перфецкий — в своем выступлении на симпозиуме противопоставляет европейскому декадансу витализм народов-кочевников, населявших пространство современной Украины. Он также оппонирует культурно пресыщенной европейской культуре орфиической мистерией любви Человека и Женщины: «Там, где кончается любовь, начинается “бессмысленность мира”, — утверждает он. В целом вся “Перверсия” — это любовный роман, превращающийся в поиски культурной и европейской идентичности. Организован он вокруг орфического мифа. Последний миф организует и карнавальное, и метафизическое пространства романа. Таким образом, с одной стороны, речь идет о дегероизации и расслоении современного героя, с другой — Андрухович сакрализует витальную силу этого героя. Бросаясь в воды вечного венецианского канала, Перфецкий-рыба становится и образом возрождающейся европейской идентичности, и символом гностического автора. Стах Перфецкий является «настоящим автором всех (не некоторых!) фрагментов этой книги». «Он жив и, скажу больше, он возвращается. Сначала лишь как книга, им же хитроумно мне подброшенная»<sup>20</sup> — запутывается в своих мистификациях издатель.

Предлагая фрагментированную и многоярусную художественную структуру, соединяя авантюрную историю своего героя, культурологический реферат, а также орфический миф и эзотерическую мистерию Рыбы-Христа, Андрушович создает необарочный жанр постмодернистского романа. «Перверсия» — жест прощания с карнавалом, обирающийся мистификацией. Венецианский карнавал превращается в шоу, а роман — в сплошную барочную цитату.

Творчество Тараса Прохасько, Ю. Издрыка засвидетельствовало появление нового, посткарнавального этапа развития украинского постмодернизма. Этот тип постмодернизма освобождается от авантюрного играющего героя, а также романтической концепции богемного супермена. Наоборот, в центре нового типа постмодернизма — пульсирующее сознание и разорванный экзистенциальный мир маргинала. Повести Прохасько («Другие дни Анны», 1998) примечательны своеобразной морфологией: повествование предстает как перенесенные на плоскость ландшафта мыслительные конструкции. Они могут быть интерпретированы как феноменологическая топография. В повестях-эссе философская идея играет важную роль и структурирует образ-представление. Такими представлениями становятся архитектурный проект, гербариий, томограмма мозга. Как мыслительные образы они деконструируют реальность, в то же время галлюцинации-сны персонажей Прохасько формируют (конструируют) ее.

Повести напоминают наблюдение за течением времени, коллекционирование следов жизни. Так собирает следы своего присутствия герой, готовясь написать сценарий фильма и осознавая, что его увлекает именно оторванность от жизни, момент подвешенного бытия и само писание («Ощущение присутствия»). «Памва уже давно перестал пытаться запомнить, как изменяется пространство от пустоты, оголенности и стирания границ, как устанавливается наилучшее соотношение между холодностью и яркостью солнечного освещения, как все листья теряют собственные запахи и начинают пахнуть одинаково, как появляется осенняя пластика противодействия сжатию. Ему казалось, что этим он лишает мир последних черт, что не следует забирать что-либо запоминанием»<sup>21</sup>, — вторит своему протагонисту автор.

Создается ощущение, что это вивисекция самого бытия, тела самой экзистенции. Дробные микроструктуры — ощущения момента, конфигурация мысли, вспышка памяти перекомбинируются и складываются

в новые структуры. И осуществляется это в обратном порядке — с конца, с периферии — к центру и началу, из неживого — в живое, через мыслимое — к реальному. Так соединяются биос и логика, создавая необычную комбинаторную феноменологию — нечто похожее на медитативные пасьянсы из остатков вещей и мыслей. «Памва вспомнил, как в двадцать пять лет думал, что знает уже все основные структуры жизни, что дальше они начнут просто повторяться, естественно — каждый раз немного иначе, но ничего принципиально нового уже не будет. Но с того времени и до сегодняшнего дня жить становилось все интереснее».

Для художественной манеры Прохасько существенно внимание к месту, топосу, напоминающее ризоидную топографию Жиля Делеза. В то же время это литературная эсхатология, символика и каталогизация временных срезов, следов идеальных представлений, культурных кодов. Символом такого письма становится не «вечное возвращение», а непрерывная реструктуризация. Так приходит понимание, что «культура — это знание о нескольких людях, чьи свойства переписываются в твоем генетическом коде, чьи движения ты повторяешь время от времени. И эта вымышленная культура не дает исчезнуть — так же, как и твоя природа», — сознается повествователь<sup>22</sup>.

Данный тип постмодернизма ассоциируется с апокалиптическим текстом, который является прежде всего не метафизическим посланием о Судном Дне, но риторическим представлением-спасением. Его смысловое единство не герметично и не исчерпывается одной завершающей формулой, оно многолико и вследствие своей текучести, безостановочной реструктуризации и фрагментарности способно отвлечь от последнего и окончательного суждения о конце жизни — смерти. Отсюда выраженная морфологичность структуры постмодернистского письма, построенная на повторах и комбинациях определенных формальных структур. Риторика сопротивляется энтропии и удерживает ускользающий смысл.

Выраженная структурность формы, а также моноформы, повторяющиеся в тексте, в частности сны в повести Издрыка «Воццек», ментальные ландшафты Прохасько, суржик Жолдака, блуждающие символы Владимира Ешкileва, фантазмы «Ланды Мальвы» Юрия Винничукса создают впечатления риторического апокалипсиса в новой украинской прозе. Эта традиция риторического повтора, фрагментирования и коллекционирования дискурсов, их неиерархического монтажа использует-

ся массовыми литературными жанрами от молодежной повести Светланы Пыркало до альтернативной историографии Василя Кожелянко. Повтор и фрагмент внедряется и в эrotический дискурс («То, что внизу» Юрия Покальчука, «Житие гаремное» Юрия Винничука).

Внимание украинских авторов-постмодернистов сосредоточено на герое-маргинale и его существовании на грани реального и ирреального, психической нормы и болезни, целостности и деперсонализации. При этом глубоко переживается дефицит интимности. Раньше карнавал создавал иллюзию интимности, теперь же отсутствие «своего» тела, «своей» персональной истории переживается при любой встрече с «другим», при каждой попытке закрепить собственное присутствие. Постмодернистский персонаж направлен не внутрь, но вовне, он не ищет одиночества, а наоборот, вторгается в саму реальность. Он остро ощущает пустоты мира, вызванные утратой любимой, и живет в мире симуляций и зеркальных отражений, а также галлюцинаций- снов.

Таков герой прозы Ю. Издрыка. «Двойной Леон. История болезни» — завершение трилогии, первые две части которой — повесть «Остров КРК» (1994) и роман «Воцтек» (1996, 1997) — знакомят нас с однотипным героем и однотипным главным событием — любовной историей, а также техникой плетения текстов-цитаций и ассоциаций. По сути, речь идет о шизофреническом персонаже, основным диагнозом которого является угрыз коммуникабельности и персональности. История болезни «Двойного Леона» «состоит в чем-то противоположном — фрагментарной неполноте героя, его непреодолимом, но неосуществимом желании слиться воедино с объектом своей любви»<sup>23</sup>, — так комментирует один из исследователей прозу Издрыка.

Герой его «Двойного Леона» живет в ненастоящем, подобном кафкианскому, мире Медицинского Учреждения Закрытого Типа, воспринимая реальность одновременно изнутри и снаружи себя: «Итак, он шел, все еще шел, и я был ним, в нем, как всегда неуловимый, невидимый, вездесущий и несуществующий. Изредка он посматривал на схемы гипотетических эвакуаций, на номера на дверях, на надписи EXIT. Но схемы были фальшивыми. А номера лишь имитировали эзотерический порядок административной кабалистики. А выходы никуда не вели»<sup>24</sup>.

Виртуозно построенные инвертированные монологи Его и Ее, зафиксированные дискретные единицы времени («за пятнадцать минут до конца», «за семь минут до конца», «за три и полминуты до конца», «за

одиннадцать секунд до конца», «за секунду до конца»), распадающиеся звуки жизни, повторяющиеся эксперименты и сыгранные в подсознании роли и диалоги отображают разноголосицу постмодерного мира. Сознание такого героя — «смесь утопических видений, коммунистических лозунгов, хипповых догм и постопиумных мантр», а также архетипичные образы масскультуры, визуальные и звуковые. Болезнь оказывается своеобразным отказом жить в мире, где царит борьба и власть и где существует только одна альтернатива — побег: «Или во внутреннюю Монголию, или в рукотворное безумие, или в нескончаемое путешествие, или в разномастные маски и роли, или в алкоголь и наркотики, или в анабиоз...»<sup>25</sup>. Персонаж Изdryka сознается: «Мне надоело постоянно убегать, и я ненавижу борьбу — и то, и другое одинаково унижает человека».

Альтернатива этому состоянию небытия — вымыщенная, виртуальная история, вербальные контакты-мосты, андрогинная фантазия — встреча двух возлюбленных. Эта виртуальная реальность — условный способ бытия — «мы встретились (бы) жарким летним днем на заброшенной автобусной остановке, где ты устало пила (бы) воду прямо из бутылки, а я неожиданно подошел (бы) и поцеловал тебя, а ты ничуть не удивилась (бы) и предложила мне глоток воды»<sup>26</sup>.

Условное (модальное) видение развертывается на фоне негативной формы бытия — уже после Апокалипсиса, когда остановилось время, а удерживающие Землю мифические «черепахи бросили свои гнезда, черепашьи глаза выклевали колибри» и наступила «пустота и тьма». В итоге, в повести подвергается иронии мифологема возрождения желаемой целостности индивида, разыгранная на фоне символики воды, детства, мирового океана, первобытного хаоса. Даже слова стали текучими и перестали быть названиями вещей. Индексы поп-культуры, цитаты из анекдотов, разноязычие англо-польско-французских идеограмм, диджеевые приколы — такова вавилонская башня современного апокалипсиса. Его можно назвать риторическим — в отличие от метафизического апокалипсиса, воплощаемого, скажем, Олесем Ульяненко или Галиной Пагутяк. Образ риторического апокалипсиса — это цитаты и повторы, зеркальная поверхность стилизации и отсутствие референции, ибо «с тех пор, как вещи потеряли названия, мир будто утратил равновесие, соскользнув по зеркальной поверхности очевидного в бездонность своеования и безумства»<sup>27</sup>.

Нормальный язык не способен адекватно передать такое ощущение, и Изdryк обращается к специфическим графическим знакам, идиомам, синтагмам, фрагментам — «элементарным частицам» текста. Таково сознание постструктурального субъекта, который может общаться и существовать только через видеоряд. Кинематографические сны, коллаж-галилюцинация, гибридные монстры-образы, автопародии, поп-символы воплощают это неиерархическое сознание. Моменты его прорыва в реальный мир напоминают «синдром Любанского». Так называется в повести «Воцце» момент бесконечно-текущих метаморфоз сознания в момент пробуждения и попытки выйти из снов-ландшафтов. Воссоздав в «Воцце» серию бесконечных расслоений своего героя, а также показав его неспособность выйти из мира зеркальных знаков в «Двойном Леоне», Изdryк превратил постмодерного субъекта в интертекст чужих голосов.

Еще в 1980-е годы представитель киевской иронической прозы Владимир Диброва создал тип многоголикого героя — Пельце, персонажа, символизирующего тоталитарного советского человека. Пельце живет в атмосфере двойных и тройных стандартов и правд, в собственной своей жизни он выбирает путь непротивления, конформизма, ускользания от альтернатив. При этом героя постоянно заносит в иные вариативные миры и модели поведения, от которых он пытается уклониться. Амплитуда его ролей — от вождя до бомжа. Таково и его изображение — «удлиненные на микрон бакенбарды делали из Пельце франта, «случайно» оставленная черточка напоминала синяк, а немного срезанный подбородок намекал на синдром Дауна»<sup>28</sup>. Герой Дибровы Пельце — вариативен. Его стихия — горизонтальная плоскость вариантов поведения. Например, в тоталитарном обществе, созданном неким творцом-демиургом, андеграунд, диссидентство и официоз — параллельные миры. «Одна дорожка приводит Пельце в подвал, где он сидит, патлатый, с гитарой, полный пламенных слов, перед бутылкой вина и баночкой рыбных консервов. Этот подвал имеет два выхода. Первый — в холодное помещение без мебели и вина. Другой — в такой же подвал, но со спиртным и растрепой-женой, которая вот-вот подарит ему запущенную, хотя и излечимую болезнь. Другая дорожка выводит его на площадь, где морозным утром собралось без малого пятьсот душ людей. И все ждут его, Пельце, команды»<sup>29</sup>.

Своебразной трагикомедийной инкарнацией Пельце стал у Дибровы Бурдык — человек-метафора целого поколения 1980-х годов, назван-

ного повествователем «Задушенным Поколением». «Что за время мне досталось! — выкрикивает Бурдык. — За что? Почему именно так? Именно здесь? Именно я?» («Бурдык», 1992—1995). Вариации андеграундного поведения в застойные брежневские времена представлены Дибровой со свойственной ей иронией, граничащей с абсурдом, в цикле рассказов «Песни Битлз» (1982—1987). Многоликость иронических, напоминающих кукольный театр, персонажей Дибровы соответствует абсурдности всей тоталитарной системы, прообразом которой становятся ступени Эшера: «...Каждый предмет здесь имел ступеньки, которые вели как вниз, так и вверх. Поэтому каждый шаг, куда бы и кто бы ни ступал, был или спуском или подъемом. Даже тот шпиль, на котором сидел Бурдык, оказался лишь одной из ступенек на одной из множества возможных и невозможных лестниц»<sup>30</sup>.

Если Диброва, представитель киевской иронической прозы, музенифицировал героя тоталитарного типа, превратив его в куклу, то Богдан Жолдак воздвиг ему вербальный памятник. Это памятник «суржику». Примечательно, что важнейшей стихией украинских авторов-постмодернистов становятся языковые игры. Еще в позднюю советскую эпоху Лесь Подервьянский создал гибридную форму «новояза», отразив парадоксы демонического, черного советского юмора и предложив пародии-коллажи из советской мифологии. Таким образом, он запечатлел ситуацию «нашего времени», «героем» которого стал мат.

Нарушение коммуникативного пространства в тоталитарном обществе — это состояние антиутопии и отразил Подервьянский, создавая своего рода речевой гибрид — «речь дебилов и дегенератов», соединяя разговорную речь («суржик») и арго (солдатский мат). «Гамлет, или феномен датского кацапизма», «Сказка о репке, или Хули не ясно?», «Данко. Феерия», «Павлик Морозов», «Место встречи изменить низзя, б...!» и другие сценки представляют черный юмор позднесоветского времени. Это гротескная и монструозная реальность, в которой царит мат и паразитирует антикультура. Демоническая культура андеграунда не только создавала негативную культуру — зазеркалье официальной, — но была также лабораторией гротескной и полиморфной образности. Кроме языковых гибридов, действующими лицами у Подервьянского становятся такие персонажи, как «человек-крокодил», «человек-сетка», «человек-птичка», «человек-скамейка», «человек-двери», «человек-мел» и даже бациллы и болезни: Сибирская Язва, Гангрена, Гонорея, Выпадение Матки.

Богдан Жолдак — создатель прозы, написанной «суржиком», своеобразным антиязыком, с точки зрения языковой нормы. Примечательно, что на эту тему в 1990-е годы в украинском обществе разворачиваются острые дискуссии. Кроме актуальности в смысле национальной языковой политики, «суржик» представляет интерес и как явление постмодерной ситуации на Украине. Именно постмодернизм проявляет повышенное внимание к явлениям гибридности языка, полиморфизму языковых форм. В определенном смысле феномен «суржика» — типично постмодерный.

Сборник рассказов Жолдака «Говядина (Макабреска)» (1991) — фрагментарные жанровые сценки, нечто вроде фольклорных городских миниатюр в прозе, где соприкасаются время ирреальное и реальное, сознание идеологическое и будничное, солдатский анекдот и пародия на советский фольклор («Иван и Сталин», «Поехали», «Мания иль Тания»). Рассказчик у Жолдака — *homo soveticus*. Его интерес к «низким» страстям типа «Тысячи и одной ночи» и «высоким» идеям равноправен, как, например, в истории «девочки Светы», которая «искоренила за рубежом работорговлю, экстремизм, наркоманию и разврат как таковой, продвигая таким образом их (героев — прим. ред.) на пути социального прогресса к более высоким формациям развития, а именно — к нашим»<sup>31</sup>. Примечательно, что ирония и смех будничные, рождающиеся на основе массового сознания и трафаретных образов и ситуаций, неожиданно выходящих из обычных рамок. Кондуктор в электричке вызывает ассоциации с кем-то в «веночке из колючек», безногий инвалид оказывается вовсе не ветераном, а стукачом. А рассказчика вместо работы над репортажем о героях спорта почему-то так и тянет говорить о том, как кочегар подглядывает в бойлерной через дырочку в женскую раздевалку спорткомплекса («Только-что»).

Тип иронии коллажей Жолдака, Подервьянского, кукольных героев-манекенов Дибровы можно было бы назвать карнавальным, однако его отличительной особенностью является не смена «низа» и «верха», но своеобразное мазохистское «замедление переворота». Байки, слухи и анекдоты советских времен, рассказы-уловки и намеки, подглядывания и подслушивания — все это фиксирует точку зрения одновременно снизу и сверху, извне и изнутри. Еще один шаг — и «суржик» перерастает в новояз, а рассказчик-маргинал оказывается центральной фигурой нового времени — «новым украинцем».

«Суржик» — словно некий фокус, оттеняющий так называемую языковую норму, и одновременно модель иронического поведения, в основе которого — аналогический алогизм. Однородные ситуации и характеры, продуцированные тоталитарным обществом, оказываются не идентичными, а несколько смещенными друг относительно друга. И этот сдвиг нормы, алогизм аналогии создает зловещую реальность будничного массового сознания.

Стихия Жолдака — стёб. Чтобы объяснить, что такое извращенец, рассказчик разворачивает целый ряд аналогий, весьма далеких от обсуждаемого предмета: «Идут люди по улице, вдруг видят: с семнадцатого этажа падает ребенок, годиков так три с половиной. Она упала, так, что и родители ее не поверили. Особенно тому, что хотя она и совсем маленькая была, а получилось совсем живая. Без синяков и других телесных повреждений. Причиною послужило дерево, а потом куст, принявший все на себя в смысле удара. Так вот наша история более невероятная. Ибо она о взрослых людях. Не в смысле падения на дерево, или куст, а в смысле падений совсем других, более невероятных. Вот, например, один играл на фисгармонии. Ну? А свихнулся он не на фисгармонии, или еще какой-то музыке, — а на совсем постороннем предмете. Который есть в каждой нормальной тете» («Об извращенцах»).

Эта распадающаяся речь фиксирует не идеальность, а гротескность образа-представления, воссоздаваемого маргинальным сознанием. При этом гоголевская традиция повествования приобретает не игровой, а натуралистический модус. Говорит уже не рассказчик, а сам «суржик», превращаясь в некое говорящее «свиное рыло». Происходит демонизация самой речи, за которой стоит безликое «некто». Эротизмы, политические анекдоты, пародия, арго, соединяясь с «суржиком», становятся чем-то вроде самостимуляции, закрепляя оргазмы дегерилизированного, будничного постtotalитарного сознания в сборнике Жолдака «Антикли-макс» (2001).

Как социокультурная рефлексия украинский постмодернизм выполняет роль топографического указателя на границе своего и чужого, интимного и социального пространств, собственного тела и внешнего мира, биографии и литературной фикции. Это также рефлексия в пространстве между двумя geopolитическими зонами — бывшего Союза и теперешней Европы. Особенно привлекает его мифологический образ «большой Европы». Сформулированный в 1920-е годы Миколой Хвиле-

вым лозунг «Геть от Москвы!» предлагал новый вектор украинской национальной самоидентификации — психологическую Европу. На протяжении всего XX в. украинский модернизм обращен к идеалу универсальной и культурной Европы. И лишь в конце этого столетия происходит дробление образа и появляются различные образы Европы.

Начиная с 1980-х годов, восточноевропейские интеллектуалы (Милан Кундера, Чеслав Милош, Данило Киш) в поисках единой традиции Центральной Европы обращаются к идее «собственной» Европы — как некой поликультурной общности, которой суждено было стать жертвой большой европейской истории и окраиной «большой» европейской культуры. Составляющей частью центральноевропейской идентичности становится причастность стран данного региона к пространству бывшей Австро-Венгерской империи. Этот проект модернизации за счет историко-топографического передела геополитической карты и романтизации истории перенимают в 1990-е годы и украинские постмодернисты. «Подумать только — были и такие времена, когда мой город принадлежал к единому государственному образованию не с Тамбовом и Ташкентом, а с Венецией и Веной!», — патетически восклицает Андрухович-эссеист<sup>32</sup>.

Утопические представления о старой добре Австро-Венгрии сродни обретению рая и «стремлению андрогинной идиллии на привольных лугах милой виртуальной Аркадии», замечает Ростислав Семкив<sup>33</sup>. Имеется в виду «малая родина» Андруховича, Изdryка и Прохасько — она находится «в коридоре между тремя морями», «между Востоком и Западом». Это попытка возвратить, реконструировать общее прошлое (австро-имперское) посредством воспоминаний бабки, разглядывания старой карты, воссоздания топографии памяти, закрепленной фетишами-памятниками. Таков топос «другого» европеизма — не империалистической универсальной идеи Европы, но Европы ностальгической, созданной, прежде всего, текстуально<sup>34</sup>.

Этот географический топос новой Центральной Европы строится вокруг истории Станислава — галицкого городка, обойденного «большой историей», лежащего «как раз посередине между королевской славой Львова и княжеской славой Черновиц». Таков образ «моей Европы» Андруховича. Эта Европа — явление вербальное. Ведь единственный способ воссоздать миф, по Андруховичу, «взять на себя реставрационные функции и с помощью наиболее эфемерного материала — языка —

отстроить хотя бы фрагменты стен, башен, любви и снов, которые обязательно — так мне хотелось — должны были здесь встречаться»<sup>35</sup>.

В некотором смысле украинский постмодернизм можно считать явлением «постевропейским». Традиционный образ единой, интеллектуальной и психологической Европы, созданный украинским модернизмом, разрушается. Вместо него появляются разные Европы. Для Сергея Жадана — это образ мозаичной, населенной эмигрантами, «неприкаянной» Европы. Для Изdryка и Андруховича — это ностальгическая романтизированная Центральная Европа — почти интимное пространство, куда можно сбежать от современной реальности, сущность которой — «незаконченная, но уже ощущимая после-тотальность»<sup>36</sup>.

Еще один образ Европы создает Евгений Пашковский. Оппонируя риторической игре авторов-постмодернистов, писатель, охотник за последними смыслами, стремится возродить аутентичность украинского культурного пространства, открывая его как рану на карте Европы. Пашковский — прозаик, особым образом соединяющий модернистские и постмодернистские идеи. Примечательно, что он склонен использовать не барочные формы стилизации, помогающие спрятать маски автора, но ренессансный пафос самовыражения, открывающий его крайнюю субъективность. В своих произведениях Пашковский — в первую очередь свидетель. Он оппонирует всем рассказанным кем-то когда-то историям, потому что вписывает в них собственную украинскую реальность. При этом он материализует почти бессознательное течение времени. Такое уплотнение языка осуществляется с помощью риторики — лирических обращений, призывов, угроз, замечаний и вопросов. Риторика служит средством закрепления всеприсутствия субъективного «я» рассказчика. Этим Пашковский в своем романе-эссе «Ежедневный жезл» (1999) близок к стилистике Ивана Вишенского — полемиста XVI в., обличавшего западничество и антихристианский «соблазн» ренессансных идей, «одного из величайших украинских писателей всех времен», по словам Дмитрия Чижевского<sup>37</sup>.

Чернобыльская трагедия становится для Пашковского своего рода дырой в истории и судьбе Украины, способной стереть и память, и историю, и культуру. Чернобыльское безвремене в этом плане ассоциируется для него с массовой культурой, которой Запад угрожает Украине, а также с бесконечным карнавалом-праздником, обещающим фальшивую радость. Украинский автор неистов в поисках справедливости и «го-

лой правды» — он направляет свои пламенные инвективы против того западного мира, который, по его убеждению, в XX в. многократно отрекался от Украины, а затем оставил ее умирать в уплотненном апокалиптическом «постчернобыльском безвременье». В том родовом времени детства, которое писатель старается восстановить, он отказывается от фальши масскультуры и западной демократии, свободы сексуальных меньшинств и продажности литераторов. Кажется, своим романом Пашковский выносит приговор всей литературе, разрушая закрытый музей цивилизованной культуры, в котором не записаны сто лет украинского одиночества.

Время течет в прозе Пашковского, следуя за растянувшимися на десяток страниц предложениями. В нем господствует азарт писателя-охотника, гоняющегося за точностью названий и адекватностью слов и наполняющего пространство повествования воспоминаниями о прошлом и настоящем его рода, о детстве, о судьбе Украины. Абстрактные и философские понятия сосуществуют с крайне заземленными деталями и будничными реалиями жизни. В этом потоке много обличений, угроз, ассоциаций, посланий. Автор идентифицирует себя с пророком и осуществляет последний суд не только над историей, но и над своими современниками. Как апокалиптический текст, «Ежедневный жезл» движется к последнему слову и конечной истине. «Явись, Господи» — умоляет автор-рассказчик в finale романа. Однако текст объемлет множество чужих голосов, цитат, имен, ассоциаций, в нем словно бы присутствует вся западная культура. Писатель занят созданием чернобыльской библиотеки. Он рассыпает письма С. Рушди, говорит о встречах и беседах с М. Кундерой, Дж. Конрадом, Дж. Джойсом, Г. Брохом, М. Прустом, собирая всех их в «новый Рим», нареченный Чернобылем. Местом спасения западной культуры становится чернобыльская библиотека Пашковского, а центром — Украина.

В романе-эссе «Ежедневный жезл», названном автором «романом-посланием», «романом-энциклопедией», Пашковский стремится возродить могущественную силу слова и архипелаг книги. Он ищет почти языческую заклинательно-именующую силу языка в эпоху массовой культуры, срывая маски и развенчивая идолов. Его постмодернизм не ироничен, но апокалиптичен, он разворачивается уже после Карнавала, ибо, предупреждает писатель, «время, названное абсурдным, соблазнительное для сторонников стеба, тех, кто любит покрасоваться, истекает, завещая сле-

дующему столетию испытать, чего же стоят стеб и самолюбование при античной возможности стать серьезными на глазах зрителей, ибо с той сцены невозможно сбежать, в публику, в массы, затеряться до финала»<sup>38</sup>. Постмодернизм уже не игра, писать — значит защищать мир от радиоактивного взрыва, жить в уплотненном постчернобыльском времени, жертвовать собой, записывая себя в «безымянные графитовые стержни». Таково постпостмодернистское видение культуры у Евгения Пашковского.

Украинский постмодернизм имеет гендерную направленность. Маскулинную и суперменскую символику активно используют «бу-ба-бисты», группа «Псы святого Юра», представитель «뉴-Йоркской школы» Юрий Тарнавский. Им оппонирует женская проза Е. Кононенко, С. Майданской, Г. Пагутяк, Н. Убальцевой, М. Ильницкой, С. Йовенко, феминистски ангажированная проза Оксаны Забужко. Ее роман «Половые исследования украинского секса» (1996) становится одним из бестселлеров последнего десятилетия. Популярность романа, прежде всего, в том, что в нем появляется «новая героиня» — предельно субъективная, сексуальная, интеллектуальная, которая свидетельствует своим абсурдным бунтом, что профанное время национального возрождения — это время апокалиптическое, в котором отрицается материнство, деградирует масса, и господствует прошлое. Одновременно это повествование о неудавшейся любви и поединке-братьстве двух украинских интеллектуалов — поэтессы и художника, болезненно отстаивающих право на автономность и свободу. Конфликт этот приобретает широкий культурологический смысл и становится «психоанализом неосуществившейся женщины на фоне нереализованного национального бытия»<sup>39</sup>. Центральные для романа мотивы: укорененного мужского рабства и двойной женской маргинальности — социокультурной и национальной — свидетельствуют о глубокой колониальной травме, которая поразила целый народ и разрушила интимное пространство жизни. Забужко использует художественные структуры, близкие современной прозе Т. Моррисон, С. Рушди, Дж. Кинкейд, для воссоздания воссоздания универсальных конфликтов национальной истории.

Повествуя от лица современной героини, писательнице удалось соединить «высокую» идеологию и «низкую» страсть, проникновенный лиризм с обильной ненормативной лексикой, демонизм и инфантильность, автобиографизм и многочисленные культурные коды. Вымыш-

ленные детали и угадываемые биографические черты, а также узнаваемые реальные люди создают в романе разнонаправленный ассоциативный ряд — связанный одновременно с вымыслом и с реальной историей из жизни автора. Формальная структура, в частности, проза, перемежающаяся поэтическими строфами, цитатами, англоязычными репликами, культурологическими отступлениями, дополняет это ощущение разнородности, остающееся от крайне откровенной и страстной исповеди героини.

Сексуальная история, проявляя архетипы гендерного поведения и вводит в мир индивидуального бессознательного, где властвует насилие, агрессия, суицидальные стремления. Все эти настроения несет в себе монологическая речь героини, охватывая различные ипостаси героев и множественность их ролей. Демонизм сосуществует с инфантильностью, насилие с любовью, и все это оказывается возвратом к истинной и первичной женской идентичности — девочки-подростка. Инфантилизация героя (героини) вообще становится примечательной чертой украинской литературы 1990-х (романы и повести В. Шевчука, повести Е. Пашковского, Ю. Изdryka, В. Медвиде, Г. Пагутяк, поэзия С. Жадана).

Итак, эти поиски идентичности и путь героини к самой себе в образе-архетипе ожидающей чуда маленькой девочки рассказывают о некоем конце времени, о «мире без любви». Роман — фактически прочитанный перед зеркалом монолог-лекция — возрождает в украинской литературе введенный Ольгой Кобылянской в конце XIX в. феминистский нарциссический нарратив. Жанр массовой литературы — женский роман — срастается с интеллектуальным эссе, сплетая прозу и стихотворную речь, патриотизм и эrotику. Забужко не скрывает своего стремления к тому, чтобы на Украине возникла массовая литература. Пока «не будет наработан хотя бы скучный «гумус» украинской массовой культуры», не сможет существовать и литература высокая, уверждает писательница<sup>40</sup>. Используя формы массовой культуры — бестселлера, романса, готического романа-сказки, — погружая читателя в атмосферу любовной интриги, демонизма и мистики, писательница создает «читабельную» литературу.

Другие повести Забужко («Инопланетянка», «Я, Милена», «Девочки», «Сказка о калиновой дудочке») также посвящены образу «новой героини», ее личностной и творческой самореализации в «чужом» мире. Что значит владеть и каковы формы женской власти, в чем счастье твор-

чества, если оно отделяет стеклянной стеной от реальной жизни, как уловить и, главное, не разрушить хрупкий баланс равновесия самой жизни — все это страстно исследует Забужко в своем творчестве. Отличительной особенностью ее письма становится субъективность рассказа, внутренние монологи и диалоги, цитаты и аллюзии, которые органично вплетены в авторскую речь. Можно говорить о том, что в прозе Забужко формируется особенная ипостась материализованной речи. Речь — мой дом, повторяет писательница вслед за Хайдеггером. Творчество Забужко примечательно своей емкой многоуровневой и лирической фразой, не герметичной, но предельно открытой и пафосной. Ее стилистические периоды аккумулируют в себе несколько эмоциональных периодов и отражают почти физиологическую пульсацию речевого потока.

В «Сказке» Забужко видоизменяет ассоциативный контекст, в котором живет ее героиня, — из интеллектуального он становится фольклорно-народным. Обращаясь к фольклорной образности, аутентичным названиям-ретро, песенным и балладным мотивам, готической романтике проклятий и колдовских чар, погружаясь в атмосферу вымышенного села, писательница-урбанистка возрождает напряженность мифопоэтического сказочного мира, взрывающегося под напором страостей и трагических катаклизмов. Не принятая людьми, гордая, творчески одаренная и красавая, Ганна отдается во власть Дьявола. Лишь он способен «вернуть ее себе» и дать любовь, а его слова могут повергнуть к ее ногам «целый мир, со всеми людьми, которые в нем были, есть и будут»<sup>41</sup>. Контрастные характеры, гиперболизированные страсти, демонизм и мистерия, история Каина и Авеля, наложенная на судьбу двух сестер и видоизменяющая сказочный сюжет о «бабиной дочке» и «дедовой дочке»<sup>\*</sup> — все переплелось в этой готической сказке-повести.

«Девочки» — повесть о дружбе-любви школьных подруг, дружбе, в которой зарождается лесбийский эротизм, хотя центральной темой становится тема власти над «другим» и конформизм. В конечном итоге сапфические игры превосходит по силе конфликта этическая коллизия верности и предательства. «Ленка не пришла извне — она развилась внутри Дарки, словно ее собственный орган», — замечает повествователь, вспоминая прошлое<sup>42</sup>. Тема побратимства-сестринства часто привлекает писательницу, свидетельствуя о напряженном поиске интимного про-

\* Сказочный сюжет, подобный «Морозко».

странства жизни, разрушенного прошлым. Таков «брат-чернокнижник» герини «Полевых исследований», сестры в «Сказке», подруги в «Девочках».

Украинский постмодернизм подрывает идеологическое пространство тоталитарной культуры, осуществляя децентрализацию литературы и дегероизацию героя. При этом он восполняет авангардистскую критику культуры. Пародируя идеологические клише предшествующих эпох, он развенчивает пропагандистский речевой пафос и миф о сакральности поэта. Стихией украинских авторов-постмодернистов становятся словесные игры и ироническое поведение, помогающее ускользнуть от власти официальной культуры и освободиться от идолов и масок прошлого. Одновременно литература становится диалогичной. В ней существует разнообразие дискурсов, речевых форм и жаргонов, разговорная речь выполняет функции свидетельства, а речевой поток материализуется. Свобода эстетического самовыражения совпадает с поисками нового коммуникативного пространства. Такое пространство обещает Карнавал.

Именно Карнавал стал глобальной метафорой раннего украинского постмодернизма. Его идеология неоднозначна и полифункциональна. С одной стороны, Карнавал служит формой самоутверждения нового поколения украинских авторов и ассоциируется с молодостью, игрой, эксцентрикой, массовой культурой и фамильярностью. С другой — дионаисийский Карнавал отпугивает своей буффонадой, нарушением сакрального пространства национальной культуры, демоническим напряжением его смеховых и апокалиптических откровений. Он открывает дверь риторическому апокалипсису цитирования и повторения, угрожая обратиться в посттоталитарный кич. Этую тенденцию перерастания постмодернизма в кич запечатлело творчество «бу-ба-бистов», а довел до гротеска Владимир Цибулько в «Майн Кайф» (2000), где центром агрессивных карнавальных игр становится «деревня Абсурдиловка», а главным действующим лицом — уже не поэт богемы, а «новый» буржуа.

Поэтому украинский постмодернизм не только деструктивен, но и конструктивен. Постмодернистский карнавал открывает полиморфную личность, расщепленную на различные маски и ипостаси, а также коллекции воспоминаний. Такая фрагментация не становится самоцелью, она направлена на то, чтобы восстановить отчужденную от тоталитарного человека память рода, семейную хронику, geopolитическую идентич-

ность, даже индивидуальную историю. Происходит восстановление субъективной картины мира и освобождение индивидуального сознания от власти идеологем. Такое освобождение осуществляется, прежде всего, вербально — в формах иронического лингвистического поведения, материализовавшихся в новообразованиях, тавтологии, гибридизации имен и названий. Персонаж при этом превращается в фикцию, маску и многоголосие различных языковых ролей. А авантюрный герой возвращается к началу своей истории. Сама же речь образует уплотненное экзистенциальное пространство, в котором и с помощью которого самоутверждается пост totalitarный и постколониальный субъект.

В украинском постмодернизме заявляет о себе попытка переформулирования линейной последовательности истории, в частности посредством подмены ее не иерархическим, а синхронизированным коллажем из исторических дискурсов. Так, в романе Василия Кожелянко «Дефилада в Москве» (1998) автор иронизирует над утопическими культурологическими мифами и идеалами Украины, в нем овеществляется виртуальная альтернативная история Второй мировой войны. При этом воссоздается галерея историографических дискурсов — цитирование советской историографии сменяется мимикрией патриотического стиля, чтобы затем уступить стилю современной биковинской прессы. Геополитический дискурс соседствует с автопародией — сочинением ученика 7-го класса на тему «Пафос украинского патриотизма в романе В. Кожелянко».

По существу, карнавализированное сознание постмодерного субъекта не только многоголосно, оно также автопародично и мифологенно. Орфический миф, эзотерические мифологемы, психоаналитические архетипы составляют глубинную структуру произведений Андрушовича, Забужко, Издрыка, Пашковского, отражающих коллективную и индивидуальную память конца столетия. Как культурная рефлексия, украинский постмодернизм осуществляет критическую переоценку национальной культуры, проявляя ее табуированные образы и топосы. Как практика, он демонстрирует слияние высоких и низких форм литературы. Часто именно жанры массовой литературы, и в частности — риторика перформанса, формы «хита», любовного романа — служат оболочкой высоких культурологических штудий и интеллектуальных коллизий в произведениях украинских постмодернистов.

Существенным результатом украинского литературного процесса последнего десятилетия ХХ в. явилась реструктуризация национальной

литературы, а именно — развитие массовой украинской литературы: любовный женский роман и детектив, фэнтези и эротика, молодежный роман и готическая повесть. И это — важный итог в том числе и украинского постмодернизма, ставшего лабораторией интеллектуальных рефлексий и формальных экспериментов.

## Примечания

<sup>1</sup> Білоцерківець Н. Бу-Ба-Бу та інші. Український неоавангард: портрет одного року // Слово і час. 1991. № 1. С. 42—52; Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму // Сучасність. 1992. № 5. С. 117—125; Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання // Там же. 1993. № 9. С. 79—83; Павлишин М. Що пере-творюється в «Рекреаціях» Юрія Андруховича? // Там же. № 12. С. 115—127.

<sup>2</sup> Ільницький О. Трансплантація постмодернізму: Сумніви одного читача; Павлишин М. Застереження як жанр // Сучасність. 1995. № 10. С. 111—119.

<sup>3</sup> Подробнее на эту тему см.: Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів, 1997. С. 32—53.

<sup>4</sup> См.: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, Либідь. 1997; Гундорова Т. Проявлення Слова...; Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. Івано-Франківськ, 1998.

<sup>5</sup> См.: Unilowski E. Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza do utworów najnowszych. Katowice, 1999. S. 13—49.

<sup>6</sup> Єшкілев В. ПМ-дискурс у сучасній українській літературі // Плерома—3'98. Мала Українська Енциклопедія Актуальної літератури. Проект «Повернення деміургів». Івано-Франківськ, 1998. С. 91.

<sup>7</sup> Baudrillard J. The Illusion of the End / Transl. by C. Turner. Stanford University Press, 1994. Д. 45.

<sup>8</sup> О ситуації Карнавала подробнее см.: Гундорова Т. «Бу-Ба-Бу», Карнавал і Кіч // Критика. 2000. Р. IV. Ч. 7—8 (33—34). С. 13—18.

<sup>9</sup> Richard R. Contingency, irony, and solidarity. Cambridge—New York—Port Chester—Melbourne—Sydney, 1989. Д. 9.

<sup>10</sup> Шерех-Шевельюв Ю. Го-Гай-Го. Про прозу Юрія Андруховича і з приводу // Андрухович Ю. Рекреації. Романи. Київ, 1997. С. 266.

<sup>11</sup> Андрухович Ю. Автобіографія // Андрухович Ю. Указ. соч. С. 31.

<sup>12</sup> З висоти Літаючої Голови, або Зняття маску. Розмова з В.Небораком // Сучасність. 1994. № 5. С. 57.

<sup>13</sup> Андрухович Ю. Аве, «Крайслер! Пояснення очевидного // Сучасність. 1994. № 5. С. 6.

<sup>14</sup> Там же. С. 4.

<sup>15</sup> Плерома—3'98. С. 102—103.

<sup>16</sup> Даниленко В. Золота жила української прози // Вечеря на дванадцять персон. Київ, 1997. С. 6.

<sup>17</sup> Андрухович Ю. Рекреації. Романи. С. 246.

<sup>18</sup> Андрухович Ю. Перверзія. Роман. Івано-Франківськ, 1997. С. 7.

<sup>19</sup> Там же. С. 273.

<sup>20</sup> Там же. С. 318.

<sup>21</sup> Прохасько Т. Уривок з «Від чуття при сутності» // Плерома—3'98. С. 247.

*T. I. Гундорова*

- <sup>22</sup> Прохасько Т. ....ботаке... // Кур'єр Кривбасу. 1999. № 119—121. С. 338.
- <sup>23</sup> Іздрик Ю. Подвійний Леон. Історія хвороби. Івано-Франківськ, 2000. С. 176.
- <sup>24</sup> Там же С. 12.
- <sup>25</sup> Там же. С. 94.
- <sup>26</sup> Там же. С. 26.
- <sup>27</sup> Там же. С. 38.
- <sup>28</sup> Діброва В. Вибгане. Київ, 2002. С. 32.
- <sup>29</sup> Там же. С. 9—10.
- <sup>30</sup> Там же. С. 399.
- <sup>31</sup> Жолдак Б. Яловичина (макабреска). Київ, 1991. С. 61. Эта смесь разговорного украинского и русского — типичный образец суржика.
- <sup>32</sup> Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Івано-Франківськ, 1999. С. 8.
- <sup>33</sup> Критика. 2001. Ч. 5. С. 29.
- <sup>34</sup> См. подробнее: Гундорова Т. Ностальгія та реванш. Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності // Кур'єр Кривбасу. 2001. Ч. 144. С. 165—172.
- <sup>35</sup> Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. С. 58.
- <sup>36</sup> Там же. С. 120.
- <sup>37</sup> Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до реалізму. Тернопіль, 1994. С. 225.
- <sup>38</sup> Пашковський Є. Щоденний жезл. Роман-есей. Київ, 1999. С. 74.
- <sup>39</sup> Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. Львів, 1999. С. 116.
- <sup>40</sup> Жінка як текст. Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упорядник Людмила Таран. Київ, 2002. С. 198.
- <sup>41</sup> Забужко О. Казка про калинову сопілку. Київ, 2000. С. 70.
- <sup>42</sup> Забужко О. Дівчатка // Кур'єр Кривбасу. 1999. Ч. 119—120. С. 399.

## Русский постмодернизм и А. П. Чехов

Современный российский постмодернизм имеет свои специфические особенности, отличающие его от западного, которые дают повод многим критикам заявлять о том, что никакого постмодернизма в России не существует, а есть лишь доморощенные попытки подражать в очередной раз западной литературе.

Но если присмотреться, в произведениях нового поколения российских прозаиков и поэтов можно обнаружить и восприятие всего в мире как текста, и сознательную вторичность, цитатность, и нарочитую эклектику, принцип нонселекции, утверждение равновеликости всего всему, и упразднение эстетических ценностей и иерархий, и заведомую пародийность, ироническую трактовку любых утверждений... и т. д. А все вместе это порождено «утратой смысла», ощущением «конца истории», «неудачи проекта».

Хотя, конечно, эти канонические признаки постмодернизма в российском варианте имеют свою интенсивность проявления. Она заметна, например, в особо агрессивном отношении к классике. Критики говорят о «кампании по расстрелу классики», развернувшейся в последнее десятилетие. Дело не ограничивается обвинительными приговорами русской литературе, на которую возлагается вина за все исторические несчастья, свалившиеся на Россию в XX в. Подписываются прямо-таки смертные приговоры, объявляется о смерти классики в современной культурной ситуации.

«Русская литература закончилась вместе с Россией. Живое, органическое продолжение традиций невозможно. Мы потеряли это чудо навсегда. Мы не в состоянии уже слиться с ним в живом, немузейном соитии»<sup>1</sup>, — утверждает Вячеслав Курицын. Остается, следовательно, либо музейное, академическое, комментаторское отношение к классике, либо активное разрушительство по отношению к ней. Ему вторит Ефим Лямпорт: «Только профессиональные симулянты от литературоведения и настроенные ими конформные культурные массы продолжают разыгрывать пьесетные сценки перед тремя Толстыми, Тургеневым, Гончаровым, Достоевским, Чеховым, всей этой могучей кучкой, из последних силенок поддерживая невыносимое многопудье классических томов»<sup>2</sup>.

Чехов в этом ряду отрицаемых занимает, как видим, свое место. И все-таки, как я постараюсь показать на нескольких примерах, со своими смертными приговорами критика постмодернизма явно поспешила. Чехов, как и остальные классики, продолжает жить и играть активную роль, в том числе и в определении лица современной русской прозы. В сегодняшней ситуации отказа от литературоцентризма, десакрализации былой роли русской литературы его связи с текстами самых различных авторов оказываются разнообразными, порой парадоксальными.

Не всякая литература, создаваемая в эпоху постмодернизма, есть литература постмодернизма. Даже если при этом тексты обладают некоторыми внешними признаками постмодернистских произведений, такими, как, например, вторичность, «игра интертекстуальности», «комбинирование приемов». Порой классические тексты используются как своего рода резервуар клише — сюжетных, стилевых, психологических, характерологических. И это вполне традиционный путь обращения с классикой.

Нетрадиционна та эстетическая, политическая, публицистическая проблематика сегодняшнего дня, с которой соединяются классические сюжеты, классические герои, классические конструкции. Ведь сегодня, замечает тот же В. Курицын, «радикально все или почти все, и главный прием современной литературы — пугнуть пострашней читателя. Кладбище, мафия, обилие ненормативногоекса, наркотики, бандюги всякие, гражданская война, жуть. И беллетристы стараются наперегонки»<sup>3</sup>. С так понятой злободневностью производится чисто механическое соединение фрагментов классических произведений.

Например, берется пьеса Чехова «Три сестры» и создается киносценарий под заглавием «Если бы знать» (автор — известный сценарист и телеведущий Виктор Мережко)<sup>4</sup>. Сюжет переносится в эпоху Гражданской войны и одновременно — в поле сегодняшних литературных вкусов, эстетики эпатажа, шока, смакования безобразного, особенно сексуальных девиаций. Что получается? Младшая из сестер оказывается лесбиянкой, влюбленный в нее офицер Тузенбах — гомосексуалистом, старшая сестра (начальница гимназии) — совратительницей малолетних гимназистов, средняя — алкоголичкой. Набирается весь букет того, что современный писатель считает наиболее отвечающим вкусам сегодняшнего читателя. Впрочем, еще не весь. Чтобы набор был полным, доктор Чебутыкин, конечно же, оказывается распространителем наркотиков. У Чехова, как известно, всегда важную роль играют закулисные персонажи,

например, Протопопов, любовник Наташи. Здесь Наташа, которая служит кладовщицей на продуктовом складе Белой армии, открыто изменяет мужу, и автор смело выводит Протопопова на сцену в такой ситуации: «Чтобы видеть их лежащими, Прозорову пришлось приподняться, и теперь он отлично видел белый вздывающийся зад Протопопова и поднятые кверху красивые ноги его жены» (причем чьей его — в этом контексте надо еще сообразить).

Зачем понадобились такие поправки к Чехову? Автор — не начинаящий задорный постмодернист, который хочет заново переписать всю прежнюю литературу, а опытнейший литератор, сценарист с многолетним стажем. Очевидно, по замыслу Мережко, все это должно нагляднее передать впечатление того, что он, в другом месте своего текста, называет надвигающейся национальной бедой. Раз беда национальная, то беда буквально по всем направлениям, во всех клеточках, во всех проявлениях.

Текст опубликован в одном из журналов, по нему уже поставлен кинофильм. Такого рода переделки (а пример далеко не единственный) имеют ли какое-то отношение к постмодернизму? Лишь то отношение, что осуществляются они в эпоху постмодернизма. На самом деле такое, вполне циничное паразитирование на классических, в том числе чеховских текстах, можно определить как попытки стареющих литераторов и кинематографистов угнаться за убегающей литературной модой.

Другие разновидности манипуляций с классикой, которые предпринимаются в сегодняшней прозе, — стремление переписать классические произведения, или написать их продолжение, или иным образом переиначить. В этих *сиквелах* и *римейках* бросается некий вызов: доказать себе и читателю, что можно писать лучше, интереснее, во всяком случае современнее, чем «старый» автор. Особенно «везет» Тургеневу. Евгений Попов переписывает «Накануне» («Накануне накануне»), Вячеслав Курицын — «Асию» («Сухие грозы. Зона мерцания»), Владимир Сорокин — всю совокупность тургеневских романов («Роман»). Под псевдонимом Василий Старой издан двухтомный роман «Пьер и Наташа» — продолжение «Войны и мира», которое, как говорится в издательской аннотации, «творчески развивает неоконченные сюжетные линии романа» Толстого.

Произведение такого же рода — рассказ Эмиля Дрейцера «Дама с собачкой: апокриф», опубликованный в журнале «Столица». Текст по-

священ продолжению тоже незавершенных судеб героев чеховского рассказа. Что помешало Чехову продолжить повествование о дальнейшей жизни своих героев? Цензура? Недостаток документальных данных? Таланта не хватило? Как бы то ни было, Чехов оборвал рассказ на самом интересном, а Дрейцер его завершает.

Суть «апокрифа» в том, что Гуро́в и Анна Сергеевна в конце концов смогли устроить свою жизнь вместе, «далось это не без больших жертв и потерь», но любовь помогла им преодолеть все преграды. Описывается развод Гуро́ва, развод Анны Сергеевны, потом их совместная жизнь, которая вскоре Гуро́ву наскучивает, и ему все больше начинают досаждать ее бесконечные жалобы на скуку жизни: «Постепенно, сам того стыдясь, он стал находить раздражающим то, что ему первоначально казалось таким щемяще уязвимым и так привлекло к Анне Сергеевне...». И приводятся рассуждения Гуро́ва о том, как на самом деле надо жить: «Чтоб не быть скучной, жизнь должна быть выстроена по законам развлекательной психологии — с интригующей завязкой, нарастанием конфликта и освобождающим очищением. (Филологическое образование в этих рассуждениях пришлось Гуро́ву на пользу — Аристотель был бы им доволен...)». Далее следуют размолвки между Гуро́вым и Анной, которые заканчиваются их разрывом. Она вернулась к мужу и признается ему, что хотя и любит Гуро́ва, но не уйдет впредь от него, фон Дидерица, пока не родит ему ребенка — тогда у него будет хоть кто-то, а то он совсем один. Словом, совсем в духе Татьяны Лариной сохраняет верность старому мужу. Гуро́в приедет опять в город С., и снова произойдет объяснение в театре, но он потом вернется в Москву и постарается жить так, чтобы ни о чем не размышлять. Однажды, взяв внеочередной отпуск, Гуро́в едет по привычке на юг, в Ялту, и там снова происходит его встреча с дамой с собачкой. Заканчивается рассказ описаниями, уже знакомыми по другим переработкам классических текстов: «Они с Гуро́вым занялись любовью, а, покончив с этим, пошли гулять на набережную. Каждый, однако, отправился своим путем»<sup>5</sup>.

Можно удивляться смелости, если брать самое мягкое определение того, что руководило автором продолжения «Дамы с собачкой». Чехов, мы помним, был настолько чуток к языку, что его коробила фраза (из рассказа начинаящей писательницы), в которой соседствовали слова *стала* и *перестала*. В рассказе Дрейцера на подобные случаи натыкаешься с первого абзаца: «Но их любовь была *столь* естественна, как мо-

ре, и они выносили все невзгоды *стоически*» (не говоря уже о некорректности оборота *столь ... как*). Таких перлов в рассказе множество: «Гурова все больше досаждали ее бесконечные жалобы на скучу жизни». Не Гурову досаждали и не Гурова раздражали — автор выбрал нечто среднее. Или: «Интимные отношения со временем стали удивительно однообразные» — обратим внимание на именное управление. Или: «Что-то было необычайно удовлетворяющее, почти чувственное наблюдать, как мало-помалу высвобождается нутро громадного лайнера» и т. д.

Разумеется, ни о каком «творческом развитии», как это декларируется, в таких продолжениях говорить не приходится. Это можно расценить как коммерческую затею, эксплуатацию наивного читательского интереса к фабульной стороне произведений. И хотя эти продолжения пишутся и издаются в наше время, в эпоху постмодернизма, собственно к постмодернизму они не имеют никакого отношения. Просто все это плохо написано.

Последним забавным примером чисто технического использования постмодернистских приемов стало произведение Б. Акунина (Г. Чхартишвили) «Чайка» («Новый мир», 2000, № 4), в котором автор в качестве продолжения чеховской пьесы предлагает несколько вариантов не самоубийства Треплева, а убийства его кем-либо из остальных персонажей. Подозреваются по очереди все, как в романах Агаты Кристи. Критики возмущались, но иных целей, кроме игровых, автор, кажется, не преследовал. Поставленная в московском театре «Школа современной пьесы» режиссером И. Райхельгаузом, пьеса дает возможность самовыразиться по очереди исполнителю каждой роли; в целом же разыгрывается своего рода театральный капустник.

Еще одна разновидность, так сказать, полемики с русской литературой, также характерная для сегодняшней прозы, введение в качестве героев современных произведений русских писателей прошлого века, точнее — мифологем русских писателей. Типичный пример — повесть Анатолия Королева «Голова Гоголя» (1992). Чуть позже поэт и прозаик Бахыт Кенжеев в своем романе «Иван Безуглов», действие которого происходит в наши дни в среде «новых русских» сделал персонажа по имени Федор Тютчев бухгалтером в коммерческом банке, шофером — Михаила Лермонтова, а Евгения Баратынского — помощником банкира. Это как бы осуществление того рецепта разной степени развязности в обращении с классиками, который предлагает новейшим писателям Борис Парамонов: «Головой Гоголя нужно играть в футбол, что уже и делается (повесть

Королева). Сохранить любовь к Гоголю без веры в него — вот постмодернизм... Постмодернистское отношение к Гоголю — неверующая любовь»<sup>6</sup>.

К подобным произведениям относится и вышедший в 1995 г. сразу в двух издательствах детективный роман Николая Псурцева «Голодные призраки». Главного героя зовут Антон Павлович Нехов — более чем отчетливый намек на Чехова. Автор, между прочим, пытается доказать, что давно пора сменить традиционное представление о интеллигентности. Чехов в общепринятом представлении — эталон интеллигентности. Но не мягким и добрым выступает герой Псурцева, а сильным, беспощадным, жестоким. Пройдя войну в Афганистане, освоив там все приемы боя с оружием, без оружия, псурцевский Антон Павлович сохраняет в мирной жизни приобретенные военные навыки и периодически применяет их в целях защиты обиженных и притесняемых «новыми русскими». Этот умный, талантливый, образованный «афганец» к тому же склонен к интеллигентской рефлексии, озабочен поисками смысла жизни. Как и полагается супермену, Антон Павлович Нехов любит женщин и имеет успех у них (женские персонажи носят также не случайные имена: Ника Визинова, Нина Запечная), а также сражается с преступной группировкой, разоблачает маньяка-убийцу, которого не может поймать милиция. Этот гибрид интеллигента с суперменом, философа с боевиком — полемика автора как с классической русской литературой, изображавшей героев-неудачников, так и с массовой литературой, у героев которой стальные мышцы и минимум интеллигентности.

\* \* \*

Ставя задачу «опровержения» мифологем, связанных с именами и произведениями русских классиков, современные прозаики охотно подключают их к мифологемам сегодняшним. И эта игра разновременными мифологемами — один из признаков произведений, которые можно назвать собственно постмодернистскими. Вот диалог, который ведут двое молодых приятелей в одной из глав романа Виктора Пелевина «Жизнь насекомых»:

«Никита внимательно посмотрел Максиму на ноги.

— Чего это ты в сапогах ходишь? — спросил он.

— В образ вхожу, — ответил Максим.

— В какой?

— Гаева. Мы «Вишневый сад» ставим.

— Ну и как, вошел?

— Почти. Только не все еще с кульминацией ясно. Я ее до конца пока не увидел.

— А что это? — спросил Никита.

— Ну, кульминация — это такая точка, которая высвечивает всю роль. Для Гаева, например, это то место, когда он говорит, что ему службу в банке нашли. Представляешь, он сидит на бильярде, обитом валенками, а все остальные стоят вокруг с тяпками в руках. Гаев их медленно оглядывает и говорит: «Буду в банке». И тут Жюстина надевает ему на голову аквариум, и он роняет бамбуковый меч.

— Какая Жюстина?

— Сам подумай, — сказал Максим, — вишневый-то кто?

— А почему бамбуковый меч?

— Так он же на бильярде играет, — пояснил Максим.

— А аквариум зачем? — спросил Никита.

— Ну как, — ответил Максим. — Постмодернизм. Де Кирико. Хочешь, сам приходи, посмотри.

— Не, не пойду, — сказал Никита. — У вас в подвале сургучом воняет. А постмодернизм я не люблю. Искусство советских вахтеров.

— Почему?

— А им на посту скучно было просто так сидеть. Вот они постмодернизм и придумали. Ты в само слово вслушайся.

— Да ты хоть знаешь, что такое постмодернизм? — презрительно спросил Максим.

— Еще только не хватало, чтобы я это знал...

— Слушай, — спросил вдруг Никита, — а почему бильярд валенками обит? — Это тема Фирса, — сказал Максим...»<sup>7</sup>.

В этом отрывке представлены некоторые ключевые для постмодернизма приемы. Сочинение текста, основанного на другом тексте, с подключением еще иных текстов — а все включено в общее понимание действительности как кем-то когда-то сочинявшегося текста. (В романе Пелевина все персонажи предстают в двух качествах: они то люди, то насекомые — вспоминаются то Кафка, то басни Крылова, то фольклорная песня о любви комара и мухи... Переходы из одного состояния в другое автор делает совсем незаметными. Читателю дается право решать, с каким из двух состояний каждого героя он имеет дело в каждом отдельном эпизоде. Так, двое приятелей, чей разговор мы привели, являются потребителями наркотиков и одновременно конопляными клопами.)

Текст Чехова появляется в ряду других интертекстуальных связей романа Пелевина довольно случайно, как и мелькнувший здесь же отсыл к роману маркиза де Сада. Имеем ли мы дело с пародией на Чехова? Вряд ли. Дерзкие вольности, которые присутствуют в воспроизведенной здесь интерпретации «Вишневого сада», также в общем-то стали вполне заурядным явлением в постмодернистском театре (достаточно назвать чеховские постановки Юрия Погребничко или Эймунтаса Някрошюса). Скорее это — пример безразличной к какому-либо смысловому заданию игры с черепками классических текстов, отражающей столь характерный для постмодернизма скептический взгляд на любые авторитеты и, как следствие, ироническое к ним (как, впрочем, и к себе) отношение.

Не классическая пародия, а пародия постмодернистская, пастиш, самопародия, связанная с утратой веры в какую-либо стилистическую норму, — преобладающий жанр постмодернистской прозы. Стилистическая мимикрия без намерения высмеять, а с намерением показать, что возможно соединение самых, казалось бы, несоединимых стилей и жанров. Один из множества примеров постмодернистского феномена пастиша — повесть Юрия Кувалдина «Ворона»<sup>8</sup>.

Это повесть, но в то же время как бы и некое действие, представление: «Занавес, на котором была изображена ворона, открылся. В зале скрипнуло кресло. Солнце только что зашло, но было еще светло. В углу у забора Миша жарил шашлык...» С самых первых фраз о событиях сегодняшних повествуется под знаком культурной мифологемы, пришедшей из прошлого.

После аллюзии на мхатовский занавес с чайкой читатель ждет, что и вся повесть с птичьим названием будет перекликаться с пьесой Чехова. И действительно, молодой герой, жарящий на даче шашлык, оказывается, написал пьесу, и она будет сегодня разыграна. Появляется героиня, Маша, которая тоже сочиняет, но, в отличие от Миши, уже вовсю печатается. «Почему ты всегда ходишь в черном? — спросил Миша»; и это напоминание о первой реплике «Чайки» подсказывает функции персонажей: Миша — это как бы Треплев, а Маша — как бы Нина Заречная, но в то же время и чеховская Маша, тоже всегда ходившая в черном.

Функции остальных персонажей «Вороны» также интертекстуальны и мифологемны. Действие происходит на даче, когда-то принадлежавшей советскому писателю Н., но затем проданной владельцу инвестиционного фонда Абдуллаеву. Это как бы Лопахин наших дней, но не просто «новый русский», а и «лицо кавказской национальности» (и эта

нелепейшая современная российская мифологема в дальнейшем обыгрывается). В доме Абдуллаева много разных персонажей: старая актриса Ильинская, еще один старый актер, какой-то врач из Кремлевской больницы, какой-то экономист. Кувалдин дает некий набор представителей современной интеллигенции, как в свое время это делал Чехов. Все они работают на Абдуллаева или живут при нем — прямой отсыл к еще одной мифологеме наших дней: вовлеченностии многих представителей творческой интеллигенции в финансовые пирамиды, отразившей печальный факт, что современная интеллигенция кормится при «новых русских».

Маша репетирует из Мишиной пьесы: «...Бог мертв. Солнце, небо, море. Все мертвое, и только я, ворона, летаю над свалкой человечества... Я — метафизика черной вороны — обволакиваю пространства слова, во мне все, потому что все живое стремится к смерти, что-то еще сопротивляется мне, пытается жить, но я, взмахивая черным крылом рояля мозартовского реквиема, гашу стремление к обмену веществ. Смерть, смерть правит миром. Будущего нет. Это только наше представление...». Далее следует подобный псевдометафизический дискурс, возвращающий нас памятью к монологу Мировой души из треплевской пьесы.

Диалоги персонажей идут почти в чеховской манере: каждый говорит о своем. Актер перебирает старые роли. Врач из Кремлевки к месту и не к месту поет советские песни. Экономист все время говорит об экономической катастрофе в стране. Старая актриса вспоминает о том, как она раньше играла. «Новый русский» предсказывает неминуемое захватование России исламом. Маша и Миша твердят о примитивности классической литературы, а также о том, что прошло время писания по старому.

Как и в «Чайке», персонажи говорят о пьесе, которую им показали. «Что вы хотели сказать этим отрывком? — спросила Ильинская». Маша вызывающе декларирует: «Им сказано то, что я хотела сказать... Сейчас нельзя писать так, как писали раньше. Русский язык в каноническом, правильном употреблении умер. Нужны новые формы (прямая цитата из «Чайки». — В.К.). Постмодернизм, авангардизм, одним словом, андерграунд». Далее звучит мотив из Умберто Эко: «— Почему вы не хотите сказать прямо: «Я вас люблю!» — и все! Все! Больше ничего не нужно.

Маша огорченно вздохнула, провела руками по бедрам в черных джинсах, сказала:

— Это не искусство».

Старая актриса напрасно, ссылаясь на опыт своей жизни, пытается впечатлить Машу: «Не нужно новых форм и новых содержаний! Нужно просто понять, что ты сама стара как мир... Ты — старая форма и старое содержание. Не обижайся, но ты, как и я, как и все люди, всего лишь экземпляр немыслимого тиража человечества, а оригинал — Бог! Вот и все». Простую информацию о том, что сегодня хорошая погода, Маша предпочитает выразить так: «...вздыхать о воздушном воздухе воздушных замков, парить, не падая духом, в розовых, розовых, розовых лепестках утренней зари...» и т. п.

Можно ли сказать, что в «Вороне» в высказываниях молодых персонажей автор пародирует претензии на переписывание уже тысячу раз скандинавского? Или заумный стиль многих современных критических статей? Или дидактичность речей людей вчерашнего дня? Или, наоборот, он устами кого-либо из них выражает свою авторскую позицию? Отнюдь нет, повесть написана вовсе не с этими целями. В постмодернистском тексте категории «авторская позиция», «авторский смысл» должны пониматься не традиционно. Самоцеленны в нем комбинации из самых разных текстов, желательно изначально не сочетаемых и не совместимых. Это отчетливо формулирует Владимир Сорокин: «Для меня нет принципиальной разницы между Джойсом и Шевцовым, между Набоковым и каким-нибудь жэковским объявлением. Я могу найти очарование в любом тексте»<sup>9</sup>.

Как и полагается в подражаниях Чехову, между первой и второй половиной «Вороны» проходит два года и многое переменилось. Маша оставила прежнюю словесность, стала любовницей Абдуллаева и работает в его газете главным редактором. Она признается: «Я и не думала прежде, что мне так будет нравиться работать в газете... Я понимаю, Миша, что ты меня можешь назвать изменницей, но книжка моих рассказов, выпущенная два с лишним года назад тиражом в тысячу экземпляров, до сих пор не распродана. И все в той книжке — детский лепет. Это, извини, сопли в сахаре: «Розовые, розовые, розовые лепестки утренней зари...» А тут в номер: «Американская финансовая группа 20—20 рассматривает возможности инвестиций в России». Понимаешь?»

Вот, казалось бы, саморазоблачение модернизма, признание несостоятельности одной эстетики и стилистики в пользу другой. Но нет, это тоже пример постмодернистского видения. Не пародия на текст «розовые, розовые, розовые лепестки утренней зари», а постмодернистское утверждение того, что есть другие тексты, восприятие которых тоже может доставлять «удовольствие от текста».

Старые герои, представители традиционной интеллигенции, еще твердят, что «обязательно художественное произведение должно выражать серьезную, большую мысль. Как говорил Чехов, только то прекрасно, что серьезно». Это опять-таки не дидактика с помощью ссылки на Чехова, но и не пародия на Чехова. Это из Чехова, в воображении современного писателя разбитого вдребезги, на черепки, на осколки, выхватывается один из осколков и составляется мозаика с другими осколками. Тут же рядом присутствуют персонажи, один из которых поет советские массовые песни, другой — повторяет заголовки новостей субботнего номера газеты.

Сюжет повести завершается реально-условно. Оказывается, что финансовая пирамида Абдуллаева рушится, и он собирается удрать за границу. Но тут раздается выстрел, затем второй, пятый: Маша стреляет в Абдуллаева из пистолета. Формально это завершение сюжета, но для постмодерниста важен, разумеется, не сюжет, а игра разными текстами, демонстрация равноправности самых различных текстов. И заканчивается повесть монологом в духе чеховских пьес, пастишем-попурри на темы финалов «Дяди Вани» и «Трех сестер».

«Ворона», таким образом, содержит в себе несколько кодировок, предполагает несколько уровней прочтения (в соответствии с постмодернистскими концепциями текста). Уровень современного сюжета — финансовые пирамиды, новые русские и «лица кавказской национальности», растерянная интеллигенция и т. п. Затем — соотнесенность с классическими текстами, сюжетами, отрывками, отдельными фразами из чеховских пьес. Есть соотнесенность с дискурсом классических русских споров и рассуждений о России, вечности, Боге и т. д. Далее — включение современных дискуссий об искусстве, постмодернизме, отсылающее к соответствующему массиву критических текстов...

Все пространство этой повести-пьесы располагается между невидимым зрительным залом, слегка обозначенным, и каким-то режиссером, невидимым демиургом. Кто это — Бог или некая, вычисленная персонажем-экономистом направляющая, которая сама создала Бога, неизвестно. Может быть, это насмешка над самими попытками найти начала и концы. Персонажи повести сходятся на том, что они или видят какой-то фильм, или участвуют в каком-то спектакле. Это ощущение всего мира как текста и себя как погруженного в интертекстуальную среду, когда ты говоришь до тебя сказанными словами, очень искусно воссоздано в повести Юрия Кувадина. «Ворона» талантливое произведение, созданное по канонам постмодернизма и отражающее не просто набор пост-

модернистских литературных приемов, но постмодернизм как миро-восприятие.

Феномены постмодернизма окружают нас сегодня со всех сторон. Не так давно по первому каналу российского телевидения был показан фильм Луи Малля «Ваня на 42-й стрит» — легкая модернизация чеховского «Дяди Вани», снятая французским кинорежиссером в репетиция американскими актерами чеховской пьесы. Фильм замечателен во многих отношениях, особенно нетрадиционным подбором актеров на главные роли. Но что показалось забавным доказательством того, что постмодернистский дискурс сегодня можно обнаружить во всех сферах нашей жизни, — это закадровый перевод на русский язык текста, который актеры, естественно, произносят по-английски.

Перевод осуществлен какой-то современной халтурной компанией, в которой переводы иностранных фильмов поставлены «на поток». Казалось бы, дублеры должны были произносить чеховский текст, реплики героев «Дяди Вани» вслед за американскими актерами. Но телепрокатчики (которые, очевидно, сами себя называют на американский лад теледистрибьюторами), видимо, не читая Чехова или поленившись найти и открыть пьесу, сопроводили фильм синхронным переводом. Получилось тройное наложение текстов: Чехов, переведенный на английский язык, а потом с английского — словами переводчиков на русский.

В итоге няня оказывается *кормилицей*, вместо *ноги гудут* — жалоба на *невралгию*, вместо *разбойничих скитов* — какие-то *религиозные монастыри*, вместо *хандры* — *депрессия*, а *чудачество* заменено на *эксцентрические мысли; прекрасное, краткое создание* — на *очаровательную красотку* и т. п. Переводчики не в ладах с русской фразеологией. Подвыпивший Астров напевает: «ходи хата, ходи печь / хозяину негде лечь», а за кадром звучит: «дом летает, печка летает, где же хозяину спать?» У Чехова Соня замечает: «Подружились ясны соколы», а в переводе за нее говорят: «Два свободных голоса находят друг друга в ночи и заключают пакт!» Нечего и говорить, что в таком переводе абсолютно пропадают все блестки чеховской фразеологии.

У Чехова:

светлая личность  
ах, какая лень  
одного меня не освежит гроза

В переводе:

просвещенный человек  
у тебя апатия  
я не стану свежее, если буду гу-  
лять под дождем

мыльный пузырь  
дай себе волю  
ты морочил нас

порочный тип  
не противясь своей натуре  
ты нас обманул... и т. д.

Переводчики уверены, что дают эквиваленты английскому тексту, забыв или не догадываясь, что есть русский первоисточник. Самые знаменитые фразы из этой пьесы, которые, казалось бы, известны всякому грамотному человеку, претерпевают такие метаморфозы:

У Чехова:

Надо, господа, дело делать!

В переводе:

Нет ничего лучше, чем работать по-настоящему среди деловых людей.

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах...

Мы будем отыхать под пение ангелов, мы будем утопать в драгоценностях и будем смотреть вниз... (?!)<sup>10</sup>.

Получается сугубо постмодернистский феномен наложения текстов, замыкаемых переводом современного, не читавшего Чехова лингвиста (?), который он выдает за чеховский текст. Зрителю и слушателю представляется, по канонам постмодернизма, на выбор — либо следить за замечательной игрой исполнителей, либо сокрушаться по поводу того, что многие десятилетия развития филологии (и культуры вообще) в эпоху диктатуры телевидения оказываются просто перечеркнуты, либо искренне хохотать над забавными сочетаниями потуг полуграмотных халтурщиков с высокими классическими образцами.

\* \* \*

Владимир Сорокин — один из признанных мэтров прозы российского постмодернизма. Именно в его текстах эстетика шока реализуется наиболее радикально. Он идет гораздо дальше своих литературных сверстников в десакрализации святынь недавнего прошлого, в бестрепетной абсурдизации бытия вообще, достигая этого через шокирующие описания расчленений, ампутаций, дефекаций, копрофагий и т. п., громоздя целые гекатомбы трупов, обильно используя обсценную лексику. Сам же автор не раз повторяет, что все его книги — «это отношение только с

текстом, с различными речевыми пластами», и виртуозно демонстрирует владение разнообразными стилями, от соцреалистического («Первый субботник») до квазитургеневского («Роман»). Оценки текстов Сорокина (как и вообще прозы постмодернизма) полярны: одни в нем видят литературного шарлатана, другие утверждают, что в наши дни надо либо писать как Сорокин, либо вообще не писать.

Любопытно, что опыт оправдания или апологии Сорокина приводит его единомышленников к сопоставлениям с Чеховым. «Говоря о Сорокине, я не могу не коснуться Чехова Антона Павловича», — пишет поэт Дмитрий Пригов<sup>11</sup>. Мир есть хаос, жуткий и разрушительный, над которым натянута тонкая пленка культуры, стремящаяся этот хаос как-то сдержать, не дать ему прорваться. И именно Чехов, единственный в старой классической литературе, чувствовал это соотношение хаоса и едва сдерживающей его пленки. Чехов, будучи «человеком культуры, оберегая и лелея ее, сам настороженным, косящим, почти сладострастным взглядом... следит за отгибающимся краем этой пленки, предчувствует его, тянется к нему, но в последний момент начинает судорожно натягивать эту пленку, насколько позволяют его силы и размах руки. Сам себя он полностью полагает в этой пленке культуры...» Пригов находит несомненное сходство чеховской проблематики с нашей, сегодняшней: в сорокинской картине мира, как и в чеховской, столь же остро ощущение ужаса, хаоса и культурно-пленочных поверхностных усилий. Но «пленка, с которой имеет дело Сорокин, весьма отличается от чеховской не только конкретно-историческими реалиями, но принципиально — своей интенцией». Намерения у Сорокина совсем иные, чем были у Чехова. Он вовсе не пытается сдержать, а сам то и дело сдерживает эту сдерживающую пленку и обнаруживает хаос. Если Чехов «полностью полагает себя в культуре», то Сорокин «избирает позицию третьего наблюдающего, позицию осознания и созерцания пленки и хаоса как совместно живущих, позицию свободы»<sup>11</sup>. Параллель с Чеховым, конечно, говорит о высшей степени признания значительности и таланта писателя-постмодерниста.

Как видим, предсказания о капсулированности, мумификации классической литературы в эпоху постмодернизма оказываются фикцией. Прозаики нового поколения, сделавшие вторичность, цитатность своей осознанной стратегией, не могут не обращаться к произведениям прошлого как к основному резервуару и источнику. Произведения Чехо-

ва в этом отношении стоят в первом ряду. Не только источником сюжетной, характерологической, стилевой игры становятся они для современных прозаиков. Чеховская картина мира, чеховская литературная позиция осознается многими как точка отсчета, своего рода камертон. За этим стоит и осознание родственности Чехова-писателя самым радикальным художественным исканиям и опытам нашего века. Абсурдизация, ироническая трактовка, игровое начало, отталкивание от прошлых текстов — все это не монополия или изобретение постмодернистов, а в полной мере представлено в чеховских произведениях<sup>12</sup>.

Постмодернизм сегодня осознается как некая пауза, антракт в развитии литературы и культуры. Станет ли он началом выработки нового стиля, новых нарративных и композиционных канонов, покажет время. В конце концов, литература может оказаться полностью раздавленной агрессивностью других форм передачи информации. Но пока литература жива, любое развитие в ней, каким бы бесконечно далеким от традиций оно ни казалось, так или иначе в конечном счете возвращается к классике.

### Примечания

- <sup>1</sup> Курицын В. Жизнь с коканином // Знамя. 1992. № 1. С. 215.
- <sup>2</sup> Лампарт Е. Большая скуча. О феномене Владимира Сорокина // Независимая газета. 1994. 7 дек. С. 7.
- <sup>3</sup> Там же. С. 216.
- <sup>4</sup> Мережко В. Если бы знать... // Аврора. 1992. № 11—12.
- <sup>5</sup> Дрейцер Э. Дама с собачкой // Столица. 1993. № 42 (153). С. 58—62.
- <sup>6</sup> Парамонов Б. Конец стиля. СПб.; М., 1999. С. 18.
- <sup>7</sup> Пелевин В. Жизнь насекомых // Знамя. 1993. № 4. С. 41, 43.
- <sup>8</sup> Кувалдин Ю. Ворона // Новый мир. 1995. № 6.
- <sup>9</sup> Сорокин В. Текст как наркотик // Сорокин В.В. Сборник рассказов. М., 1992. С. 121—122.
- <sup>10</sup> Фильм озвучен компанией «Селена Интернейшнл» по заказу Общественного Российского телевидения.
- <sup>11</sup> Пригов Д. А им казалось: в Москву! В Москву! // Сорокин В.В. Сборник рассказов. С. 116—118.
- <sup>12</sup> См., например, рассуждение о Чехове как предтече постмодернизма: Курицын Вяч. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С. 74—76. Борис Парамонов видит в персонажах текстов Сорокина «развитие чеховского театра Марionето» (см.: Парамонов Б. Ион, Иона, Ионы // Парамонов Борис. Конец стиля. С. 53).

## SUMMARY

This collection of essays includes articles devoted to postmodernist trends in Polish, Czech, Slovak, Bulgarian, Macedonian, Serb, Slovene, Croatian, Belorussian, Russian and Ukrainian literatures. Postmodernism — a contradictory but vivid and esthetically concrete phenomenon of recent literary process is reviewed from various points of view and in its national originality.

The introduction into scientific debates of these observations will contribute to creating an integral vision of European Postmodernism and more objective presentation of its trend in world literature.

The book is targeted to scholars of Slavonic literatures, culturologists, historians of literature as well as to broader reading audiences including university students.

Responsible editor Nadezhda N. Starikova, editorial board Irina E. Adelgeim, Galina Yu. Ilyina.

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора .....	3
<b>И. Е. Адельгейм (ИСл РАН)</b>	
Постмодерн-терапия. Польская проза и литературная критика 1990-х годов .....	6
<b>С. А. Шерлаимова (ИСл РАН)</b>	
Чешский постмодернизм в теории и на практике .....	32
<b>Л. Ф. Широкова (ИСл РАН)</b>	
«Поиски потерянного автора»: постмодернизм в словацкой прозе 1990-х годов. ....	54
<b>З. И. Карцева (МГУ)</b>	
Постмодернизм и Болгария (в общем контексте ее литературных связей) .....	65
<b>М. Б. Проскурнина (ИСл РАН)</b>	
Проблема интертекстуальности в македонской прозе 1980—1990 годов. Поиски национального своеобразия .....	81
<b>М. А. Слащева (МГУ)</b>	
Миф в постмодернистской прозе Милорада Павича. ....	100
<b>Н. Н. Старикова (ИСл РАН)</b>	
Парадигма постмодернизма в словенской литературе (поэзия и проза 1970—1990-х гг.) .....	113
<b>Г. Я. Ильина (ИСл РАН)</b>	
Хорватский исторический роман эпохи постмодернизма (Н. Фабио «Уроки жизни» и «Волосы Вероники») .....	129
<b>Н. Б. Лысова (Полоцк)</b>	
Постмодернизм в современной белорусской литературе .....	149
<b>Т. И. Гундорова (Киев)</b>	
Карнавал после Чернобыля (топография украинского постмодернизма) .....	160
<b>В. Б. Катаев (МГУ)</b>	
Русский постмодернизм и Чехов .....	191
Summary .....	206

Научное издание

ПОСТМОДЕРНИЗМ  
В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

*Сборник статей*

Сборник подготовлен к печати  
в редакционно-издательском отделе  
Института славяноведения РАН

Обложка — С. А. Карасев

---

Подписано в печать 2.08.2004 г.  
Тираж 300 экз. Заказ № 72

Объем 13,0 печ.л.  
Цена договорная

---

Логос. ООО «Конти» г. Москва

