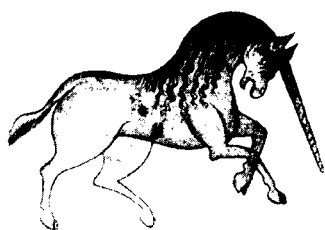


**Итоги
литературного
развития в XX веке
в проблемно-
типологическом
освещении**

**Центральная и
Юго-Восточная Европа**



Российская Академия наук
Институт славяноведения

**Итоги
литературного
развития в XX веке
в проблемно-
типологическом
освещении**

Центральная и
Юго-Восточная Европа



МОСКВА «ИНДРИК» 2006

УДК 82(091)

ББК 83.34

И 93

*Исследование выполнено при поддержке
Российского государственного научного фонда (проект 02-04-00006а)*

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

*Издание осуществлено при поддержке Российского государственного
научного фонда (проект № 05-04-16090)*



Редколлегия: к. ф. н. Ю. В. Богданов (ответственный редактор),
д. ф. н. Г. Я. Ильина, д. ф. н. С. А. Шерлаимова

Рецензенты: д. ф. н. В. Я. Тихомирова, к. ф. н. Н. В. Шведова

Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа. — М.: Индрик, 2006. — 336 с.

ISBN 5-85759-360-3

Эта книга посвящена итогам литературного развития Центральной и Юго-Восточной Европы в XX веке. В качестве основных направлений многоаспектного исследования выделяются: особенности движения национальных литератур в европейском контексте; литература в идеологических координатах меняющегося времени; национальная мифология как стимул и в то же время тормоз художественного обновления; литературная классика XX века. Авторы статей, рассматривая узловые — с их точки зрения — идейно-художественные проблемы, выявляют глубинное сходство, а также национальную специфику чешской, словацкой, польской, венгерской, румынской, болгарской, сербской, хорватской, словенской и македонской литератур. Суммарный художественный опыт, накопленный литературами региона, позволяет существенно дополнить и уточнить общую картину мирового литературного развития XX века.

© Институт славяноведения РАН, 2006
© Коллектив авторов, 2006
© Издательство «Индрик», 2006

ISBN 5-85759-360-3

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии	6
<i>С. Шерлашмова</i> Литературный фактор в чешской истории XX в.	8
<i>Г. Ильина</i> К вопросу о судьбе левой художественной интеллигенции XX в. (Мирослав Крлежа и его последний роман «Знамена»).....	38
<i>Ю. Богданов</i> Словацкая литература в европейском контексте (К проблеме синхронизации национального и общеевропейского литературного развития)	83
<i>В. Хорев</i> Польская проза в поисках правды о Второй мировой войне	119
<i>Ю. Гусев</i> Литература перед лицом Апокалипсиса (Геноцид как рецепт всеобщего счастья)	148
<i>М. Фридман</i> Миф и псевдомиф в румынской литературе XX в.	178
<i>Н. Старикова</i> Словенский исторический роман в XX в.: национальное и универсальное	216
<i>О. Кириллова</i> Культурное пограничье в творчестве Иво Андрича. К проблеме коммуникации я/другие	244
<i>Н. Пономарева</i> Национальный и общеевропейский художественный опыт в болгарской прозе и драматургии 60–80-х гг. XX в.	257
<i>М. Проскурнина</i> Македонский роман 1980–2000-х гг. (К проблеме национального в литературе)	290
Указатель имен	325
Summary	335

От редколлегии

Конец XX в., совпавший к тому же с началом нового тысячелетия, побудил представителей различных научных дисциплин к «балансовым» оценкам минувшего столетия. К числу подобных попыток сквозного проблемно-типологического рассматривания опыта, накопленного национальными литературами Центральной и Юго-Восточной Европы: чешской, словацкой, польской, венгерской, румынской, болгарской, сербской, хорватской, словенской, македонской, — относится и эта книга.

На протяжении длительного исторического времени эти литературы развивались под знаком борьбы за национальную независимость. XX век, ознаменовавшийся для большинства народов этого региона обретением государственной самостоятельности, стал для них и веком тяжелейших испытаний. Первая и Вторая мировые войны, в ходе которых эти страны подчас оказывались по разные стороны фронта, драматическая эпопея борьбы с фашизмом, обескураживающий, завершившийся крахом опыт строительства социализма, выступившие на поверхность острейшие межэтнические конфликты — все это нашло многослойное отображение в целом потоке художественных творений разнообразной идеологической и эстетической направленности, среди которых выделяются и подлинные шедевры, обогатившие мировую литературу. Произведения Я. Гашека, К. Чапека, В. Гамбровича, Я. Ивашкевича, Ч. Милоша, И. Андрича, М. Крлежи, Й. Йовкова, Й. Радичкова, Л. Новомеского, И. Цанкара, М. Садовяну, И. Кертеса и мн. др., обращенные к современникам, станут для читателей будущих эпох надежными опорами памяти, красноречивым свидетельством о времени в самом широком смысле слова — от исторического до метафорического.

XX век почти на всем протяжении представлял плацдарм жесточайшего столкновения идеологий в национальном и мировом масштабе, поставив человечество перед выбором между фашизмом и коммунизмом, между коммунизмом и демократией. Художественная литература и гуманитарные науки, в том числе литературоведение, оказались в самой гуще идеологических столкновений и испытали, как никогда ранее, сильнейшее их давление. Оно было различным в разных странах и на разных этапах, но присутствовало практически на протяжении всего века, нередко принимая насильственно-репрессивные формы и приводя к тотальной идеологизации искусства. Смена художественных течений и общей литературной ситуации в странах рассматриваемого региона в значительной степени обуславливалась и тем, что здесь не раз менялись политические режимы, накладывая отпечаток на все сферы жизни и культуры. Вторая половина прошлого столетия, когда почти все страны ЦЮВЕ входили в так называемый социалистический лагерь, отличалась особенно настойчивым стремлением властей к контролю над литературой, принуждая ее обслуживать сугубо конъюнктурные цели. Однако и в этот период искусству, подчас дорогой ценой, все же удавалось сохранять известную автономию. Наиболее плодотворными этапами литературного процесса XX в. по праву можно считать межвоенное двадцатилетие и «оттепельные» 60-е гг.

В условиях политико-идеологического прессинга литература вырабатывала специфические формы художественного сопротивления, которое завуалированно присутствовало в произведениях, появлявшихся в легальной печати. В открытой форме оно находило выход в литературе эмиграции, а также, в особенности в 1970–1980-х гг., в самиздате. Все три сегмента: легальной, диссидентской и эмигрантской словесности — по-своему расшатывали идейные и художественные стереотипы и мифы, делая необратимым процесс освобождения литературы от диктата идеологического единomyслия.

Сложная и противоречивая картина движения литератур ЦОБЕ в XX в. оценивалась и переоценивалась в текущей критике и литературоведческой науке отдельных стран и периодов с разных, подчас диаметрально противоположных позиций — в зависимости от изменений политической ситуации. Вследствие существовавшего долгие годы сугубо избирательного подхода многие авторы, произведения, даже целые группировки и течения надолго вычеркивались из исторического и современного литературного контекста или же получали одностороннюю, тенденциозную трактовку. С другой стороны, порой неправомерно завышалась значимость авторов, демонстрировавших приверженность господствующей идеологии.

После падения политических режимов, возглавлявшихся коммунистическими партиями, появилась возможность для формирования обновленного подхода к систематизации и осмыслению литературного процесса XX в. Очевидно, что на это потребуется немало сил и времени, поскольку объективная реконструкция истории литературы не должна иметь ничего общего ни с очередной механической переменной плюсов на минус, ни с попытками бездумного или мстительного перечеркивания послевоенного сорокалетия как царства сплошной тьмы. Вместе с тем необходим новый углубленный анализ практически всех этапов литературного процесса XX в. Авторы предлагаемой читателю книги, опираясь на собственные многолетние историко-литературные изыскания и труды своих коллег у нас и за рубежом, на проведенный с современных позиций непредвзятый, как мы надеемся, анализ обширного материала, стремились внести посильную лепту в эту работу. Каждый, естественно, излагает личную точку зрения, которая в отдельных случаях может не разделяться другими авторами.

При всех отличиях и специфике развития каждой страны все народы Центральной и Юго-Восточной Европы в одно и то же время пережили катаклизмы, сотрясавшие Европу в XX в., что породило глубинное сходство их исторических и культурных судеб и обусловило возможность типологического рассмотрения литературного процесса. В двух первых статьях тома (С. А. Шерлаимовой и Г. Я. Ильиной) рассматриваются различные аспекты противоречивого сопряжения литературы и идеологии, оказавшего громадное влияние на весь облик национальных литератур в XX в. В развитие этой темы следуют статьи В. А. Хорева, Ю. П. Гусева, М. В. Фридмана, дающие представление о художественном осмыслении катастрофических событий в XX в. В заключительном блоке статей Ю. В. Богданова, Н. Н. Пономаревой, Н. Н. Стариковой, О. Л. Кирилловой, М. Б. Проскурниной на обширном материале анализируются пути и способы преодоления национальными литературами региона комплекса эстетической неполноценности и включение этих литератур на протяжении XX в. в общеевропейский художественный контекст.

Раздумья над литературными итогами XX в. приводят к мысли о том, что бытование любой литературы — это живой процесс, в котором причины и следствия, закономерности и случайности постоянно меняются местами и только в широком временном масштабе с большей или меньшей вероятностью можно говорить о «началах» и «концах» того или иного явления. Получить из этого концентрированного настоя сухой остаток — задача неизменно сложная, решение которой зависит от коллективных усилий ученых многих стран.

Итоги литературного развития в XX в. не сводятся, да и не могут быть сведены к финальной и далеко не благозвучной по художественной значимости картине состояния литературы на рубеже нового тысячелетия. Они включают в себя весь путь литератур в XX в. и все неотъемлемые художественные ценности, обретенные на этом пути.

Литературный фактор в чешской истории XX в.

В жизни любого народа культура играет исключительно важную роль, составляя основу национальной идентичности. И все же для европейских так называемых «малых стран», на протяжении веков вынужденных не только бороться за государственную самостоятельность под натиском более мощных соседей, но и отстаивать само право на свой национальный язык, национальную культуру, на литературу на собственном языке, она имеет совершенно особое значение. Таков был и удел чехов, не напрасно заслуживших определение «филологической нации».

В далеком прошлом литература на чешском языке имела на своем счету высокие достижения: достаточно назвать имена гуситского философа и блестящего писателя-сатирика Петра Хельчицкого (XV в.) или писателя и педагога Яна Амоса Коменского (XVII в.). Утрата Чехией государственной независимости после проигранной битвы на Белой Горе (1620) и последовавшая за тем усиленная рекатолизация и сопутствующая ей германизация не смогли уничтожить чешский язык, но в значительной степени вытеснили его из области науки и культуры, превратив почти полностью лишь в средство коммуникации деревенских жителей и городских низов. Эпоха национального возрождения в конце XVIII в. начиналась, прежде всего, с возрождения чешского языка, с попыток использовать его в сфере науки, идеологии, искусства. На сложность этого процесса указывали все серьезные чешские мыслители нового времени.

Томаш Гарриг Масарик в своем основополагающем программном труде «Чешский вопрос» (1895) писал: «Это была нелегкая задача — веками не развивавшийся язык ввести в мир современного мышления: именно поэтому в научных трудах еще долго использовали немецкий язык. Было так, что немецкий язык с его же помощью стремились вытеснить. Еще Коллар свое главное сочинение написал по-немецки, в случае Добровского это само собой разумеется; Шафарик по-немецки написал историю славянской литературы, да и Палацкий свою историю (Чехии. — *С. Ш.*) первоначально издал тоже на немецком языке.

Благодаря усилиям, прилагаемым нами к совершенствованию своего языка, мы стали народом „филологическим“...»¹.

Современный чешский исследователь Владимир Мацура, много и детально занимавшийся эпохой национального возрождения, уже после «бархатной революции» 1989 г. подчеркивал: «Язык был у нас всегда чем-то большим, нежели просто инструментом общения, он превратился прямо-таки в предмет поклонения, в сакральный объект, завет наших предков»².

Ученые периода национального возрождения по-немецки доказывали жизнеспособность и богатство чешского языка, а параллельно возрождались литература на родном для чехов языке, проблемы которой волновали все лучшие умы чешского общества. Мы уже упоминали имена Я. Коллара и П. Й. Шафарика, которые были прежде всего филологами и литераторами, знаменитый чешский историк Ф. Палацкий занимался не только историей своего народа, но и принимал участие в спорах о чешской просодии, политический деятель и основоположник чешской журналистики К. Гавличек-Боровский был непревзойденным поэтом-сатириком, литературным критиком и переводчиком. К середине XIX в. чешская литература обладала уже такими замечательными художественными произведениями, как поэма К. Г. Махи «Май», роман Б. Немцовой «Бабушка» и т. д. Так что Т. Г. Масарика с его постоянным вниманием к литературе по праву можно считать законным наследником той славной эпохи.

Проблематика чешского национального языка и литературы на чешском языке была теснейшим образом связана с борьбой за национальную независимость, с идеологией чешского национально-освободительного движения. Особый оттенок восприятию этой проблематики придавало геополитическое положение страны между великими державами — Германией и Россией и ее вхождение в состав Австрийской (с 1867 г. — Австро-Венгерской) империи. Будучи к концу XIX в. в промышленном отношении наиболее развитой частью последней, с точки зрения государственности Чехия, по сути, продолжала оставаться ее бесправной провинцией. Это порождало порой весьма противоречивые суждения о ценности чешского языка, о самой необходимости его существования. Так, молодой ученый Губерт Гордон Шауэр в 1886 г. опубликовал статью «Наши два вопроса», в которой выразил сомнение, стоило ли чехам прилагать такие гигантские усилия для сохранения родного языка, когда, может быть, разумнее было бы направить их на развитие промышленности и цивилизации. При таком повороте дела чешский народ, может быть, и перестал бы говорить по-чешски, но в других отношениях оказался бы народом более продвинутым. Шауэр (между прочим, хотя это может показаться парадоксальным — ученик Масарика) желал Чехии лучшей доли, но он тревожился, сможет ли она удержать свою национальную идентичность: чехи либо онемечатся и останутся в Европе, либо же их постигнет русификация и они отойдут к Азии. История опровергла опасения Шауэра: чехи вернули свою государственную самостоятельность, сумели подняться на достаточно высокую ступень общественного и экономического развития, не превратившись ни в немцев, ни в русских. И немалую роль в этом сыграла «филологичность» нации, ее преданность родному языку и литературе.

Обратимся еще раз к Масарику — крупнейшему идеологу чешского национально-освободительного движения времен Австро-Венгрии и пер-

вому президенту Чехословакии, который строил свои концепции в значительной степени на убежденности в высочайшей духовной миссии литературы.

Чтобы изменить мир, надо его прежде всего познать. Самым действенным средством познания мира и воспитания общества Масарик считал литературу, выразительно отличаясь тем самым от большинства философов и историков. В одном из ранних своих трудов «Об изучении поэтических произведений» (1884) он писал о художественной литературе: «Это познание очень надежное, точное, даже точнейшее; истинный художник постигает мир наилучшим образом и поэтому, как мы можем убедиться, он так мощно воздействует на каждого из нас...»³. И в другом месте: «Художественное познание есть самое высшее человеческое познание»⁴.

Анализируя в «Чешском вопросе» отечественную историю, Масарик опирался главным образом не на документы или археологические находки, а именно на национальную литературу, усматривая в ней наиболее адекватное выражение «смысла» многовекового прошлого своего народа. В этом плане он ставил писателей значительно выше политиков или философов: «Сравнительное изучение «Фауста» Гёте и «Братьев Карамазовых» Достоевского скажет нам о немецком и русском характерах больше, чем дюжины патриотических словоизлияний славянских и немецких демагогов»⁵. На начальном этапе своей политической деятельности Масарик даже выдвинул концепцию изменения мира путем «литературной революции»: по его мысли, писатели-гении в состоянии показать человечеству, каким оно не должно быть и каким должно стать, перевоспитают его своими произведениями.

Масарик глубоко штудировал как немецкую классическую философию, так и сочинения основоположников марксизма, к чему его подталкивал в том числе происходивший в то время подъем социалистического движения в Австро-Венгрии. Он понимал серьезность поставленных марксистами проблем, но, не принимая предлагаемые ими решения, вступил с ними в обстоятельную полемику в монументальном двухтомном труде «Социальный вопрос» (1898). Примечательно, что среди прочих многочисленных возражений здесь содержится тезис о недооценке марксизмом человеческой личности и упрек в «несоциальном забвении красоты»⁶. Верный идее не социальной, а «литературной революции», Масарик утверждал: «Байрон один сделал для политической эмансипации народов больше, чем сотня тайных обществ»⁷.

Взгляды Масарика, разумеется, не были свободны от утопичности и, конечно же, они претерпевали существенные изменения во времени. Первая мировая война, революция в России, эпопея чехословацких легионов, создание независимой Чехословакии — все это не могло не отразиться на позиции Масарика — идеолога национально-освободительного движения, ставшего первым чехословацким президентом. Но пристальное внимание

к литературе, убежденность в ее огромной познавательной и воспитательной роли он сохранил до конца своих дней и авторитет Масарика, несомненно, способствовал уважительному отношению к искусству, которое было характерно для нового государства.

Вместе с тем как до возникновения независимой чехословацкой республики, так и после этого у историко-филологических концепций Масарика были не только сторонники, но и подчас весьма рьяные оппоненты. В межвоенный период таким оппонентом был историк Йозеф Пекарж, пытавшийся опровергнуть само понятие «смысл чешской истории», которым оперировал Масарик. Он утверждал, что у Масарика «эмпирически-познавательная точка зрения проникнута мистико-теологическим подходом, что неизбежно уводит в метафизические дали или к религиозным решениям»⁸. Пекарж упрекает Масарика, что тот ищет какой-то особый смысл в чешской истории: «Нельзя какому-либо отдельному народу приписывать некий определенный „смысл“ его истории; на самом деле у каждого народа столько „смыслов“, надежд и стремлений, сколькими духовными переменами он проходит на протяжении столетий»⁹.

Спору нет: «смысл», содержание истории любого народа меняется на разных этапах его эволюции. Можно согласиться и с тем, что масариковские понятия «смысл истории», как и «филологическая нация» или «литературная революция», не строго научны, это скорее метафоры, в чем также проявляются литературные склонности их автора. Но ведь метафоры для того и «изобретают», чтобы передать нечто, другим образом не передаваемое, они призваны раскрывать глубинное содержание предмета. Однако Пекарж оспаривал не только масариковские термины, он выдвигал противоположную концепцию чешской истории, в очередной раз обращаясь к чешско-немецкой проблематике. Развивая мысль, еще ранее выдвинутую известным историком Ярославом Голлом, Пекарж утверждал: «...решающее влияние Европы, выраженное в разного рода контактах и молитвах, является главным, самым важным фактором нашей истории, главным творцом нашей судьбы»¹⁰. По рассуждениям Пекаржа получалось, что чехи — нация, только воспринимающая и лишь потом развивающая, пусть и успешно, импульсы, идущие от великих стран Европы (прежде всего — от немцев). Масарик во всех своих работах признавал влияние на чехов других европейских народов, не только немцев, хотя их — в силу географического соседства и исторических причин — в первую очередь, но и французов, англичан, русских, однако он пытался выделить в чешской истории наиболее плодотворные моменты и свершения, отмеченные национальным своеобразием. Ему был чужд национализм. Постоянно напоминая о принадлежности Чехии к Европе, он подчеркивал первостепенную важность общеевропейского, всеобщего гуманизма: «Нравственность, человечность должны быть целью каждого индивидуума, каждого

народа. Не существует никакой особой национальной этики»¹¹. Но вместе с тем Масарик придавал большое значение проблемам национальной идентичности каждого народа, прочную основу которой он видел в его культуре, в его литературе. Отсюда его огромный интерес к литературе чешской, русской, немецкой, что обусловило его оригинальную концепцию новейшей европейской истории, гуманистическую основу его политических взглядов, самобытность его интерпретации чешской истории, начиная с подчеркивания особого значения для нее «филологического» — языкового, литературного фактора. Время скорректировало суждения первого чехословацкого президента, однако он многое предвидел удивительно верно: это касается и иницирующей роли литературы на отдельных важных этапах чешской истории XX в.

Литература в жизни общества способна выполнять самые различные функции: познавательную, воспитательную, пропагандистскую, развлекательную и т. п. Благодаря историческим обстоятельствам чешская литература с эпохи национального возрождения была теснейшим образом связана с чешским патриотизмом, выполняла функцию формирования национально-освободительной идеологии. Однако национально-идеологическая значимость того или иного литературного произведения далеко не всегда определялась его собственно художественной ценностью. На начальном этапе своего формирования чешская гуманитарная элита явно отдавала предпочтение моменту идеологическому. Самый яркий пример в этом плане — поэма К. Г. Махи «Май» (1836), с которой начинается высокий чешский романтизм и вообще новая чешская поэзия и которая, как известно, в момент своего появления была встречена в штыки большинством литературных авторитетов того времени, узревших в ней отступление от патриотических идеалов. Уже следующее литературное поколение — поколение Я. Неруды и В. Галека, издавших альманах «Май» (1858), сумело по достоинству оценить не только эстетические качества, но и вольнолюбие и патриотичность творчества Махи, однако сугубо идеологический подход еще долго оставался в чешской культуре первостепенным, хотя ему и постоянно сопутствовала мечта о «красоте».

Новые критерии в искусстве начинают пробивать себе дорогу в конце XIX в., вместе с возникновением символизма и декаданса и усилением литературы социально-критической направленности. Своеобразной вехой на этом пути можно считать публикацию в 1895 г. в журнале «Розгледы» манифеста «Чешской модерны», который составили в основном поэт Й. С. Махар (по характеру творчества его можно отнести к критическому реализму) и критик Ф. К. Шальда, сторонник новых западных эстетических веяний, и который подписали представители как символизма (О. Бржежина, А. Сова), так и социалистической литературы (Ф. В. Крейчи). Ма-

нифест был проникнут ощущением устарелости, обветшалости господствовавших в то время литературных норм и на первый план выдвигал лозунг «индивидуализма», под которым прежде всего подразумевалась свобода индивидуального творческого поиска. В Манифесте содержалось также признание политических и социальных прав трудящихся и отказ от заскорузлого национализма консервативных чешских политиков: «Мы никак не акцентируем чешскость; будь сам собой и будь чешским»¹².

«Чешская модерна» знаменовала собой и открытый доступ в чешскую литературу новейших достижений европейской поэзии, подчас демонстративно подчеркивая это. Так, молодой поэт-символист К. Главачек писал, обращаясь к П. Верлену: «Я здесь вассал несмелый твоих бледных нюансов...»

С. К. Нейман, также примыкавший тогда к символизму и почитавший, среди прочих, С. Пшибышевского с его «сатанизмом», вскоре после выхода из тюрьмы, где он отбывал наказание за участие в антиавстрийском молодежном движении, в обращенных к популярной тогда французской куртизанке и певице Лиане де Пужи стихах восклицал:

Я — зябкое дитя упадка,
рожденный для вашего Парижа
и гордый ненавистью черни,
в краю далеком варварском мечтаю
о царстве вашем и о вас...

Однако чешский символизм было бы неверно определять как антинациональный, непатриотичный. Приведенные выше строки — это не больше чем эпатаж. Ведущие чешские символисты — О. Бржезина, А. Сова да и тот же С. К. Нейман (ведь он был автором не только отмеченного влиянием Пшибышевского поэтического сборника «Слава сатаны среди нас», но и воспевавшей родную природу проникновенно-лирической «Книги лесов, холмов и вод») создали множество прекрасных произведений о чешских пейзажах, о любви к простым чешским людям. Когда же над Европой нависла угроза мировой войны, в чешской поэзии, как и вообще в чешской литературе, вновь отчетливо зазвучали ноты протеста против уготовленной Чехии доли пушечного мяса.

В XIX в. чешская литература отстояла право на свой национальный язык, а к концу столетия «догнала» большие европейские литературы в плане синхронизации литературного процесса. Она плодотворно осваивала новые эстетические тенденции, привнося в них оригинальные мотивы и оттенки. Однако литература эта по-прежнему была известна лишь в весьма ограниченном регионе Европы, главным образом в славянских странах и в пределах Австро-Венгерской империи. XX век стал эпохой выхода

чешской литературы на общеевропейскую да и мировую арену. Это относится как к собственно художественным завоеваниям, так и к тому, что в отдельные периоды новейшей истории чешская литература, писатели, критики, литературная печать выступали в роли действенной общественной силы, в роли инициаторов демократизации и гуманизации жизни — и не только в границах своей родины.

В чешском литературоведении прочно бытует мнение, что подлинный расцвет отечественной литературы наступит тогда, когда она освободится от внеэстетических функций. Согласно этому мнению, литература, которая, со времен национального возрождения выполняя в жизни общества роль национальной идеологии, вследствие этого не могла полностью развить свои художественные качества. Подобное мнение сопровождает развитие чешской культуры на протяжении всего XX в., однако реальное положение вещей его не подтверждает.

Год окончания Первой мировой войны стал годом образования независимого чехословацкого государства. Давняя мечта чешского и словацкого народов была осуществлена и, казалось бы, теперь деятели культуры могли не заботиться больше о политике и целиком посвятить себя своим собственным целям. На деле все обстояло иначе. Никогда прежде чешская литература не была столь политизированной, какой она стала в первые годы самостоятельной Чехословакии. Если до этого момента общность национально-освободительных устремлений до известной степени сплачивала чешских писателей разных направлений, то после обретения страной независимости литература резко раскололась прежде всего по политическим мотивам, что отражалось и на характере эстетических программ.

Вообще период между двумя мировыми войнами был для чешской литературы необычайно плодотворным, чему кроме обилия талантов способствовало достаточно высокое, особенно по сравнению с соседними государствами, развитие демократии в стране, свобода печати, открытое сосуществование различных партий, вплоть до коммунистической.

Крупнейшим достижением чешской литературы, сразу сделавшим ее известной практически во всем мире, стал роман Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны», который отдельными выпусками издавался в 1920–1923 гг. Сила этого, пусть и оставшегося незаконченным, романа состояла в создании «мирового образа» простого солдата, по праву занявшего место рядом с героями Шекспира и Сервантеса и воплотившего в себе народное неприятие любой войны и любой антинародной бюрократической государственной машины. Блестящий сатирический талант Гашека соединился здесь с его уникальным жизненным опытом, включающим скитания извечного смутьяна и пересмешника времен Австро-Венгрии, опыт солдата Первой мировой, потом — участника чехословацких легионов, потом — комиссара Крас-

ной Армии, участника Гражданской войны в России. Мне представляется, что для понимания образа Швейка необходимо учитывать все перипетии биографии его создателя, в частности близкое личное знакомство с российской революционной действительностью. Известно, что Гашек в России принимал участие в формировании интернациональных частей, агитировал в печати за Советскую власть. Но зоркий глаз художника и здесь продолжал подмечать все негативное, «неправильное», что под его пером (не в статьях, а в рассказах) тотчас же становилось уморительно смешным, писал ли он об «уфимских буржуях» или незадачливых и жестоких советских командирах. «Похождения бравого солдата Швейка» — сатирический приговор любой войне, и разящую силу ему придала широта и разносторонность знаний писателя о войне в сочетании с блистательным юмором и умением двумя-тремя штрихами, простой, точной фразой нарисовать незабываемый портрет живого человека.

Известное влияние Гашека можно уловить в антивоенном романе Владислава Ванчуры «Поля пахоты и войны» (1925). В отличие от «Швейка», это роман мрачный, в нем много крови и вовсе нет веселости, которая отличает многие другие ванчуровские вещи. Но примечательно, что Ванчура столь же безусловно осуждает войну, которую он называет «концом ветхого завета», а завершает роман гротесковая картина торжественных похорон в качестве «неизвестного солдата» случайно попавшего в армию бывшего батрака и убийцы — идиота Ржеки. Отметим, что Ванчура также принадлежал к левому политическому лагерю и в годы написания «Полей пахоты и войны» он разделял иллюзию, что мировая война ускорит конец капиталистического общества, приблизит время «нового завета» (в романе Гашека подобных иллюзий обнаружить не удастся), но эти надежды выражены лишь в нескольких декларативных фразах, ценность романа — в его разоблачительном накале.

В чешской литературе были попытки показать героическую борьбу чехов за свою государственную независимость в составе сформированных в России чехословацких легионов, которые создавались в основном из военнопленных в расчете на военные действия против Австро-Венгрии, но в период Гражданской войны оказались в конфликте с Красной Армией. Наиболее известные произведения на эту тему принадлежат занимавшему националистические позиции участнику легионов, впоследствии — генералу Рудольфу Медеку: пятитомная «Легионерская эпопея» (1921–1927) и драма «Полковник Швец» (1928). Эти произведения, имевшие успех у определенной части общества и отмеченные премиями, как и книги других легионерских авторов, представляют определенный интерес в документальном (с той или иной степенью субъективной односторонности) и биографико-психологическом плане, однако они не принадлежат к значительным в художественном отношении произведениям.

Если до 1918 г. идеологическим наполнением чешской литературы была в первую очередь проблематика борьбы за национальную независимость и почти всю ее можно было поэтому назвать патриотической, то после освобождения на это место выдвинулась проблематика социальная и политическая, разногласия по поводу характера нового государства, по поводу отношения к странам Запада, с одной стороны, и к Советской России, с другой. Чешский патриотизм отнюдь не всегда был теперь объектом воспевания, зачастую он, напротив, превращался в объект сатиры.

Занявший позицию крайнего национализма весьма талантливый поэт Виктор Дык в «Песне ночи 29 октября» (28 октября 1918 г. была провозглашена независимая Чехословакия. — *С. Ш.*) страстно призывал чешский народ забыть о «классовых распрях», «хранить то, чего ты достиг — собственное государство»:

Сейчас не время, брат, готовить счет,
чтоб предъявить его отчизне.

А молодой поэт Иржи Гауссман, воскрешая традиции «Крещения святого Владимира» Карела Гавличка-Боровского, сочинил сатирическую поэму «Гражданская война» (1923), где показал безумную трусость чешских правых политиков и государственных деятелей, отправляющих целое войско на разгром снеговиков, к которым какой-то проказник приделал флажки с надписью «Мы — большевики».

Избранный первым президентом Т. Г. Масарик надеялся провести в жизнь свою давнюю мечту о «литературной революции» и попытался привлечь к управлению страной деятелей культуры и писателей. Й. С. Махар был назначен Генеральным инспектором вновь созданной чехословацкой армии, даже прославившийся своими бунтарскими настроениями С. К. Нейман получил высокую должность в министерстве просвещения. Но такая кадровая политика очень скоро обнаружила свою несостоятельность. Генеральное инспекторство Махара оставило по себе память лишь в многочисленных сатирических стихах и карикатурах на него. Нейман скоропалительно подал в отставку. Сенатор Дык стал критиковать президента справа. Но литература, критика, литературная печать продолжали оставаться ареной бурных столкновений политических взглядов и в этом смысле оказались в еще более тесной связи с идеологией, чем это было в имперские времена.

Ситуация в чешской литературе отличалась тем, что в ней сразу же после освобождения страны образовалось сильное левое крыло, куда вошел целый ряд писателей, получивших признание еще в довоенные годы. Кроме Я. Гашека, о котором уже шла речь, это были Иван Ольбрахт, Мария Майерова, Станислав Костка Нейман и многие другие. И. Ольбрахт и М. Майерова присутствовали в качестве делегатов от марксистского ле-

вого крыла социал-демократической партии на II Конгрессе Коммунистического Интернационала в Москве, они же, как и другие перечисленные выше писатели, участвовали в создании Коммунистической партии Чехословакии в мае 1921 г. Не меньшее значение имело то, что к коммунистическому движению примкнули самые яркие литературные таланты молодого поколения: Владислав Ванчура, Ярослав Сейферт, Иржи Волькер, Карел Тейге, Витезслав Незвал и др. Была выдвинута программа «пролетарского искусства», создано объединение молодых писателей и художников «Деветсил» (1920).

Революционная поэзия начала 20-х гг. была весьма разнообразной в жанровом и стилистическом отношении. С. К. Нейман, собравший стихи этого времени в сборник «Красные песни» (издан в 1923 г.), ратовал за агитационную поэзию, гневно обличал новое государство, не принесшее трудящимся подлинной свободы и благосостояния. В «Псалме 1919 года» он иронически истолковывал красно-белый цвет чешского национального флага:

Те, кто каждый день меня предавали,
палкой и плетью, как пса, избивали,
потом кормились моим, вознеслись,
с амнистиями и без амнистий,
в министры и члены комиссий, —
строят мне козни снова,
вновь грозят то и дело,
придумывают оковы
рабства красно-белого.

(Перевод П. Железнова)

В «Псалме 1919 года», как и во многих других стихотворениях сборника, Нейман стремится выступать от имени всего народа, но в книге есть и проникновенно лирическая автобиографическая «Элегия», где поэт обращается к тени своего давно умершего отца с горьким упреком за то, что он выбрал для себя и сына такую ничтожную нацию:

О, как я ее ненавижу —
продажную девку западной буржуазии!¹³

Он называет себя «сыном человечества и соратником пролетариата», сыном пролетарской революции, с оскорбительным вызовом заявляя:

Лужица чешская, я тебе не принадлежу!

Как и Нейман, клянется в верности трудящимся молодой поэт Я. Сейферт в стихах своей первой книги «Город в слезах» (1921):

Но если в мире ближний мой страдает хоть один —
Несчастен я.
В негодовании непримиримом
Теперь и впредь
У стен заводов буду я захлебываться едким дымом
И песни те же петь.

(Перевод И. Гуровой)

Отличительной особенностью Сейферта было умение просто и трогательно описывать убогую жизнь рабочих кварталов чешской столицы, соединять революционные лозунги с понятными простому человеку религиозными образами и мотивами:

Слава, слава на небесах Богу,
а на земле — людям революции.

Из молодой чешской революционной поэзии наибольшее влияние на все последующее развитие чешской литературы оказало творчество рано умершего Иржи Волькера и Витезслава Незвала.

И. Волькер успел издать только два поэтических сборника: «Гость на порог» (1921) и «Час рождения» (1922), но он создал новый жанровый вариант чешской баллады, поразительную метафорику, он оставил в наследство чешской поэзии удивительно теплый гуманистический взгляд на окружающий обыденный мир, на самые простые вещи и обыкновенных добрых людей:

Затем пришел
на белый свет я,
чтоб строить жизнь по велению сердца.

(Перевод Л. Мартынова)

Первый сборник стихов В. Незвала «Мост» (1922) выделялся на фоне всей тогдашней молодой поэзии сразу же обозначившейся склонностью к поэтическому эксперименту, сочетанию реального и сказочного. Ф. К. Шальда писал в рецензии на сборник: «Фантастический сон — таков характер образности Незвала. Его образность — это не ясная образность Гёте; напротив, это, в сущности, образность романтическая, тяготеющая к исключительному, абсурдному, несуразному и невозможному, которое он превращает прикосновением своей волшебной палочки — необычайно активного видения — в поэтическую истину»¹⁴.

Вместе с тем Незвал горячо мечтал о переустройстве мира, что отразила его первая поэма «Удивительный волшебник», опубликованная в изданном в 1922 г. «Революционном сборнике Деветсил».

Проблема «пролетарского искусства» в начале 1920-х гг. находилась в самом центре литературных споров, в которых приняли участие многие

видные чешские литераторы разных направлений. Талантливость и оригинальность молодых представителей этого течения обеспечила ему всеобщее внимание, но скоро они сами отступили от провозглашенной ими программы (свою роль в этом сыграла и безвременная смерть Волькера в 1924 г.). Деветсилловцы увлеклись авангардизмом, все новые и новые варианты которого громко о себе заявляли и на Западе и в России. Незвал и теоретик искусства Тейге изобрели свое собственное авангардистское течение «поэтизм».

Основным принципом поэтизма было «очищение» искусства от всех внехудожественных задач. Тейге писал: «В век индустрии, расчетов, биржи, в век политических потрясений растет великая потребность, ужасная жажда чистого лиризма. Чистая лирика является единственным искусством нашей эпохи». И далее он так развивает эту концепцию: «Искусство не является ни выражением философского мировоззрения, ни агитатором на выборах или организатором забастовки. Искусство — это культура инстинктов, удовлетворение врожденных человеческих склонностей и не поддающейся дефинициям потребности в лиризме. Тем самым оно отлично от всего остального производительного труда человека. Оно не печет хлеб, оно не стремится изменить мир и повлиять на практическую жизнь. <...> Это спиритуальное развлечение и игра, нечто вроде спорта и акробатики»¹⁵.

Программа поэтизма строилась на категорическом отрицании «пролетарского искусства», однако, как полагали ее авторы, отрицание это было основано на марксистском мировоззрении: деветсилловцы ни в коей мере не отказывались от своих левых политических убеждений. Так, Незвал в статье «Пролетариат и красота», которая была опубликована в 1925 г. в воскресном приложении к газете «Руде право», доказывал, что красоты и развлечений заслуживают прежде всего рабочие, именно для них поэтисты и мечтали превратить мир в «стихотворение», в «развлекательное предприятие».

Если внимательно перечитать многочисленные поэтистские декларации, то нетрудно заметить, что, при всех их клятвах в верности «чистой лирике», они по-прежнему оставляют за искусством внеэстетическую функцию изменения мира, только не путем агитации за забастовки и восстания, а путем обучения людей наслаждаться всеми благами жизни. Сделать это, как им представлялось, может новая красочная «чистая поэзия». В стихотворении «Поэтика» из сборника «Пантомима» (1924), представившего обществу новое поэтическое течение, Незвал призывал:

Иметь шарлатанскую элегантность!
Превратить в варьете скучную станцию
Вести себя с небрежностью сердечной
Все прочее придет само конечно

Ненавидя войну, ненавидя всяческое насилие, поэт мечтал о «революции веселья», перед которой не устоит ни одна армия. В его пьесе «Делеша на колесиках» эксплуататоры в ужасе осознают: «Веселье — оружие, против которого мы бессильны».

Нет смысла доказывать, насколько утопическими были подобные постулаты поэтистов с точки зрения реального изменения жизни общества, но необходимо признать весомый вклад этого авангардистского течения в развитие чешской поэзии. Прежде всего, речь идет о художественной форме, о расширении возможностей чешской поэтической образности и поэтического языка. Поэтистское экспериментаторство, буйство экзотических красок, беззаботная веселость, иногда вдруг переходящая в грусть, свобода обращения с ритмом и рифмами — все это наложило отпечаток на облик почти всей последующей чешской поэзии: редко можно найти чешского поэта — вплоть до сегодняшнего дня — который не испытал бы на себе в той или иной степени влияние поэтизма. Между тем сам Незвал вскоре отошел от буквального следования поэтистской программе. Его, наверное, лучшая поэма «Эдисон» (1927) написана совершенно иначе и начинается пронзительными строками:

Наша жизнь тоскливая, как плач.

Как-то шел игрок, томясь от неудач...

(Перевод Д. Самойлова)

Но вот что хотелось бы подчеркнуть: сколько бы ни ратовали поэтисты за «чистоту лирики», все равно они не освободили ее от идеологии переделки, улучшения мира, по сути, они просто предложили другие способы использования искусства в этих далеко не эстетических целях.

В 1920-е гг. наиболее жаркие литературные дискуссии, вплотную затрагивавшие вопросы политики и тем самым влиявшие на общественное мнение, шли вокруг поэзии. Однако и проза давала в этом отношении богатый материал. Мы уже говорили о различных трактовках в чешской романистике Первой мировой войны. Остро ставились здесь и проблемы характера нового государства, классовой борьбы, социализма. Назовем, к примеру, романы «Лучший из миров» (1923) М. Майеровой и «Анна-пролетарка» (1928) И. Ольбрахта. Если эти, как и многие другие, авторы верили в социалистическое переустройство мира, то писатели достаточно влиятельного католического направления видели будущее счастье человечества в религиозном смирении (Ярослав Дурих. «Цветик-семицветик», 1925). Еще большую роль в формировании взглядов общества проза играла в 30-е гг., когда были написаны романы М. Майеровой «Плотина» (1932), «Сирена» (1935), «Шахтерская баллада» (1938), роман Марии Пуймановой «Люди на перепутье» (1937), романы и пьесы Владислава Ванчуры, в продолжающемся

споре с представителями левого политического крыла — историческая трилогия Ярослава Дуриха о Тридцатилетней войне, произведения других католических авторов.

Среди наиболее выдающихся чешских писателей XX в., получивших мировую известность, надо сразу же после Ярослава Гашека назвать имя Карела Чапека и как прозаика — романиста, новеллиста, эссеиста, и как драматурга. По мировоззренческим позициям он был близок Т. Г. Масарику, но, как мне представляется, благодаря своему художественному таланту превосходил его не только в «человековедении», но подчас и в философском осмыслении истории. Он своими средствами принимал участие в дискуссии о социалистической утопии, о тоталитаризме, техническом прогрессе, решительно выступал против фашизма. Блестящий сатирик, удивительный мастер живого, точного и своеобразного литературного языка, Чапек был наделен способностью зорко видеть истинную картину настоящего и предвидеть угрозы будущего, оставаясь скорее оптимистом, чем пессимистом, ибо он верил в гуманистическую природу человека. Его пьесы и романы, на мой взгляд, точнее определять не только как научную фантастику, но также и как философские произведения. Именно таковыми правильно будет считать драмы (некоторые из них написаны в соавторстве с братом Йозефом Чапексом) «Р. У. Р.» (1920), «Из жизни насекомых» (1922), «Средство Макропулус» (1922), «Адам — творец» (1927), «Белая болезнь» (1937), «Мать» (1938), а также романы «Фабрика абсолюта» (1922), «Война с саламандрами» (1936) и мн. др. Философская проблематика тесно сплетается у Чапека с историософской и психологической, с выразительными образами, юмором и сатирой. Это и увлекательное чтение, нередко с элементами детектива, с добрым юмором, это точные зарисовки современной действительности, это и глубокие, мудрые суждения о судьбах мира и человечества.

В 1936 г. Чапек написал о произведениях высоко им почитаемого Гавличка-Боровского: «Они стоят того, чтобы их читать, словно написаны сегодня. И сегодня необычайно актуальна эта ясная, неромантическая, антиромантическая критичность; эта не барочная, не патетическая, надежная чешскость, эта способность к осмыслению фактов в политическом ключе и разумность прирожденного активиста — именно так: скорее активиста, чем принципиального революционера, этот всесторонний и практичный взгляд блистательного публициста, внимание которого с одинаково живым интересом обращается как к литературе, так и к экономическим вопросам, как к мировой политике, так и к проблемам отечества; это остроумие и проницательность, этот западный рационализм, эта чешская насмешливость, эта ненависть к фразе и демагогии, эта смелая мужская открытость, эта высочайшая свобода духа, который руководствуется не словами и лозунгами, а честными, не приукрашенными фак-

тами; и не в последнюю очередь — этот чешский язык, живой, точный и ядреный, а также ясный и четкий способ мышления и высказывания...»¹⁶. Мне представляется, что эти слова можно целиком отнести к самому Карелу Чапеку.

Чапек ни в коей мере не был революционером, хотя с некоторыми левыми литераторами (Ванчуро, Незвал) у него были вполне дружеские отношения и они посещали знаменитые «пятницы» на вилле братьев Чапек, где бывал также и президент Масарик. С Масариком у Чапека вообще была большая душевная близость. На основе постоянных встреч с президентом на загородном отдыхе Чапек создал биографическую книгу «Беседы с Т. Г. М.» (т. 1–3. 1928–1935). Это не протокольная запись разговоров как таковых, а история жизни и политической деятельности Масарика, изложенная Чапеком по их следам и авторизованная президентом. Очевидно, что писатель использовал подобную форму не только для популяризации личности и взглядов высоко ценимого им государственного деятеля и мыслителя, но и для пропаганды своих собственных представлений о том, как можно усовершенствовать современное общество. Так что и Чапек — замечательный мастер слова — не был чужд идеологии изменения мира: это была идеология любви и уважения к простому человеку, к свободе личности, идеология решительного осуждения корыстолюбия и войн, из которых он допускал только оборонительные — в случае самой крайней необходимости (как это показано в драме «Мать»).

Подлинный всплеск патриотизма в чешской литературе, главным образом в чешской поэзии, произошел в год мюнхенского сговора (1938), когда над страной нависла непосредственная угроза фашистской агрессии.

Мы здесь не только для лобзаний
и складывания серенад, —

пишет Сейферт, почти вся поэзия которого в 30-е гг. пропитана мотивами любви к женской красоте и природе. В стихах сборника «Погасите огни» (1938), обращаясь к родине, он восклицает:

Я твой услышал крик,
Оружье в руки взято.

(Перевод И. Гуровой)

Подлинным гражданским пафосом наполняется поэзия Франтишека Галаса. И если прежде его стихи, в которых преобладали мотивы смерти, звучали угнетающе, трагически, то перед лицом надвигающейся катастрофы он резко меняет их ритм и тональность:

Сколько раз, мой стих,
Сколько раз ты хромал —
В горе, в любви, в тоске
Личной моей, —
Сколько раз, мой стих,
Сколько раз танцевал!
Шагом военным
Теперь маршируй,
Будьте, как ритм походный, тверды,
Звучите солдатским мужеством,
Слова, построенные в ряды
Двенадцатым грозным ужасом.

(Перевод П. Железнова)

Он заклинал жителей чешской столицы:

Только не страх. Забудьте страх.
Фуги такой не создавал сам Себастьян Бах,
Какую сыграем,
Когда наступит час, когда наступит час.

(Перевод И. Гуровой)

Из стихов 1938 г. можно было бы составить удивительно сильную, в том числе и с эстетической точки зрения, антологию, исполненную любви к родине, мужества, воли к борьбе и победе. Туда вошли бы произведения как уже названных Я. Сейферта и Ф. Галаса, так и В. Голана, Й. Горы, В. Незвала, С. К. Неймана и мн. др. В тот грозный час словно бы ожили славные традиции чешского прошлого, которые вселяли в души людей надежду. Как писал Нейман в сборнике «Бездонный год» (1939):

К жертвенному камню приволокли
мой вечный, бессмертный народ.
Но не погибнет он в пыли.
К победе он придет, придет!

(Перевод М. Павловой)

В годы гитлеровской оккупации Чехословакии (1939–1945) чешская литература стремилась поддержать нравственное состояние народа, обращаясь к прошлому («Картины из истории народа чешского» Владислава Ванчуры, казненного фашистами в 1942 г.). В гестаповской тюрьме был написан «Репортаж с петлей на шее» Юлиуса Фучика. Литературный критик, коммунистический журналист, в этом своем лучшем произведении он обнаружил недоюжинный талант прозаика. Казненный фашистами

в 1943 г. в возрасте всего сорока лет, он не смог развить этой, на мой взгляд, самой важной стороны своего дарования, а после войны партийные начетчики от литературы приложили немало усилий, чтобы принудительным внедрением отвратить от Фучика читателей, прежде всего молодых. Полагаю однако, что его «Репортаж» принадлежит к несомненным художественным ценностям чешской литературы XX в., в том числе по чистоте и энергичности его языка, и — при всех последующих баталиях вокруг автора — он не утратил своего морального воздействия.

Освобождение Чехословакии в мае 1945 г., вхождение страны в зону влияния Советского Союза открыли новую страницу в истории чешской литературы, когда, как это непременно бывает на крутых исторических поворотах, вновь встал вопрос о месте и назначении художественного творчества, о роли литературного фактора в жизни общества. Весь межвоенный период был наполнен спорами по этим вопросам (мы упоминали выше лишь некоторые из них), но даже при наличии принципиальных расхождений политических позиций тогда существовала определенная профессиональная солидарность писателей как деятелей искусства. Она сохранялась и в первые годы после освобождения — за вычетом тех, кто запятнал себя сотрудничеством с оккупантами. Однако изменившееся геополитическое положение страны подготовило почву для серьезного раскола в культуре, хотя на первых порах общая ситуация в этой сфере еще выглядела достаточно мирно.

Как об этом уже шла речь, с эпохи национального возрождения вопрос о характере чешской литературы непременно связывался с трактовкой ее положения между сферами немецкой и русской культур, между Западом и Востоком. Итоги Второй мировой войны придали этой проблеме новое содержание. Коммунистическими руководителями страны Запад трактовался теперь исключительно как мир капитализма, Восток — как мир социализма, возглавляемый Советским Союзом. При этом вопросы политические, как это бывало и прежде, в «филологической» Чехии обсуждались прежде всего на материале культуры.

Прага была освобождена 9 мая 1945 г., а уже 29 мая Зденек Неедлы, недавно вернувшийся из СССР, где он провел годы войны, занимавший пост министра школ и просвещения в первом чехословацком правительстве и представлявший линию КПЧ, выступил в пражском зале «Люцерна» с речью «За народную и национальную культуру», в которой говорил о выявленном войной полном крахе западной буржуазной культуры: «В противоположность этому — до каких вершин, не только военных, но и культурных, в то же время поднялся, широко распространив свое влияние — Восток, славянский мир, Советский Союз!»¹⁷ Он говорил о необходимости полностью избавиться от наследия фашизма, немецкой идеалистической философии, декаданса, «оранжерейного авангардизма», обратиться к народному твор-

честву, отечественной и русской классике, стать примером для всей Центральной Европы, которую, по его мнению, война превратила не только в материальную, но и в духовную, культурную пустошь.

После этой речи в печати развернулась острая дискуссия о западной или восточной принадлежности чешской культуры, в которой особенно активным оппонентом Неедлы был профессор Вацлав Черны. Признавая важность социалистической культуры и выражая благодарность Советскому Союзу как освободителю страны от фашистских оккупантов, он вместе с тем напоминал неоспоримый исторический факт вхождения Чехии в сферу западного христианства, что не могло не отразиться на национальной культуре и литературе, по его убеждению — определяющим образом.

Разные точки зрения на миссию литературы в освобожденной стране четко обозначились на съезде чешских писателей, который состоялся в июне 1946 г. С большим докладом на этом съезде выступил второй президент Чехословакии Эдвард Бенеш, который стремился следовать тому пониманию роли литературы, которое исповедовал Масарик, развивая его в соответствии с изменившейся обстановкой и с учетом нараставшего в стране политического противостояния. Бенеш утверждал, что (подобно Масарику, на которого он, впрочем, в данном случае не ссылаясь) с молодых лет учился познавать мир, человека и все проблемы больше из литературы и искусства, чем из документов и исторических трудов. Для своего народа Бенеш начертал следующий путь, для осуществления которого культура, литература имеет первостепенную важность: «чешскость — европейскость — общечеловечность».

Как это следовало из речи в «Люцерне» З. Неедлы, из его же речи на съезде писателей и из выступлений многих других его участников (например, И. Ольбрахта), КПЧ стремилась воздействовать на писателей с целью превращения литературы в агитатора за приход коммунистов ко всей полноте власти. Доклад Бенеша свидетельствует, что он хорошо видел эти намерения и пытался противопоставить им гуманистическую концепцию автономного искусства, подчеркивая вместе с тем большое значение литературы в жизни общества. Бенеш говорил: «При всей своей интимной связи с политической, социальной и экономической жизнью, литература должна стремиться поставить себя над этой жизнью и суверенно руководить ею в духовном плане. В область свободы литературных и вообще культурных проявлений не может сколько-нибудь решающим образом вмешиваться ни одна партия или класс, ни какие-либо другие нелитературные дилетантские воздействия, ни прямые политические влияния, ни, конечно же, государство»¹⁸. «Литература и национальная культура, исходя из духа и сущности жизни нации вообще, должна, прежде всего, служить народу в направлении его духовного совершенствования, его дви-

жения к наивысшим целям нравственным, духовным и культурным. Ее безусловная задача — сохранять и укреплять все то, что способствует гармонизации национальных тенденций и устремлений с тенденциями и устремлениями общечеловеческими. В этом смысле литература является действенным инструментом борьбы за прогрессивное развитие своего народа и одновременно она должна прилагать усилия, чтобы это непрерывное духовное брожение не переходило определенных границ, чтобы анархистские элементы, присущие человеческой психологии, не расшатывали нацию и государство, не повергали бы их в идейный и вообще духовный хаос. Поэтому литература должна одновременно выполнять задачу объединителя нации, быть фактором, который гармонизирует различные идейные течения, соединяет их в единое синтетическое течение национальной и культурной жизни. Короче говоря: она должна бдительно следить за сохранением необходимого уровня *постоянного* единства нации»¹⁹.

Опасность подчинения литературы политическим целям ощущали и приверженцы авангарда, о чем свидетельствуют выступления на первом послевоенном съезде Тейге, Незвала и некоторых других литераторов. Однако можно констатировать, что в среде писателей еще присутствовало стремление не обострять разногласия между различными литературными программами и направлениями.

Уместно заметить, что в межвоенный период чешское литературоведение и критика развивались весьма интенсивно и плодотворно. Это относится к общедемократическому крылу (Ф. К. Шальда, К. Чапек), к критикам-коммунистам (Бедржих Вацлавек, Юлиус Фучик, Курт Конрад — все погибли во время оккупации), к академической науке. Пражский литературный структурализм (Ян Мукаржовский), опираясь как на отечественные традиции, так и на русский формализм и структурную лингвистику, разрабатывал оригинальную эстетическую доктрину, во многом предвосхитившую послевоенный французский структурализм. В первые годы после разгрома гитлеризма в чешской эстетике и критике, как это показал съезд писателей, плюрализм мнений отчасти сохранялся. Ситуация начала меняться после публикации в СССР Постановления ЦК ВКП(б) 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград». Большинство чешских литераторов расценили его как наступление на свободу творчества, о чем резко писал, например, В. Черны в статье «Советская чистка, чешское похмелье и кое-что еще». Некоторые критики надеялись смягчить впечатление от советского документа рассуждениями о том, что он обусловлен конкретной обстановкой в СССР и не имеет отношения к Чехии. Так, известный русист и переводчик русской поэзии Богумил Матезиус пытался убедить читателей: «Операции а la Ахматова своими причинами и методом глубоко коренятся в специфических условиях советского общества.

Что же касается нашего общества и нашей культуры, то перед нами стоят сегодня совсем иные задачи, рожденные нашей средой и нашими условиями, мы будем решать их настойчиво и справедливо, идучи своим собственным путем»²⁰.

Однако очень скоро стало очевидно, что рассуждения чехословацких коммунистов о своем особом пути были не более чем иллюзией. Советское Постановление способствовало укреплению в чешской марксистской критике ортодоксального крыла, что в свою очередь влияло на общие идеологические позиции КПЧ, которая после февральского переворота 1948 г. стала все более открыто копировать методы культурной политики ВКП(б), стремясь превратить литературу в прямой инструмент перевоспитания населения в соответствии со своими потребностями и установками.

В воспитательные возможности литературы верил и Т. Г. Масарик. Но он полагал, что на общество может воздействовать только высокая литература, глубоко познающая реальную действительность, только писатели-гении. Коммунисты смотрели на эту проблему гораздо проще. Хотя на словах они часто вспоминали о художественном качестве, на деле все сводилось к четким установкам, даваемым писателям как в отношении идейного содержания, сюжетных схем, образов героев, способов разрешения конфликтов, так и в отношении художественной формы, объявляя традиции «буржуазного западного» и авангардного искусства губительными для литературы и вредными для народа. Приказные и запретительные методы подкреплялись системой поощрений (и не малых) тех авторов, которые проявляли послушность. Нет нужды снова и снова повторять, что подобный подход наносил существенный урон развитию чешской литературы, хотя, конечно же, и в этот период возникали отдельные ценные произведения, не заслуживающие забвения. Кроме того, подобная культурная политика КПЧ очень скоро породила противодействие, которое влияло и на общество, сея в нем свободолюбивые настроения. Литератор и искусствовед Алексей Кусак в обстоятельной монографии «Культура и политика в Чехословакии 1945–1956» (1998), анализируя кризис в КПЧ самого начала 1950-х гг., с некоторым преувеличением, но не совсем без оснований утверждал: «Процесс высвобождения динамизировала культура, ставшая первой областью, которой по ходу событий 1951–1952 гг. удалось достичь определенной автономности»²¹.

К середине 50-х гг. обычным явлением стали жаркие дискуссии по вопросам литературы, которые привлекали внимание широких кругов общественности, ясно обозначились признаки идеологической «оттепели». Важным событием не только литературной, но и общественной жизни был Второй съезд Союза чехословацких писателей, созданного в 1949 г. «по образу и подобию» Союза советских писателей и провозглашавшего

своей программой «социалистический реализм». Второй съезд, проходивший в 1956 г. вскоре после XX съезда КПСС, ознаменовался яркими выступлениями за свободу творчества (Я. Сейферт, Ф. Грубин), а также выступлением группы молодых литераторов (И. Шотола, К. Шиктанц, М. Флориан, М. Голуб, М. Червенка) с программой «поэзии будничного дня», направленной против лозунговости и декларативности, за правдивое отображение жизни простого человека. Второй съезд писателей привлек к себе широкое внимание, ибо выступления деятелей искусства отражали назревавший в обществе протест против идеологического диктата, отпечаток которого лежал на всех сферах жизни. Можно утверждать, что в последующие годы практически все значительные писательские мероприятия оказывались в центре общественного внимания, а партийные власти, хотя они неоднократно предпринимали попытки вернуть ситуацию к состоянию начала 50-х гг., уже не могли этого сделать.

1960-е гг. характеризуются в чешском искусстве все более очевидным отказом от канонов социалистического реализма как в области формы, так и в области содержания, усилением критического накала по отношению к негативным сторонам современной действительности, возобновлением и укреплением связей с новым западным искусством и эстетическими теориями. Пусть в этом ощущался элемент «моды», но вместе с тем это отвечало насущной потребности обновления литературы. Стали появляться самобытные новаторские произведения, особенно в творчестве представителей молодого поколения. Большую популярность завоевывают группировавшиеся вокруг журнала «Кветен» («Май») поэты «будничного дня», а также первые пьесы В. Гавела (особенно — «Праздник в саду», 1963). Романы «Малодушные» (1958) Йозефа Шкворецкого, «Топор» (1966) Людвика Вацулика, «Шутка» (1967) Милана Кундеры знаменуют начало нового этапа в развитии чешской прозы.

Новые литературные произведения, дискуссии в критике, такие мероприятия, как посвященная творчеству уроженца Праги Франца Кафки международная конференция в замке Либлице (1963), а тем более четвертый съезд Союза чехословацких писателей (1967), получали большой общественный резонанс, активизировали реформаторские настроения в КПЧ, выполняли инициативную роль в развитии движения за демократизацию и гуманизацию социалистического общества, получившего метафорическое название «Пражская весна».

Почему именно писатели, критики, литературные организации оказались столь действенной силой? Разумеется, важное значение имели традиции «филологической нации», издавна почитавшей писателей за своих «отцов». Но можно назвать и другие причины. Выше речь шла о том, что деятели культуры в социалистической Чехословакии постоянно испытывали на себе жесткое идеологическое давление со стороны партийного

руководства, но вместе с тем КПЧ всячески старалась не только подчинить их себе, но и заставить на себя «работать», чего невозможно было добиться одними приказами и репрессиями. Поддерживающие партию литераторы (а среди них были и крупные художники, такие как Незвал, Пуйманова и другие) принадлежали к самым уважаемым людям в государстве, к его элите, да к тому же писательский труд достаточно высоко оплачивался. Петр Питгарт, правовед, участник движения «Пражской весны», в годы «нормализации» — диссидент, после «бархатной революции» — видный государственный и политический деятель, в книге «Шестьдесят восьмой», впервые изданной в Кёльне в 1980 г., следующим образом пытается объяснить активность писателей в реформаторском движении: «Союз писателей был первой организацией, частично вырвавшейся из оков властной регламентации — IV съезд летом 1967 г. это подтвердил. Средства, которые первоначально были предназначены и широко использовались в целях систематической коррупции, парадоксальным образом превратились в то, что сделало Союз писателей и его членов относительно независимыми от власти. Писатели не были государственными служащими, какими по существу являлись все прочие граждане, и данное обстоятельство служило основой их исключительного положения в случае конфликтов с властью. У них были свои издательства, свои органы печати, богатый Литфонд — по крайней мере, отдельные лица (разумеется, члены Союза) могли сравнительно долго просуществовать, даже если бы они оказались в состоянии конфликта с властью и не могли публиковаться. Можно было получить стипендию, ссуду, приличный аванс, <...> и этими средствами они распоряжались со все большим размахом. Спонсируемые стали выступать против своего мецената.

Эти социальные гарантии оказались мощным политическим фактором и стимулятором еще большей смелости: не только идеалы, но и сбережения на случай холодной зимы двигали мыслью героев! Союз писателей переставал быть одним из „приводных ремней“ и постепенно превращался в группу давления»²².

В словах Питгарта можно заметить известную иронию по отношению к писателям («Не только идеалы двигали героями!»); но все же он справедливо отметил наличие у Союза писателей и творческих работников определенной «социальной базы», которая поддерживала их активность, как и не только сочувствие, но и материальная помощь (в виде приглашений для чтения лекций, переводов, заказов статей) со стороны Запада. И, конечно же, в период «Пражской весны» вновь отчетливо проявилось значение традиции чешских писателей-патриотов как «будителей нации».

Своеобразным сигналом ко все более решительным выступлениям прозвучала яркая речь Милана Кундеры на IV съезде чехословацких писателей, в которой он в острой форме критиковал положение литературы

при социализме. Напомнив о трудной истории чешской культуры и языка при чужеземном господстве, он назвал периодом подъема межвоенное двадцатилетие, после которого последовал новый удар: «Прервать в тот момент развитие столь хрупкой культуры сначала оккупацией, вслед за тем сталинизмом — в совокупности почти на четверть столетия, изолировать ее от мира, редуцировать присущие ей внутренние традиции, снизить ее до уровня пустопорожного пропагандизма — это была трагедия, грозившая снова и теперь уже окончательно задвинуть чешский народ на культурную периферию Европы»²³. По убеждению оратора, лишь последние несколько лет вернули надежду на возрождение чешской культуры, от которой напрямую зависит возрождение чешской нации и ее возвращение в европейский контекст: «Чешские писатели ответственны за самое существование чешского народа <...> от уровня чешской словесности, от ее величия или малости, отваги или трусости, провинциальности или всечеловечности в значительной мере зависит ответ на вопрос о жизнеспособности нации: имеет ли смысл ее существование? Имеет ли смысл существование ее языка?»²⁴

Роль агитатора и организатора народного протеста против консервативного крыла КПЧ играла литературная пресса. Особенно широкий отклик получил опубликованный в июне 1968 г. в еженедельнике Союза чехословацких писателей «Литерарни новины» манифест «Две тысячи слов» (текст был составлен Л. Вацуликом), призывавший поддержать процесс гуманизации социализма «снизу», который подписывали на улицах тысячи простых граждан: все мечтали о «социализме с человеческим лицом». Разумеется, не все шло гладко и не все делалось безупречно, но страна бурлила, и большинство ее населения надеялось на лучшее будущее.

Разгром «Пражской весны» вводом в страну 21 августа 1968 г. войск СССР и других социалистических государств снова круто изменил положение чешской литературы. Принадлежавшие к самым активным участникам реформаторского движения писатели оказались в числе тех, кто после его поражения подвергся наиболее жестким репрессиям. Изменившееся время обусловило то, что их нечасто арестовывали и сажали в тюрьмы (впрочем, таких примеров тоже было не так уж мало: Гавел провел в тюрьмах около пяти лет, хотя вроде бы не за творчество, а за антигосударственную деятельность), но на долгие годы неугодные новому режиму «нормализации» авторы лишились возможности печататься в легальных издательствах и даже занимать более или менее соответствующие их квалификации должности. После августа 1968 г. возникла самая многочисленная в истории чешской литературы эмиграция, а писатели и критики, оставшиеся на родине, могли работать только дворниками, мойщиками окон, ночными сторожами, в лучшем случае — билетерами в театрах или зрителями в музеях.

Принято считать, что чешская литература 1968–1989 гг. состояла из трех ветвей: официальной, эмигрантской и самиздата, который с течением времени был литераторами-диссидентами создан внутри страны. Официальная литература, находившаяся под бдительным контролем партийных властей, словно бы ничего не знала о других ветвях чешского художественного творчества: о нем не только не писали в прессе, но даже не упоминались имена авторов диссидентов и эмигрантов, а их прежние произведения изымались из библиотек. Между диссидентской и эмигрантской литературой, напротив, существовали тесные связи, произведения самиздата часто переиздавались в многочисленных возникших в годы «нормализации» чешских эмигрантских издательствах, из которых наиболее известным было «Сиксти-ейт паблишерс» Йозефа Шкворцекого и Здены Саливаровой в Торонто.

Чешская официальная и альтернативная (эмиграция, самиздат) литературы различались по содержанию, ибо, естественно, в легальных издательствах не могли появляться книги, критикующие новый порядок в стране (критика допускалась лишь на уровне осуждения потребительских настроений, распространения наркотиков, падения нравственности и т. п.). Альтернативная литература, прежде всего эмигрантская, резко обличала положение в Чехословакии, тоталитарные порядки «нормализованной» страны; в самиздатовских книгах это делалось более осторожно, ибо авторы находились под постоянным надзором органов государственной безопасности. Что же касается художественной формы, то здесь между разными литературными ветвями было больше сходства, чем различий: продолжались тенденции, получившие распространение в 60-е гг. и восходящие к роману свободной формы, французскому «новому роману», технике монтажа, сдвига временных пластов, повествования от лица нескольких рассказчиков и т. д. В отличие от 50-х гг. партийное руководство уже не усматривало «подрыва устоев» в новых художественных приемах, в литературу гораздо шире допускалась эротика; как в альтернативной (здесь в большей степени), так и в официальной продукции постепенно проявлялись элементы постмодернизма.

В 1968–1989 гг. Чехословакия с расположенными на ее территории советскими танками превратилась в своего рода «горячую точку» холодной войны. Страны так называемого «социалистического лагеря» поддерживали с ней подчеркнуто дружественные отношения, страны Запада относились к ней внешне достаточно корректно, но в то же время оказывали неафишируемую, но действенную помощь эмигрантам и диссидентам. Подобная ситуация существовала и в области литературы. В СССР, к примеру, в те годы издавалось очень много чехословацкой официальной литературной продукции, далеко не всегда высокого качества, вместе с тем о существовании литературы иного рода не допускалось даже упоминания.

наний. В западных странах к литературе официальной относились с прохладной вежливостью, но в больших количествах переводили литературу альтернативную, в том числе и весьма посредственную, в западных университетах преподавали многие чешские критики, писатели, литературоведы, щедро финансировались научные конференции о литературе Чехословакии — в Англии, США, Франции, в которых участвовали литераторы-эмигранты. Заметим, что отдельные произведения чешской альтернативной литературы переводились и в некоторых социалистических странах, например в Польше, пусть и в издательствах «второго круга обращения».

Чехословакия вообще и чешская литература в частности привлекала к себе в мире широкое внимание. Ошибочно полагать, что официальная литература была только серой (как это можно сказать по отношению к большинству произведений начала 50 — 60-х гг.), а альтернативная — высокохудожественной. Серьезные исследователи и критики сходятся на том, что отдельные интересные произведения, как и произведения слабые, можно найти во всех трех «ветвях» чешской литературы эпохи «нормализации». И все же подлинные достижения этого периода принадлежат литературе альтернативной: это романы Милана Кундеры («Невыносимая легкость бытия», 1985, и др.), «Чудо» (1972) и «История инженера человеческих душ» (1977) Й. Шкворецкого, «Чешский сонник» (1980) Людвига Вацулика, проза Богумила Грабала, пьесы Вацлава Гавела.

Литераторы и в этот период выступали не только как авторы, но и как общественные деятели, публицисты, пропагандисты. Вацлав Гавел, кроме всего прочего, был инициатором призывавшей президента Гусака к соблюдению в стране основных прав человека «Хартии-77», в середине 80-х гг. после статьи Милана Кундеры в международной прессе развернулась жаркая дискуссия с известной тематикой отношений Запада и Востока, европейскости как ценностного понятия и «восточной, русской, коммунистической, тоталитарной» цивилизации. Снова и снова выступления чешских деятелей искусств оказывались движителями международных идеологических споров и тем самым — самой истории.

«Бархатная революция» ноября 1989 г., приведшая к краху социалистического режима в Чехословакии, принципиально изменила положение литературы в стране. Знаменательно, что первым президентом постсоциалистической республики был избран В. Гавел. Была отменена цензура, распался прежний Союз писателей, и возникли новые творческие объединения, вместо государственных издательств появилось множество частных, резко изменилось положение в прессе. На прилавки книжных магазинов, число которых неизмеримо возросло, хлынул поток переизданных произведений альтернативной литературы, прежде доступной лишь узкому кругу посвященных. Строгого отбора не было: издавалось все или почти

все, включая достаточно слабые и уже устаревшие по своей проблематике книги. Но издавались и книги высокого качества: тот же «Чешский сонник» Л. Вацулика, романы Й. Шкворецкого и т. д. Досадным исключением были произведения Милана Кундеры, у которого сразу же «не сложились» отношения с новой (прежняя после ноября очень быстро отошла в тень) литературной элитой на родине. Не вернувшийся из эмиграции писатель, перешедший в своем творчестве на французский язык, очень придирчиво подходил к изданию своих прежних произведений. Он не хотел, чтобы издавалось все и сразу, тщательно готовил переиздания, но, безусловно, здесь играли роль и его напряженные личные отношения главным образом с пражскими литераторами. Достаточно сказать, что до сих пор в Чехии еще не издан самый известный в мире роман Кундеры «Невыносимая легкость бытия». Правда, его торонтское издание на чешском языке имеется в библиотеках, но все же с ним не просто познакомиться рядовому читателю. Между тем Кундере можно по праву считать самым крупным современным чешским романистом, и он, безусловно, оказал и оказывает существенное влияние на развитие сегодняшней чешской прозы.

Надо заметить, что из эмиграции не вернулись многие чешские писатели, но причины здесь были прежде всего житейского характера. Прошло много лет, люди обустроились на новых местах, у них выросли, выучились на чужбине и начали там работать дети, да и Европа не столь велика, чтобы из Австрии, Швейцарии, Германии, Швеции (впрочем, и из Америки) нельзя бы было в течение одного дня приехать домой, повидать родных и знакомых, принять участие в конференции. Это стало повседневным делом. С Кундерой же — вопрос особый, он решительно отказывался, например, чтобы Община чешских писателей отмечала его юбилей и т. п. Отсюда — сдержанное отношение к писателю большинства его чешских собратьев по перу, хотя признание его таланта и вклада в отечественную словесность практически никем не ставится под сомнение.

Кроме чешской бывшей самиздатовской и эмигрантской литературы на прилавки книжных магазинов хлынул поток переводной продукции, которая раньше подвергалась запрету по большей части из-за претензий идеологического характера. Вообще же можно констатировать, что посленоябрьский книжный бум был вызван одновременным введением свободы слова и рыночных отношений. Массовое издание альтернативной и прочей ранее запретной по политическим и идейным соображениям литературы объяснялось отменой цензуры и настроениями «идеологического реванша», изобилие продукции массовой культуры: детективов, фэнтези, прочей фантастики, женских романов, «розовой библиотеки» — диктатом рынка, расчетом на нетребовательного массового читателя. Заметим, однако, что издатели и книготорговцы кое в чем просчитались: вскоре они были вынуждены открывать магазины «дешевых книг», где подчас по

очень низким ценам можно было купить качественную продукцию, которую рынок был не в состоянии поглотить.

«Бархатная революция» принесла действительную свободу слова обществу, прессе, литературе. Было покончено с идеологическим надзором, и вопрос публикации произведения сводился к желанию издателя выпустить книгу или наличию средств у автора, чтобы оплатить это самому. Появилась возможность не только заполнить белые пятна — дать читателю созданные ранее и по разным обстоятельствам «пропущенные» произведения, но и книги новые — самого разного типа. В посленоябрьской чешской литературе ясно обозначились новые направления, новые эксперименты.

С известным опозданием по сравнению с западноевропейскими и некоторыми центральноевропейскими литературами в чешской литературе получил распространение, можно сказать — вошел в моду, постмодернизм. Правда, из явных сторонников этого течения о принадлежности к нему открыто заявлял лишь Иржи Кратохвил, первая книга которого («Медвежий роман») вышла в свет в 1990 г. Однако к постмодернизму с полным основанием можно отнести и автора трилогии «Мучительный город» Даниэлу Годрову, и Михала Айваза, и Иахима Топола с его романом «Сестра», и многих других писателей. Надо полагать, что в постмодернизме всех этих весьма одаренных авторов привлекала почти безграничная свобода соединения самых разнообразных жанров — от натурализма до вычурной фантастики, любых композиционных приемов, языковых экспериментов. Поначалу это привлекало и читателей, особенно любителей модернистских изысков. Но на пике моды постмодернизм удерживался лишь некоторое время. Достаточно скоро читатели (да и критики) стали уставать от его запутанных, хаотичных, малопонятных образных новаций, подчас слишком уж усложненных лингвистических опытов.

Своего рода противоположность постмодернизму составила документально-автобиографическая литература, романы и повести «с ключом» о недавнем прошлом и совсем близкой современности. Разумеется, подобный жанр существовал и прежде, но здесь можно говорить о его новой волне, начало которой положил «Чешский сонник» Л. Вацулика. Новым было то, что герои нередко выступали под своими собственными именами или же были легко узнаваемы, так как речь шла об известных, публичных людях. Порой это превращало такие «тексты» в нечто вроде публичных «выяснений отношений», что им придавало пикантность и привлекало определенных читателей. Так это было со «Смольной книгой» Ленки Прохазковой, ответом на которую явился роман Людвика Вацулика «Как сделать мальчика», по-иному излагающий перипетии любовной истории этих двух писателей, да к ним еще добавилось издание переписки того же времени жены Вацулика Марии (Мадлы) с поэтом Иржи Коларжем.

Явно развлекательные и коммерческие цели преследовал в двухтомном пародийно-эротическом романе «Плейгерлс-1» и «Плейгерлс-2» весьма известный писатель Владимир Парал, оказавший в годы «нормализации» немалое влияние на развитие молодой чешской прозы.

Обозревая чешскую литературу самого конца века, нельзя не обратить внимание на интересный момент историко-теоретического характера. Казалось бы, что вот теперь, когда сняты табу, отменена цензура и все серьезные политические и идеологические проблемы можно спокойно и обстоятельно обсуждать не эзоповским литературным, а открытым языком публицистики, прессы, научных исследований, художественное творчество обрело, наконец, свободу от идеологии и может преследовать свои собственные цели и добиться подлинных эстетических высот. Но все оказалось не столь простым. Прежде всего, литература отнюдь не отделилась от идеологии. Абсолютно во всех названных выше постмодернистских произведениях большое место занимали такие проблемы, как разоблачение тоталитаризма, подавление человеческой личности, критика приспособленчества и т. п. Сразу же после «бархатной революции» именно это в первую очередь привлекало читателей не меньше, а, может быть, даже больше, чем формальные изыски. С другой стороны, нельзя утверждать, что полная свобода творчества привела к немедленному созданию художественных шедевров. Интересные (по-разному) книги появляются. Настоящая статья отнюдь не претендует на сколько-нибудь полную картину посленоябрьской чешской литературы, но, кроме имен уже названных, нельзя не упомянуть, к примеру, Михала Вивега, реалистично и весьма остроумно описывающего в своих имеющих большой успех у читателей книгах современную жизнь. Можно назвать и другие имена и произведения конца XX в., пользующиеся читательским спросом. И все же предсказываемого и ожидаемого расцвета не произошло.

На достопамятном IV съезде чехословацких писателей в 1967 г. после зажигательной речи Кундеры согласно программе с заранее подготовленным текстом выступил тогдашний секретарь по идеологии ЦК КПЧ Иржи Гендрих. Он ставил своей задачей осадить рвущихся к переменам и вододушевляющих на них общество творческих работников. Если ранее КПЧ постоянно твердила о важной роли литературы в воспитании масс, если Клемент Готвальд призывал писателей стать «социалистическими будителями» народа, то в обстановке нараставшего движения «Пражской весны» Гендрих, напротив, не считаясь с реальным положением вещей, пытался развить тезис о весьма скромном будущем литературы: «На самом деле ее сегодняшняя роль очень мала и, надо полагать, что, в соответствии с законами развития современного общества, в дальнейшем еще уменьшится»²⁵. Выступление Гендриха на съезде закончилось фактическим провалом: его не поддержали, а после того как Павел Когоут прочи-

тал полученное по частным каналам письмо А. Солженицына Съезду советских писателей о свободе творчества, глава партийной идеологии вообще спешно покинул зал заседаний.

Но вот свершилась «бархатная революция», восторжествовала свобода слова, вроде бы избавившая литературу от «внештетических» задач, — и что за этим последовало? Шедевры не появились, а общественный престиж писателей явно снизился. Самый преданный сторонник чешского постмодернизма Иржи Кратохвил в статье 1993 г. «Литература и политика» размышлял над этим следующим образом: «Общественный престиж писателя всегда был тесно связан с политикой. Это могла быть какая-то политическая роль, или значительная должность, которую писатель принял, или (наиболее частый случай) литература подменяла собой нечто важное в общественном сознании. И вот эта общественная престижность писательской профессии исчезает в тот самый момент, когда политика становится публичной и литературе уже нет нужды что-либо собой подменять. То есть тогда, когда заканчивается время великих коллективных утопий»²⁶. Автор статьи считает, что «в наше время, время погребенных коллективных утопий, писательскую профессию уже нельзя больше сочетать с политической должностью. *Писатель, который становится политиком, перестает быть писателем*»²⁷. Кратохвил, как и многие другие литераторы, полагает, что время коллективных утопий началось в эпоху национального возрождения, когда писатели были народными трибунами: «А кем же стали чешские писатели сегодня? Всего-навсего рассказчиками историй, которые никогда уже больше не обретут богатырской славы, никогда уже больше не смогут быть арбитрами чего-либо еще, кроме этих самых хорошо написанных историй. Но ведь это не так уж и мало, потому что мир историй это мир каждодневной мифологии нашей собственной жизни, а тем самым и ключ к таинству человеческого существования»²⁸.

Анализируя особенности посленоябрьской чешской литературы, приходится признать, что в ней возросла доля сугубо развлекательной продукции — отечественной и переводной. Больше стало формального экспериментаторства. Невзирая на все предсказания, не исчезла связь художественного творчества с идеологией, хотя, действительно, литературе теперь нет необходимости брать на себя обязанности политических, идеологических либо философских сочинений. По сути, изменилась миссия литературы в мире, не исчезли, но существенно изменились ее прежние основные функции, в результате чего она продолжает, хотя и по-иному, воздействовать на жизнь общества и ход истории. Прочитаем еще раз Кратохвила, конечные выводы из его рассуждений, с которыми, может быть, и можно согласиться: «Нет ничего более далекого друг от друга, чем политика и литература, и эти две территории соприкасаются, возможно, только для того, чтобы литература могла бы защищать индивиду-

альную свободу от каких-либо политических манипуляций, чтобы она могла бы защищать человеческую душу от какого-либо вновь изобретенного коллективного духа. И это единственная „политическая служба“, которую общество, может быть, имеет право ждать от литературы»²⁹.

В заключение можно подытожить, что чешская литература XX в. ценна как своими высшими художественными достижениями, так и опытом осмысления общественных процессов и воздействия на них. Мир меняется, меняется человек, но сегодня, как и в прошлом, настоящая литература помогает людям понять самих себя, ориентироваться в непрерывно изменяющейся жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Masaryk T. G. Česká otázka*. Praha, 1990. S. 16. (Здесь и далее перевод прозаических текстов автора статьи.)
- ² *Macura V. Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. Praha, 1993. S. 21.
- ³ *Masaryk T. G. O studiu děl básnických*. Praha, 1926. S. 13.
- ⁴ *Ibid.* S. 19.
- ⁵ *Masaryk T. G. Česká otázka*. S. 61.
- ⁶ *Masaryk T. G. Otázka sociální 2*. Praha, 1948. S. 257.
- ⁷ *Ibid.* S. 242.
- ⁸ *Pekář J. O smyslu českých dějin*. Praha, 1990. S. 385.
- ⁹ *Ibid.* S. 394.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 394.
- ¹¹ *Masaryk T. G. Česká otázka*. S. 60.
- ¹² *Šalda F. X. Kritické projevy 2*. Praha, 1950. S. 361.
- ¹³ Здесь и всюду, где не указан переводчик, стихи даются в подстрочном переводе автора статьи.
- ¹⁴ *Šalda F. X. Soubor díla 8*. Praha, 1961. S. 170.
- ¹⁵ *Teige K. Moderní umění a společnost*. Pásmo, Roč. I, 1924, № I.
- ¹⁶ *Čapek K. Spisy XIX. O umění a kultuře III*. Praha, 1986. S. 692.
- ¹⁷ *Z dějin českého myšlení o literatuře I, 1945–1948*. Praha, 2001. S. 34.
- ¹⁸ *Ibid.* S. 101.
- ¹⁹ *Ibid.* S. 102–103.
- ²⁰ *Tvorba*. 1946. № 41. S. 41.
- ²¹ *Kusák A. Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha, 1998. S. 385.
- ²² *Pithart P. Osmašedesátý*. Praha, 1990. S. 51.
- ²³ *IV sjezd Svazu československých spisovatelů*. Praha, 1968. S. 24.
- ²⁴ *Ibid.* S. 28.
- ²⁵ *IV sjezd Svazu československých spisovatelů*. Praha, 1968. S. 49.
- ²⁶ *Kratochvíl J. Vyznání příběhovosti*. Brno, 2002. S. 215.
- ²⁷ *Ibid.* S. 217.
- ²⁸ *Ibid.* S. 215.
- ²⁹ *Ibid.* S. 217.

**К вопросу
о судьбе левой художественной интеллигенции в XX в.
(Мирослав Крлежа и его последний роман «Знамена»)**

Когда желаешь осчастливить сразу все человечество — человек несколько мешает этой задаче.

*Из письма М. Горького Р. Роллану
от 7 декабря 1922 г.*¹

Ящик свинцовых типографских букв — это то немногое, но единственное, что до сих пор человечество изобрело как оружие для защиты своего человеческого достоинства.

*М. Крлежа. «Банкет в Блитве»*²

XX век — один из самых кровавых в истории человечества: две мировые войны, несколько революций. Революция в октябре 1917 г. в России увенчалась победой и созданием Союза Советских Социалистических Республик. А во второй половине столетия — в Центральной и Юго-Восточной Европе — возникает система социалистических государств, просуществовавшая до последнего десятилетия этого века. С ее распадом начавшийся ранее кардинальный процесс переоценки многих ценностей принял необратимый характер. Среди первых пересмотру подверглось отношение к роли социалистических идей в развитии культуры прошлого века, к деятельности и творчеству гуманитарной интеллигенции, которая увидела в этих идеях надежду на спасение человечества.

На протяжении XX в. отдельным людям и целым народам часто приходилось делать решительный выбор. Таковой оказалась для них дилемма — за или против социалистической революции в России.евой интеллигенции пришлось решать, на чью сторону встать и в 1930-е гг., об этом с предельной ясностью сказал А. Мальро: «Перед интеллигенцией во весь рост встала как бы новая задача: она должна уже делать выбор не между демократизмом и коммунизмом, а между фашизмом и коммунизмом»³. Многие сделали свой выбор в пользу коммунизма. Общеизвестно, что под влияние мечты о социальном равенстве, особенно после Первой мировой войны, попали миллионы людей, среди них были великие умы человечества, многие деятели искусства и литературы, классики националь-

ных литератур, ставшие властителями дум на своей родине и за ее пределами. В социалистической утопии они увидели, прежде всего, новую систему нравственных ценностей, противостоящую системе угнетения и унижения человека, полного обесценивания человеческой жизни и свободы индивида. Исходя из ранних работ К. Маркса, они полагали, что социализм приведет «к возвращению человека к самому себе как человеку общественному, то есть человеческому», к «полной эманации всех человеческих чувств и свойств»⁴. В эпоху крушения всех норм и идейного разброда марксизм, по свидетельству Дж. Оруэлла, привлек способностью четко обозначить цели, упрощенно, но ясно, системно объяснить историю общества. Он заменил религию, исключил возможность мировоззренческого плюрализма, поражал «успехами» в Советской России⁵.

Реальность оказалась иной. Деятелям культуры пришлось столкнуться, в сущности, с вечным вопросом, но поставленным М. Горьким в связи с Октябрьской революцией: возможно ли соединить счастье человечества и счастье отдельного человека, то есть какова цена всеобщего счастья. В письме к Р. Роллану Горький напишет: «Я непоколебимо верю в прекрасное будущее человечества, но меня болезненно смущает рост количества страданий, которыми люди платят за красоту своих надежд» (25 ноября 1921 г.)⁶.

Не менее важными для гуманитарной интеллигенции стали и проблемы совместимости или несовместимости творческого индивидуализма и коллективизма революционного движения, реальности синтеза искусства и революции без ущерба для той и другой стороны. Для многих деятелей искусства эти проблемы оказались роковыми, и их неразрешимость привела некоторых из них к глубоко трагическим последствиям: творческому молчанию, а то и постыдной поддержке своим авторитетом тоталитарного строя. Иногда нелегкий нравственный выбор стоил им жизни. У литераторов, живших вне социалистических государств, все же была большая возможность критического отношения к деятельности революционных партий и большая свобода действий. Р. Роллан, например, отвечая в 1922 г. А. Барбюсу на обвинение в «морализаторстве», возражал ему резко и решительно: «Пока я не почувствую в партии пылкого стремления к истине, последствием чего является уважение к свободной критике, пока я буду ощущать в ней желание победить любой ценой и любыми средствами, а это — смешение интересов партии со справедливостью и абсолютным добром, одним словом, пока дух служителей Революции будет оставаться узко политическим, который презирует священные требования свободной совести, окрестив их „анархизмом“ и „сентиментализмом“, до тех пор я буду держаться в стороне, не обманывая себя относительно исхода борьбы»⁷. А немного позже некоторые зарубежные писатели (А. Жид, А. Кёстлер, Р. Райт, Дж. Дос-Пассос, Дж. Оруэлл), познакомившись с практикой социализма в СССР, отойдут от былых увлечений молодости и от-

кровенно напишут о своих симпатиях к социализму и последовавшем затем прозрении.

Для тех же, кто жил в социалистических условиях и оставался социалистом по убеждению, ситуация складывалась куда драматичнее. При всех индивидуальных различиях творческого облика и общественного темперамента их положение в системе культуры такого государства оказывалось весьма сложным. Революция в их представлении содержала огромный притягательный потенциал, и тем страшнее было крушение иллюзий. Отрезвление, хотя бы частичное, сомнения в реальности столь заманчивой мечты, а более всего в методах ее осуществления сначала в СССР, а затем и в других социалистических странах, появились довольно скоро, хотя и происходили волнообразно: сомнения сменялись вновь возрождавшейся надеждой или загонялись глубоко внутрь складывающимися обстоятельствами, такими, например, как угроза фашизма и Вторая мировая война. Ярчайшим примером могут служить «Несвоевременные мысли» М. Горького, печатавшиеся в газете «Новая жизнь» в 1917–1918 гг., а также откровенные суждения писателя в его переписке с В. Лениным. В статьях Горького отразилась вся противоречивость позиции их автора, его безуспешные попытки сочетать общегуманистические взгляды на конечные цели революции со средствами их достижения и признанием исторической правомерности классовой ненависти пролетариата к старому миру, в том числе к интеллигенции, на защиту которой он так яростно вместе с тем вставал. В то же время Горький искренне стремился резкую критику политики большевиков соединить с неизменным сотрудничеством с советской властью*.

Горький не был одинок, сомневаясь в этической оправданности революционного насилия. Подобные сомнения высказывал и Д. Лукач. В статье «Большевизм как моральная проблема» (декабрь 1918), опубликованной спустя несколько недель после демократической революции в Венгрии, он заявил, что не может принять веру большевиков в то, что искоренить социальное угнетение во имя будущего бесклассового общества путем насилия — более нравственный выбор, чем увековечить несправедливость эксплуататорского строя. Правда, вступив вскоре в коммунистическую партию Венгрии, он пересмотрел свою позицию и признал моральную правомерность революционного насилия. Но, как пишет русский историк А. Стыкалин, сомнения, выраженные Лукачем в статье «Большевизм как

* Большинство статей М. Горького вошли в дополняющие друг друга книги — «Революция и культура. Статьи за 1917 г.» (Берлин, 1918. На русском языке) и «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре (Петроград, 1918). После 1918 г. в СССР они были запрещены и не переиздавались до 1990 г. Не издавались и многие письма Горького Ленину.

моральная проблема», «не раз посещали его на протяжении всего его жизненного пути, вызывая со стороны сотоварищей по коммунистическому движению обвинения в „правом уклонизме“. Помимо всего прочего они проявлялись в его стремлении найти по возможности менее болезненные пути продвижения к социализму»⁸. В 1919 г. молодые редакторы загребского журнала «Пламен» А. Цесарец (1893–1941) и М. Крлежа, защищая Горького от нападков белоэмигрантов, объясняли его негативную реакцию на террор советской власти гуманными соображениями. Они поддерживали его борьбу за культуру на принципах «пангуманизма», понимая его в те годы как «праведную, анархистскую основу братского объединения человечества» (статья А. Цесарца «М. Горький и граф Бобринский»).

Оказавшись в сетях идеологического диктата и не желая становиться диссидентами, некоторые деятели культуры и в социалистических условиях пытались сохранить свою внутреннюю художественную свободу, доказывая тем самым, что культура тоталитарной эпохи несводима к тоталитарной культуре, что и в эту эпоху создавались великие творения. Сразу оговоримся, имеются в виду не только произведения писателей, не принявших социалистической идеологии и представлявших ее режимов (Е. Замятин, М. Булгаков, А. Ахматова), но и тех, кто искренне продолжал верить, что социалистический строй, при всех его недостатках, наименьшее зло и надо приложить все силы, чтобы сделать его человечнее. Путь к этому лежал, прежде всего, через создаваемое ими искусство. Среди писателей социалистических стран можно назвать немало тех, кто стал классиками отечественных литератур и чьи произведения не потеряли своей ценности со сменой общественных ориентиров. Это М. Горький и В. Маяковский, Б. Брехт и Л. Новомеский, В. Незвал, В. Бронеvский, М. Садовяну и Х. Смирненский, Р. Зогович и А. Твардовский. К писателям такого плана относится и хорват Мирослав Крлежа — поэт, прозаик, драматург и эссеист.

Изменившиеся идейно-смысловые и социальные нормы новой эпохи конца XX и начала XXI в., ее эстетические вкусы перестраивают «оптику» восприятия создававшихся ранее произведений. Как это всегда было с классическими творениями, их художественная основа позволяет теперь осмыслить их по-иному и взглянуть на прошлое в новом свете. При новом прочтении зафиксированные в произведении противоречивые события, многочисленные «проходные», эпизодические персонажи, их позиции, идеи, оценки, а также казавшиеся незначительными детали подчас меняют акценты и становятся интереснее основного сюжета. Начинает отчетливее звучать и осознанно заложенный или «непроизвольный» подтекст, нередко корректируя заявленную общую позицию автора. Именно этот подтекст «дает литературному произведению жизнь в новом времени. Он *пересоздает* художественный текст, который перестает быть равным времени своего создания и самому себе» (Е. Добренко)⁹.

Между тем соотнесение заложенных в произведениях идей с общеизвестной позицией их авторов и выраженными ими в публицистике взглядами рождало о них немало мифов, и эти мифы оказывались очень живучими. В последние десятилетия под влиянием лавины публикаций ранее неизвестных документов, писем, мемуаров, вариантов произведений старые мифы разрушаются, но при этом создаются новые. В существующей огромной литературе о рассматриваемых нами писателях подчас представлены столь разные концепции об одном и том же человеке и художнике, что может возникнуть впечатление, будто речь идет о разных личностях.

Более конкретно мы попытаемся осветить ряд существенных проблем, связанных с судьбой социалистических писателей в социалистической стране, на примере выдающегося хорватского писателя Мирослава Крлежи, несомненного классика своей литературы, оказавшего огромное влияние и на литературы других югославянских народов. Его произведения были широко известны за пределами Югославии, переводились на многие языки, в том числе и на русский*, драмы ставились на сценах югославских и зарубежных театров**. Будучи первопроходцем в хорватской и югославских литературах, Крлежа не был одинок на европейском горизонте. Исследуя жизнь, общественную деятельность и творчество этого писателя, невозможно отделаться от возникающих аллюзий и аналогий с жизнью, общественными позициями и творчеством писателей социалистической ориентации в других социалистических странах, и прежде всего Максима Горького. Содержательность этих схождений и их обилие не позволяют считать их просто случайными. В них с полной очевидностью просматриваются закономерности взаимоотношения художника и власти, отношения с коммунистической партией до и после победы социалистической революции в России и в Югославии. Просматриваются удачи и неудачи в отстаивании свободы духа и творчества в сходных и различных условиях. Просматриваются общие черты жизненного и художнического пути левой интеллигенции Центральной и Юго-Восточной Европы.

Мирослав Крлежа родился в 1893 г., начал свою литературную деятельность в 1914, умер в 1981 г. Образование получил в загребской гимназии, затем в кадетской школе и Военной академии — Лудовициуме — в

* На русском языке вышли книги М. Крлежи: «Избранное» (1958, 1980), «Стихи» (1967), «Возвращение Филиппа Латиновича» (1969), «Баллады Петрушки Керемпуха» (1986), «Знамена» (т. 1, 2, 1984, в них вошли четыре книги); кроме того вышел справочник: М. Крлежа. Биобиблиографический указатель (1979).

** Э. Ченгич приводит следующие данные: в 1945–1981 гг. пьесы Крлежи ставились в 124 театрах Югославии и в 37 зарубежных городах, в том числе в Москве, Ленинграде, Берлине, Будапеште, Варшаве, Нью-Йорке, Вашингтоне (*Čengić E. S Krljehom iz dana u dan. Zagreb, 1986. Knj. IV. S. 354*).

Будапеште. Годы, проведенные в Венгрии, сблизили его с венгерской культурой, а через нее — во многом и с культурой европейской. «Греза о международной солидарности, — писал он впоследствии, — читая Толстого, Петефи, Ибсена, сочиняя стихи, я обрывал в себе последние нити, связывавшие меня с Австрией и португеей австрийского офицера»¹⁰. Несовместимость настроений восемнадцатилетнего юноши, увлеченного идеями национального освобождения своей родины и мечтами о югославянском единстве, и военной муштры стали особенно невыносимыми, когда в 1912 г. разразилась Первая балканская война. В 1913 г. он бежит из Лудовициума и в начале июня, т. е. в самый канун Второй балканской войны, оказывается в Скопье, где его арестовывают как австрийского шпиона. Чудом избежав военного суда, по возвращении на родину Крлежа исключается из Академии без права поступления в высшие учебные заведения страны. Потом следует Первая мировая война, галицийский фронт. Военный опыт этих трех войн, по его собственному мнению, способствовал его формированию «как личности и как литератора»¹¹. К концу Первой мировой войны начинающий писатель делает окончательный политический выбор и связывает свою судьбу с организованной в 1919 г. коммунистической партией Югославии.

Как и многих европейских интеллигентов, Крлежу привлекло к социалистическому учению не классовое происхождение, а страстное неприятие социальной несправедливости и не менее страстный поиск ответов на мучившие его вопросы о судьбе родины — веками угнетаемой Хорватии. И не только ее. Первая мировая война, в которую были втянуты народы Австро-Венгрии, разрушила все мифы о буржуазном миропорядке, а Октябрьская революция подала надежду, ставшую с годами убеждением, что выход для человечества может быть только в социалистическом переустройстве мира. Крлежа активно печатается в социалистической и вообще левой прессе, издает свои общественно-литературные журналы, пользовавшиеся огромной популярностью на всей территории Югославии — «Пламен» (1919, вместе со своим другом и единомышленником А. Цесарцем), «Книжевна република» (1923–1927), «Данас» (1934) и «Печат» (1939–1940). Первые три журнала были запрещены за коммунистическую пропаганду, причем непосредственным поводом для закрытия журнала «Книжевна република» послужила публикация перевода повести Ю. Либединского «Неделя». Издание журнала «Печат» было прекращено по решению руководства КПЮ за антипартийную позицию, занятую его редколлегией. Борьба за каждый номер журнала, за каждое произведение, а иногда и строчку, потеря друзей, постоянное преследование со стороны властей, жесткие нападки клерофашистов, не останавливающихся перед клеветой и шельмованием писателя, острейшие дискуссии в самом стане революционной литературы (одним из активнейших участников их был и Крле-

жа) — составляли атмосферу, в которой ему приходилось жить и работать. И он работал, упорно, жадно, неистово. Писал стихи, пьесы, романы, новеллы. Писал статьи о музыкантах, живописцах, писателях, мыслителях и философах разных времен и народов, проявляя обширные и глубокие знания во многих гуманитарных областях. Писал он и на политические темы — о жизни в своей стране, о советской России (книга «Поездка в Россию», 1926), о международных событиях и внутрипартийных дискуссиях. Одним из первых в Югославии он заговорил о фашизме и его античеловеческой сущности.

А в искусстве Крлежа открыто и последовательно выступает против «всего, что было, всего, что стопроцентно еще есть»¹² в Королевстве Югославия, и противопоставляет всему шаблонному, оторванному от жизни поиски, идущие по двум основным направлениям — символично-экспрессионистическому и «домобранскому»*. Проникнутое богоборческими идеями и языческим восприятием жизни символично-экспрессионистическое направление доминирует в поэзии («Стихи», 1918–1919) и драматургии конца 10-х — начала 20-х гг. (цикл «Легенды», 1914–1922; «Микеланджело Буонарроти», 1918; «Христофор Колумб», 1919; цикл антивоенных драм — «Галиция», 1922; «Голгофа», 1922; «Волчий лог», 1923). Но во взаимодействии с этим направлением в творчестве Крлежи выкристаллизовывается и другое направление, которое он назовет «домобранским». Это были новеллы, объединенные им в цикл «Хорватский бог Марс» (1922, расширенное издание вышло в 1933 и 1934 гг., окончательная редакция — 1946). Именно с художественным освоением темы хорватского солдата, темы казармы в прямом и символическом значении этого понятия было связано приобщение писателя к тенденциозному гражданскому реалистическому слову. Он открывает не только для себя, но и для хорватской и для других югославских литератур новую тему и новый подход к искусству.

Современники писателя сразу по выходе «Хорватского бога Марса» увидели в этих рассказах новый тип прозы, представляющий собой сплав обнаженного реализма с экспрессионизмом и натурализмом. Они определяют его как «кровавый реализм» (Р. Петрович, 1898–1949), «суровый реализм» (М. Богданович, 1892–1960), «тенденциозный, осмысленный реализм» и «пристрастный художественный объективизм» (М. Ристич, 1902–1984)¹³. В прозе 20-х гг. формируется индивидуальный — «крлежианский» — стиль писателя, который получит свое развитие на протяжении последующего десятилетия. Именно в 1930-е гг. станет особенно заметным стремление Крлежи к укрупнению тем, проблем, форм художественного построения. В поэзии — это цикл «Баллады Петрицы Керемпуха» (в 1936 г. он был издан в Любляне, в Загребе смог быть напечатан только в 1946 г.), в дра-

* Домобран — солдат регулярных хорватских частей в австрийской армии.

матургии — цикл пьес о Глембах (1928–1932). Своеобразной эпохой в югославских литературах стали романы писателя «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932), «На грани рассудка» (1938) и «Банкет в Блитве» (т. I–II, 1938–1939). В то время им не было равных по размаху и масштабности беспощадной критики общества социальной несправедливости. Их объединяла ненависть к угнетающей людей власти, мощное чувство неприятия неправды, боль за поруганное человеческое достоинство и принижаемый человеческий разум. Объединяло и огромное уважение к индивидуальному сопротивлению любому насилию над личностью, даже если оно оказывалось беспомощным и безрезультатным. В этих произведениях Крлежа глубоко вникал в психологию человека, подавляемого обстоятельствами, и человека, поднявшегося на протест против существующих порядков.

После Второй мировой войны, кроме огромной работы по созданию первой Энциклопедии Югославии, многочисленных эссе о культуре родной страны и других народов Европы, Крлежа продолжает не менее интенсивно трудиться на художественной ниве. Он выпускает драму «Аретей, или Легенда о святой Анцилле, Райской птице» (1959) и третий том романа «Банкет в Блитве» (1962), публикует путевые заметки, дневники, мемуарную прозу («Далекie годы», 1956; «Детство», 1972; «Дневники», I–IV, 1977). Наконец, в канун своего семидесятилетия в журнале «Форум» он печатает первый том романа «Знамена» (1962), который тут же получает премию НИНа как «лучший роман года». Первое книжное издание этого произведения в четырех томах выходит в 1967 г., а окончательное, пятитомное — в 1976 г. Работу над этим, по праву считающимся итоговым, произведением писатель продолжает до конца 70-х гг. Роман «Знамена» был отмечен несколькими национальными и зарубежными литературными премиями (П. П. Негоша, 1966; Ивана Горана Ковачича и И. Г. Гердера, 1968), он переводится на многие языки: венгерское издание даже опередило книжное издание этого произведения на родном языке писателя, потом появляются переводы на языках народов Югославии, английском (1972) и русском (1984).

С первых же литературных и политических выступлений Крлежа оказывается в центре ожесточенных споров: хула и восторженное одобрение на протяжении всех межвоенных лет сопровождали его как справа, так и слева. Не оставался в долгу и он, войдя в историю хорватской литературной публицистики ярчайшим полемистом. Противоположны были суждения и о его жестких, социально ангажированных и экспрессивно насыщенных художественных произведениях. Естественно, что восприятие такого писателя зависело — да и сейчас зависит — не только от эстетических пристрастий критиков, но и от их идеологических позиций, от политической конъюнктуры, поколенческих вкусов, а то и просто симпатий и антипатий

читателей разных социальных слоев. Крлежа не без иронии описывал подобную ситуацию в разговоре с Энесом Ченгичем (1926–1994), многолетним его помощником и другом, который с разрешения писателя записывал их беседы (его в шутку называли Эккерманом Крлежи). «Для хорватов,— говорил тогда, в 1973 г., писатель,— я изначально был сербом и унитаристом. Для сербов франковцем и усташом*, а для усташей — опасным марксистом, для клерикалов и верующих — антихристом, которого следовало бы пригвоздить к позорному столбу. Перед послевоенными мещанами я виноват в том, что все это произошло (т. е. установление социалистического строя. — Г. И.), перед коммунистами — что не ушел к партизанам. Перед военными — что я антимилитарист, а перед антимилитаристами — что большевик»¹⁴.

С именем Мирослава Крлежи связывается развитие хорватской литературы почти всего XX в. И в этом нет преувеличения. Именно масштабом его деятельности во многом объясняется существовавший в хорватском и югославском литературоведении и критике «крлежецентризм», который, помимо политических причин, в немалой степени способствовал возникновению той «культовой зависимости», что довлела над общественным мнением многие годы. Доля вины за создание вокруг писателя ореола неприкасаемости лежит и на нем самом. В атмосфере внешнего почитания у него вырабатывалась привычка к постоянному одобрению и весьма острое неприятие любой, даже деликатной критики. Постепенно вокруг Крлежи образовывался вакуум, небезосновательно вызывавший у него трагическое самоощущение, ему казалось, что «его никто не слушает и никого не интересует то, что он сказал или мог бы сказать»¹⁵. В последние десятилетия жизни Крлежи и особенно после его смерти все это не могло не привести к отталкиванию от его творчества нескольких поколений и литераторов, и читателей. Но при всем том фигура этого уникального хорватского писателя неизменно оставалась в центре общественного внимания.

Поэтому нет ничего удивительного, что интерес к биографии и произведениям Крлежи, к его общественному поведению в разные годы, столь пристальный при его жизни, не только не иссякает после его смерти, но приобретает особую остроту. Теперь — это желание пересмотреть освещение некоторых фактов биографии писателя (таких, например, как отношения с КПЮ, положение, в котором он оказался в Независимом госу-

* Франковец — сторонник националистической Хорватской партии права, одним из лидеров которой был Й. Франк (1844–1911). Усташ — член экстремистского националистического фашистского движения в Хорватии, вставшего на путь террористической борьбы с Королевской Югославией. Считали себя продолжателями идеологии Й. Франка.

дарстве Хорватия в 1941–1945 гг., дружба с Тито, молчание по поводу репрессий в Югославии, венгерских и чешских событий и т. п.), пересмотреть существующие оценки его произведений, которые в социалистической Югославии фактически оказались вне серьезного литературно-критического рассмотрения.

После смерти Крлежи сбылось его предсказание о своей посмертной судьбе: «Первое, с чего начнут, — это переоценивать мое место в литературе»¹⁶. Бывший властитель дум нескольких поколений оказывается объектом уничижительной критики. Одна за другой появляются «разоблачительные» книги, пародии и памфлеты, авторы которых «смело» бросались в бой с мертвым писателем. Не молчали и его защитники (обзор всей этой литературы дан в двух последних томах труда Э. Ченгича «С Крлежей изо дня в день»). Понятно, что единства не было ни среди сторонников, ни среди противников Крлежи. Как отмечал сербский критик Р. Таутович, одни превозносят его «за самую последовательную социальную критику», другие — «за всеобщее отрицание», которое, по их мнению, является самым важным качеством всех его произведений»¹⁷. Между тем когда на родине писателя взгляд на его творчество излишне политизировался и оно оценивалось главным образом сквозь призму его общественных прегрешений, в немецкой «Ди Цайт» в 1988 г., вспомнив, что Крлежа прежде всего был художником слова, написали: «Какого мы открываем эссеиста! Какая сила языка, как воистину импонирующе широк его кругозор культуры, идеологии, эпохи, какая способность увидеть удаленное и на первый взгляд не связанное как целое!»¹⁸.

Но чаще всего основной упрек югославских авторов был направлен против общественной позиции Крлежи в социалистической Югославии, его отношений с КПЮ на разных этапах, личных взаимоотношений с Йосипом Броз Тито и нежелания переиздавать некоторые свои полемические тексты и комментировать свои бывшие разногласия с коммунистической партией*. Эта тема, безусловно, имеет общий характер.

Коммунистические партии нуждались в поддержке авторитетных деятелей культуры. Они нуждались в ней в период борьбы за власть и в не меньшей степени после ее взятия, поэтому такие усилия прилагались для привлечения в число своих сторонников влиятельных писателей. Годились здесь и кнут и пряник. Теперь, когда стала известна в более полном

* Очень характерен факт посмертной публикации статьи Крлежи 1939 г. «Диалектический антибарбарус». Крлежа умер в декабре 1981 г., а в январе 1982 г. вышел третий номер белградского журнала «Книжность» (раньше № 1 и 2) с текстом этой статьи, которую Крлежа не публиковал все послевоенные годы, видимо сохраняя договоренность с Тито не затрагивать тему довоенных партийных разногласий.

объеме переписка В. И. Ленина и М. Горького (особенно письма Горького), переписка Горького с Р. Ролланом, С. Цвейгом и другими западными писателями, прояснилась суть разногласий между Горьким и большевиками. Они шли по основным вопросам: социализм и демократия, революция и культура, «этика социализма» и общечеловеческая мораль. Ленина раздражало стремление Горького к гуманизации социалистической революции, его сомнения в моральном праве коммунистов на террор¹⁹. Видя трагическое несоответствие высоких целей революции с неоправданной жестокостью средств их достижения, Горький провидчески предупреждает, что оно приведет «к длительному разочарованию в самом идеале социализма»²⁰. Политика большевиков, по его мнению, делает совершенно бесполезными разговоры «о совести, справедливости, уважении человека к человеку и обо всем другом, что политический цинизм именует „сентиментальностью“, но без чего — нельзя жить»²¹. Вместе с тем, как напишет Горький в письме Р. Роллану (24 января 1924), хотя он не вполне солидаризировался с Лениным, он и в те годы, и позже отдавал себе отчет, что Ленин был «единственным спасением России от хаоса и анархии»²².

Надо отдать должное Ленину, он относительно долго «терпел» волюнтеризм Горького, пробовал его переубеждать, но в конце концов жесткая логика политика взяла верх — по его личному распоряжению закрывается газета «Новая жизнь», а самого писателя вынуждают уехать из России. Сталин был более откровенен в выражении своего отношения к инакомыслию, от кого бы оно ни исходило. «Русская революция, — писал он в октябре 1917 г. в статье „Окружили мя тельцы мнози тучны“, — ниспровергла немало авторитетов. Ее мощь выражается, между прочим, в том, что она не склонялась перед „громкими именами“, брала их на службу, либо отбрасывала их в небытие, если они не хотели у нее учиться»²³. Его отношение к деятелям культуры не менялось и в последующие годы. Менялись лишь методы. Когда в конце 1920-х гг. Сталин готовился к новому укреплению личной власти и Горький стал ему нужен, он на время «забывает» о былых и существующих разногласиях и делает все, чтобы вернуть Горького на родину. «Будьте осторожны, — говорил теперь Сталин, — это ценнейший капитал партии, страны, который надо всеми силами беречь»²⁴. Началась продолжительная борьба за Горького и с Горьким. В ход шли потемкинские деревни и дезинформация о начавшихся политических процессах, демонстрация всенародной любви и личного внимания вождя народов и других руководителей партии, награды, переименования улиц и площадей, библиотек, театров и институтов с присвоением им имени Горького и т. п. Чтобы защитить Горького от части сибирских литераторов, упрекавших его «в подражании швейцарским кальвинистам типа Ромен Роллана» и назвавших его «примиренцем в международном масштабе», понадобилось даже постановление ЦК ВКП(б) (26 декабря

1929). Одновременно для подавления воли писателя к сопротивлению (теперь мы знаем, что оно было, и немалое) использовались и методы устрашения — ограничение свободы передвижения, репрессии по отношению к писателям и деятелям науки, а главное, неожиданная и до сих пор не проясненная смерть сына. Партия могла считать, что одержала победу над М. Горьким. Конечно, эта победа была одержана не без участия самого писателя. Прежде всего, он продолжал верить в преобразующую силу социализма. В обстановке наступления фашизма и роста напряженности в мире происходит резкая смена в отношении Горького к гуманизму. Общечеловеческое его содержание вытесняется «гуманизмом революционного пролетариата, гуманизмом силы...»²⁵. А Сталин становится для Горького (правда, на время) продолжателем дела Ленина.

Горький, конечно, видел недостатки новой власти, было и немало сомнений (ведь пьесу о вредителях «Сомов и другие» он так и не издал), на собственном опыте он почувствовал силу цензуры (по его признанию, в очерке о Соловках ему принадлежала только подпись). И все же он питал иллюзии, будто своим авторитетом он сможет многое исправить, а то и предотвратить. Общеизвестны факты защиты им Замятина, Пильняка, Булгакова и многих других. Ахматова в 1960-е гг. сказала: «Сейчас принято ругать Горького. А ведь без его помощи мы бы тогда все умерли с голоду»²⁶. Ахматова, видимо, имела в виду годы революции, но ее слова можно отнести и к последующим годам. В статье «О трате энергии» («Известия», 1929) Горький выступил не только и не столько в защиту Пильняка (к нему он относился весьма критически), опубликовавшего за границей повесть «Красное дерево», сколько «за осторожное отношение к человеку». Именно в этой статье он напишет: «У нас образовалась дурацкая привычка втаскивать людей на колокольню славы и через некоторое время сбрасывать их оттуда в прах, в грязь»²⁷.

Одновременно с этим не менее важно было и наличие в характере Горького черты, которую отметил хорошо знавший его В. Ходасевич. Это была вера в «спасительность мечты о социальной революции как панацее от всех человеческих страданий»²⁸, она заставляла его на многое закрывать глаза, оправдывать, особенно перед зарубежными коллегами, то, что нельзя было оправдать, и вынуждала его молчать и оправдывать свое молчание. В письме Е. Д. Кусковой (1929) он довольно резко заявляет: «У вас есть привычка не молчать о явлениях, которые вас возмущают, я же не только считаю себя в праве и могу молчать о них, но даже отношу это умение к числу моих достоинств»²⁹. Но друзья, любившие и уважавшие Горького, ставшего «пленником в своей стране», понимали всю глубину его трагического положения и видели «тоску в его глазах» (Р. Роллан). Более глубоко проник в суть драматизма положения Горького Стефан Цвейг. Он почувствовал, что Горький оказался в трудной ситуации,

когда «весь мир ждет от него свидетельств: Советы ждут, чтобы он высказался за них и все одобрил, а другие ждут, чтобы он все осудил. А он молчит, и кто способен понять, может понять и его молчание, ведь не станешь же ругать собственное дитя, даже если оно уродилось не таким, каким, как нам хотелось. Его положение абсолютно трагично...»³⁰

Югославские коммунисты оказались хорошими учениками советских товарищей. В самый разгар вспыхнувшего в начале 1930-х гг. конфликта в лагере «левых писателей», когда югославские «неистовые ревнители» обвиняли Крлежу в буржуазном эстетизме и отступлении от революционных идеалов, за него вступился один из руководителей КПЮ, ее представитель в Коминтерне М. Горкич. Из Москвы он писал на родину в 1932 г. своим партийным товарищам о необходимости бережного отношения к Крлеже, так как «его имя в Югославии столь же значимо, как во Франции имя Роллана и Барбюса, а в России Горького»³¹.

В этой оценке значения Крлежи для революционного движения Югославии не было преувеличения. Он действительно оказывал огромное влияние на формирование нескольких поколений революционной молодежи. Но уже тогда было ясно, что расхождения между ним и сторонниками социальной литературы (так называлась по цензурным соображениям революционная литература Югославии) касались отнюдь не только эстетических проблем. За ними стояли вопросы партийной дисциплины и подчинения партийной идеологии даже искусства. Обстановка особенно обострилась после выхода романа писателя «На грани рассудка» (1938). В нем прорвалось его отношение к репрессиям в России, в которых погибли и югославские коммунисты, в том числе личные друзья Крлежи. В этом романе, посвященном человеку, поднявшемуся на защиту своего права свободно мыслить, писатель ставил столь важную для него проблему, как свобода взглядов и свобода искусства (особенно в этом отношении показательна глава «Лунный свет вместо мировоззрения»). Все произведение пронизывало неприятие «нетерпимости различных мировоззрений, из которой проистекает людоедская, низменная, допотопная, жестокая вражда философских систем». Герой романа восстает против необходимости уничтожения людей во имя торжества «светлого будущего». Для него «люди, у которых притупилось нравственное чувство, в результате чего они утратили способность достойным образом реагировать на окружающее, — не меньшее зло наших дней, чем общественная система». Не случайно этот роман, столь резко критиковавший «наш монополизированный взгляд на мир», был воспринят в партии как памфлет, направленный против чисток в России и монополии одной идеологии — пока, правда, в рамках коммунистической организации. Через год к роману «На грани рассудка» добавилась острая и резко критическая статья «Диалектический антибарбарус», в эпиграфе к которой был заключен очень важный для

писателя принцип: «Все, что открыто публикуется, должно открыто и критиковаться»³². Выраженная в этой статье позиция была созвучна подобным выступлениям интеллектуалов Европы против идеологической власти над культурой. Тогда — за критику принципов партийного единства, за отказ отречься от своих друзей, соратников по журналу «Печат», обвиненных в троцкизме, — Крлежа был исключен из партии, все больше приближавшейся к организации сталинского типа. Однако, несмотря на всю сложность положения компартии в канун Второй мировой войны, ее новый руководитель Й. Броз Тито (Горкич погиб в СССР) не дал расправиться с Крлежей. В своих статьях («За чистоту большевистской партии», «Троцкизм и его помощники») он не упоминает имени писателя, сосредоточив критику на его коллегах по журналу. Но он не мог спасти его от изоляции в годы войны, и Крлежа до дна испил горькую чашу страха, разочарования и растерянности, когда партийными товарищами был «отброшен в небытие». Отринутый партией, он не мог присоединиться к партизанам, грубо было отвергнуто и его обращение к подпольному руководству Загреба*.

После победы, в 1945 г., понимая значение Крлежи не только для культуры Югославии, но и для партии, Тито в буквальном смысле уберег его от возможной расправы якобы за сотрудничество с фашистским диктатором А. Павеличем. «Якобы» потому, что никакого сотрудничества не было. Усташские власти, запретив произведения Крлежи и публично объявив их автора «национальным позором Хорватии», как и коммунисты, не раз пытались использовать авторитет писателя. Ему предлагались на выбор должности директора Национального театра, национальной библиотеки и профессора университета, но все эти предложения были Крлежей отвергнуты. За все годы войны он не опубликовал в Независимом государстве Хорватия ни единой строчки.

Между тем желающих расправиться с ним в новой Югославии было достаточно. К тому же охотники за головой писателя теперь занимали высокие партийные и государственные посты. Среди них был, например, Милован Джилас (1911–1995) — один из объектов язвительной критики Крлежи в статье «Диалектический антибарбарус». В разговоре с писателем после войны он не отрицал реальную возможность расстрела Крлежи, приди он к партизанам³³. А в 1946 г., не без участия Джиласа — всесильного главы югославского Агитпропа, — из репертуара Народного театра в Белграде с формулировкой «за формалистические и декадентские проявления буржуазного вкуса» была снята пьеса Крлежи «В агонии»³⁴.

* Как о самом страшном дне своей жизни Крлежа вспоминал встречу в усташской тюрьме со скоевцами (югославские комсомольцы), которые, обозвав его троцкистом, стали плевать в него. Придя в камеру, он разрыдался.

Однако Тито публично выражал Крлеже свою благосклонность и уважение и этим определил его положение в социалистической Югославии. Писатель был восстановлен в партии со стажем с 1919 г., осыпан государственными* и литературными наградами, включался в высокие государственные делегации во время поездок Президента в зарубежные страны, приглашался на совместный с Тито отдых на Бриони. Известно, что югославский правитель любил проводить с Крлежей длительные беседы, они вели дружескую переписку. Психологически понятно, что все это рождало у писателя иллюзию, будто он может оказать на Тито какое-то влияние. Кое-что ему действительно удалось: отказ от официальной поддержки социалистического реализма, переход к политике невмешательства в вопросы эстетики (но не идеологии) и создание тем самым условий для художественного плюрализма, какого не знала ни одна другая из социалистических стран. Ему удалось при поддержке Тито на базе Хорватского лексикографического института осуществить грандиозное издание первой Энциклопедии Югославии. Не раз Крлежа обращался к Тито, вступаясь за гонимых и репрессированных писателей и ученых — например, тех же сотрудников Хорватской энциклопедии, работавших над ней до Второй мировой войны и в годы усташского правления, которых он, учитывая их опыт, привлек к работе над Энциклопедией Югославии. Добившись разрешения Тито, он в 1965 г. опубликовал в загребском журнале «Форум» подборку стихов известного поэта, видного общественного и партийного деятеля Радована Зоговича (1907–1986), попавшего в опалу после 1948 г. и лишенного на многие годы права печататься (кстати, он был, как и Джилас, одним из оппонентов Крлежи в межвоенной полемике). И сделано это было после того, как в 1963 г. произведения поэта не были допущены к печати в белградском журнале «Современник». Потом Крлежу и Зоговича связывали очень теплые отношения. Крлежа изменил свое мнение о таланте черногорского писателя (до войны он судил о нем резко и несправедливо) и не раз высоко оценивал его творчество. Крлеже удалось отстоять Бранко Чопича (1915–1984), когда на него обрушился шквал оскорбительной критики после выхода «Еретического рассказа» (1950), в котором высмеивались нравы новой коммунистической элиты. Вступился он в 1970-е гг. и за Ф. Туджмана.

Вновь сравнение с Горьким возникло в устах секретаря ЦК СКЮ после войны. Потеряв терпение, Тито в сердцах сказал: «Слушай, Крлежа, Сталин поссорился с Горьким из-за подобных вещей, за что тот и поплатился. Я не хочу больше с тобой спорить»³⁵. Столь же откровенно он вы-

* К 60-летию Крлежа награждается орденом Героя социалистического труда, к 70-летию — орденом Республики с золотым венком, к 80-летию — орденом Югославской звезды с лентой.

сказался и в другой раз: «Я знаю, что ты старый либерал и со мной во многом не согласен, но я не хотел бы тебя потерять»³⁶. Между прочим, надо помнить, что, как отмечал Джилас, Тито «был абсолютным властелином, и на него можно было повлиять лишь в том случае, если не затрагивалась его власть и идеология в узком смысле этого слова»³⁷. И это ясно было дано почувствовать Крлеже. Не случайно, с горечью называя себя «поэтом веймарского двора»³⁸, он «вел себя соответственно и кое о чем молчал», сравнивая себя «со старым дворовым псом, который лежит у плетня, все видит, все слышит, все знает, но ему противно лаять. Да и на кого лаять...»³⁹. (Почти дословно у Горького — «Как собака: все понимаю, а молчу»⁴⁰). И хотя молчание писателя часто было весьма красноречиво, для современников этого было явно недостаточно.

Одновременно с этим, так же как Горький видел в Ленине «единственное спасение России от хаоса и анархии», так и для Крлежи Й. Броз Тито будет последовательным ленинцем, созданная им после 1948 г. партия — ленинской, а социалистическая Югославия — «наименьшим злом». Содержание понятий «ленинец», «ленинский» было основано на создаваемом левой интеллигенцией мифе о Ленине-демократе, воплощении культуры и человечности, и этот миф получал все большее распространение как альтернатива тирану Сталину*. В применении к югославскому вождю эти понятия включали в себя еще и парадокс феномена Тито. Крлежа расшифровывал его таким образом: будучи демократическим политиком, Тито достигал своей цели антидемократическими средствами, будучи политиком-пацифистом, построил свою карьеру на войне и поэтому «столь непредсказуемыми оказывались его дела»⁴¹. Это было сказано писателем в очередной беседе с Ченгичем за год до смерти, в 1980 г.

Путь диссидентства для Крлежи был неприемлем, хотя, по собственному признанию, он не был правоверным партийцем. «Я никогда, — говорил он, — не мог быть дисциплинированным послушником. Думал своей головой»⁴². Он продолжал «думать своей головой» до самых последних минут жизни. Прибавилось разочарований и скептицизма, не было больше сил во что-то ввязываться, все чаще появлялось ощущение «потерпевшего крушение человека». В 1973 г. Ченгич запишет его слова: «Нет компаса, куда плывет этот корабль! <...> Полный раздрай в головах <...> идеологическое разочарование. <...> Всеобщая деморализация, потеря воли, смысла и цели»⁴³. А за год с небольшим до смерти Крлежа с грустью

* Подобная трактовка Ленина была характерна и для публицистики Крлежи с первых же статей на эту тему. Монтаж отрывков из статей разных лет, составивших «Лениниану», был опубликован в журнале «Форум» к 50-летию Октябрьской революции. На русском языке он был напечатан в 1970 г. в журнале «Иностранная литература» № 4, затем перепечатывался в сборниках в 1975 и 1976 гг.

подытожит: «Я остался кудахтать на берегу нашей глупости, а они продолжают плыть»⁴⁴.

* * *

Со времени Балканских войн и Первой мировой войны для Крлежи единственным спасением от «пустоты и бездуховности» становится искусство, основанное на «высокой мере достоинства и заключенной в нас чистой красоте человечности». В 1916 г. он запишет в своем дневнике: «Писатель, если он достоин своего призвания, должен (подобно ученому) уметь объяснить явления и знать в каждом отдельном случае, чего он хочет. Он должен изображать жизнь в координатах времени и пространства, реально и правдиво, то есть как он ее видит, а не переписывать то, что он видел написанным у других»⁴⁵. С тех пор основным пространством всех его произведений станет «страна, которая называется Хорватия», а главной темой — ее судьба в разные периоды истории, но, прежде всего, в XX в., когда искусство стало, как никогда прежде, важнейшим полем идеологических битв. Творчество литераторов, особенно тех, кто занимал ярко выраженные идейные позиции, перестало быть чисто литературным делом, оно стало, как сказал известный исследователь жизни и творчества Крлежи С. Ласич (р. 1927) в отношении хорватского писателя, «частью (и притом решающей частью) хорватской интеллектуальной и нравственной истории»⁴⁶.

Первая мировая война привела к краху две крупнейшие европейские империи — Россию и Австро-Венгрию. На их обломках сложились государства с разными политическими и экономическими системами. Почему же в них оказалось так много общего в развитии социалистических литератур, почему перед ее представителями вставали многие сходные задачи и в стране победившей социалистической революции, и в монархии полицейского типа, каким было Королевство сербов, хорватов и словенцев?

Пожалуй, одним из важнейших факторов, объясняющих подобное положение, оказалось то обстоятельство, что коммунистическая партия Югославии строилась по типу большевистской, от нее она восприняла и отношение к искусству «как части пролетарского дела». С небольшим временным отрывом проходившие в СССР дискуссии подхватывались в родственной среде в Югославии, и столь же жаростно, насколько это было возможно в силу условий в королевстве, эти принципы внедрялись в партийную жизнь. В конце 1920-х гг. здесь также появляются свои сторонники «напостовцев» и «рапповцев», их отличает та же литературная неопытность и пренебрежение к эстетической культуре, что и советских защитников чистоты пролетарской литературы. С не меньшей запальчивостью, чем их русские коллеги, они обличали буржуазное искусство прошлого и настоящего и столь же самоуверенно поучали, как надо писать. Уступкой буржуазности для них в первую очередь стал сам талант: «Для нас не является главным, ни тем

более важным, — писал, например, Н. Костин (псевдоним хорватского историка и литературного критика В. Богданова), — масштаб поэтического дарования. Как неважно и то, чуть больше или чуть меньше талант того или иного писателя. Важно — чему он служит. <...> Для создания хорошей социальной литературы необходимы два главных условия: первое, надо основательно владеть прочным знанием исторического материализма, законов общественного развития, второе — активно участвовать в общественном процессе, быть в „живом контакте“ с той его частью, которая является главным фактором этого процесса»⁴⁷. А другой — П. Бихали (сербский драматург и эссеист) — был не менее категоричен в выводе о том, что «содержание — сущность искусства», а форма в художественном произведении имеет «лишь второстепенное значение»⁴⁸. Почти сразу, правда, возникали и возражения этим точкам зрения. За высокое художественное качество пролетарской литературы ратовал словенский поэт М. Клопчич (1905–1987). Одним из первых о важности для художественной литературы, наряду с социальной тенденциозностью, психологической глубины и эмоциональности выражения заговорил сербский литературный критик В. Маслеша (1906–1943)⁴⁹. Он возражал ортодоксам социальной литературы, таким, например, как хорватский новеллист и литературный критик С. Галогожа (1893–1944), утверждавший, что «социально ориентированные писатели должны ясно отдавать отчет в том, что стиль — это класс, а не человек»⁵⁰.

Понимая всю опасность упрощенного толкования марксистского положения о классовой обусловленности искусства, диалектике соотношения мировоззрения и таланта, Крлежа не менее резко реагирует на примитивные представления своих оппонентов о природе художественного творчества. Он серьезно размышляет над вопросами о роли творческой индивидуальности, о значении в художественном процессе писательской интуиции и приходит часто к тем же выводам, что и русские «перевальцы». Два имени удивительно сближаются на этом пути — А. К. Воронского и М. Крлежи.

О том, что хорватский писатель был хорошо осведомлен о перипетиях литературной жизни в Советской России, свидетельствуют и его книга «Поездка в Россию» (1926), и публикации в журнале «Книжевна република» переводов статей Луначарского, Горького, Фриче и других авторов. В 1924 г. он печатает статью А. К. Воронского «О современном моменте в русской литературе». На него же он ссылается в «Предисловии к альбому „Подравские мотивы“ Крсто Хегедушича» (1933), хорватского художника социального направления, оформителя многих книг социальных литераторов. Именно искусство Хегедушича, «по своей художественной значимости столь же ценное, как и по теме, которая в нем воплощена в интенсивные художественные переживания»⁵¹, дает возможность Крлеже

остановиться на нескольких теоретических положениях, чрезвычайно в тот период для него важных и вполне сопоставимых с проблемами, волновавшими «перевальцев», и в частности Воронского. Причем стоит обратить внимание на то, что Крлежа пишет свою статью и вступает в бой за уважение к самобытности таланта и понимание психологии творчества тогда, когда в России «Перевал» был уже разгромлен, Воронский объявлен «врагом пролетарской литературы», а «воронщина» осуждена как попытка ее расколоть. И это хорошо было известно в Югославии. Крлежа на своем материале развертывает тезисы, близкие ко многим положениям Воронского. В первую очередь защищается качество пролетарской литературы, ведется борьба против ее упрощения и тем самым ее дискредитации.

Выделим, на наш взгляд, несколько самых существенных проблем. Придавая огромное значение познавательной ценности художественной литературы, утверждая материалистический тезис об общественной, классовой обусловленности искусства, и Воронский, и Крлежа подчеркивают необходимость для писателя высокого интеллекта. «Художник должен быть на уровне политических, нравственных, научных идей своей эпохи, — пишет Воронский. — Вечное должно обнаруживать себя во времени, но для этого надо знать и понимать это временное. Нельзя писать романы, поэмы, картины в наши годы, не определив своего отношения к современным революционным битвам. Кто пытается в этом обмануть себя и читателей, будет, в конце концов, сам обманут. Тут одного чутья, интуиции, инстинкта недостаточно»⁵². «Только ум, который понял направление своего времени, который проник в его суть, только такой ум может создать в искусстве нечто органичное», — утверждает М. Крлежа⁵³.

Однако эти размышления и того и другого вовсе не были призваны замаскировать иную, столь же для них важную, сторону творческого процесса — его интуитивную природу. Воронский провозглашает способность художника к перевоплощению — основную для него — «целиком интуитивной»⁵⁴. Для того чтобы дать волю художественным потенциям, пишет он в статье «Искусство видеть мир», «надо стать невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок»⁵⁵. Кстати, свою близость Воронскому в письмах к нему отмечал и Горький. Отклик на проходившие дискуссии, на наш взгляд, можно увидеть в такой самооценке Горького: в письме к И. И. Скворцову-Степанову в 1927 г. он пишет, что воспринимает жизнь «не рассудком, а эмоционально, и это качество всегда пребудет со мной»⁵⁶. Искусство для Крлежа также, прежде всего, плод таланта, субъективного темперамента и вдохновения, а не сознательной воли, следования директивной программе и тенденциозной догме. «Талантливо творить, — размышляет он, — значит подчиниться сильным жизненным инстинктам, вопрос художественного дара не вопрос мозга, разума. Жизненные истины открываются в

состоянии возбуждения, которое не является результатом единственно разумной природы, а художественные истины прорываются, скорее, из подсознания, из мутных страстей, темных тайн, часто из нечистых желаний и сумасшедших состояний и почти всегда беспричинно, наперекор всему, стихийно, словно в горячке»⁵⁷. Из этих положений вытекает и его отношение к Красоте, которая не бывает «ни правой, ни левой», хотя она возникает, как и «потусторонние» мотивы, «на земле и связана с землей»⁵⁸. Так и напрашивается сравнение со следующим тезисом Воронского: «Красота не есть лишь наше субъективное состояние, она существует в природе»⁵⁹.

Защищая свободу творческой индивидуальности, выступая против злоупотребления понятиями «классовый враг» и «контрреволюционер», «перевальцы» вводят термин «новый гуманизм», который отражал их попытку «перенести в литературу утопию о социализме с человеческим лицом»⁶⁰. По мысли исследователя деятельности «Перевала» и наследия Воронского Г. Белой, для «перевальцев» идеалы революции означали «возвращение к идее общечеловеческой нравственности, признание очищающей силы трагического искусства, освобождение гуманизма от оскорбительного и бесчеловечного эпитета „абстрактный“, возведение искренности писателя в естественную и непреложную норму его существования»⁶¹.

Все эти положения были очень созвучны представлениям М. Крлежи. Ему была близка вера в творческую свободу внутренней жизни художника и художнический индивидуализм и чужда групповая ориентация на сложившиеся и пропагандируемые вкусы и взгляды. В его позиции не было позы, она была глубоко прочувствованной: для него всегда был ценен индивидуальный художественный результат.

Разумеется, сходными стали и обвинения в адрес обоих литераторов. Воронскому ставили в вину «пренебрежение к самому передовому мировоззрению», предпочтение «классовому подходу таланта и объективной истины» (Г. Лелевич), «новый гуманизм» и «углубленный психологизм» (А. Курелла). Для немецкого писателя и критика Куреллы «роль крайнего психологизма — роль контрреволюционная, какой бы „материал“, какая бы „душевная ткань“ не служила для этого» («На литературном посту», 1928)⁶². Метод и мировоззрение «Перевала» — это «ползучий интуитивизм» и «восстание против разума» — вторит ему М. С. Гельфанд, выступая в дискуссии о «Перевале» с характерным докладом «Теоретическая и творческая платформа буржуазного либерализма»⁶³. А Л. Авербах обрушивается на тех, кто «отрывает вопросы *метода* от вопросов *тематики*, кто забывает об их единстве, что *ключ к новым формам* — и дальше и шире к новому стилю вообще — чаще всего *отыскивается* через новую тематику». И вывод — «Под знаменами „Перевала“ происходит перевал от пролетарской революции к буржуазной литературе»⁶⁴.

Не меньшее отторжение югославских сторонников «чистоты пролетарской литературы» вызывал «избыток чувств» и «психологизм» в произведениях Крлежи, проявившиеся в его романе «Возвращение Филиппа Латиновича» и драматургическом цикле о Глембаях. Внимание автора к блудным детям австро-венгеро-хорватского полуаристократического общества — интеллигентам-бунтарям, художникам Леоне Глембаю и Филиппу Латиновичу — и интерес к вопросам психологии творчества было расценено как отступление Крлежи на позиции буржуазного психологизма и иррационализма. Все эти обвинения нашли свое наиболее резкое выражение в памфлете Б. Хермана «Quo vadis, Крлежа?» (1933), в котором писатель объявлялся противником социальной литературы, не верящим в рабочий класс и «свернувшим вправо». Психологическую основу этого поворота, с точки зрения автора статьи, составляло «солипсическое и пессимистическое восприятие Крлежей мира». А последняя фраза статьи звучала в духе полемик того времени как приговор: «Проникнутые любовью к жизни и верой в жизнь, мы продолжим свой путь с Крлежей или без Крлежи, а если потребуется, то и против него!»⁶⁵

Страсти в среде левой литературы накалились настолько, что потребовалось вмешательство руководства КПЮ (не забудем о решении ЦК ВКП(б) 1929 г. в защиту М. Горького — оно, видимо, стало примером для югославских коммунистов). Шаг в сторону социальных литераторов делает и Крлежа. В статье «О тенденции в искусстве» (1936) он еще раз подчеркивает свою приверженность идеологически определенному искусству. Однако при этом категорически возражает против сведения революционного искусства к агитационно-утилитарным задачам. Ссылаясь в этой статье на доклад Н. Бухарина на Первом съезде советских писателей, а также на Горького, который, по мнению Крлежи, активнее всех в России борется против упрощения проблемы тенденции в художественном творчестве, он вновь повторяет столь важную в его понимании революционной литературы мысль: «Для создания художественных произведений мало только желания, необходимо и умение», чтобы для писателя «проблема формы больше не являлась открытым вопросом»⁶⁶.

Между тем примирение было недолгим. Сделанная в статье «О тенденции в искусстве» ссылка на Горького, пожалуй, была своего рода реверансом, так как публичная общественно-литературная деятельность Горького и поддержанная им программа социалистического реализма, подхваченная югославскими сторонниками социального реализма, для Крлежи оставались неприемлемыми. Тогда, в Королевской Югославии, Крлежа был свободнее, чем Горький в СССР. Ему еще предстояло побывать в положении Горького. А пока, в канун Второй мировой войны, он вновь ввязывается в острую полемику по вопросам взаимоотношений искусства и революции, скорее — искусства и коммунистической партии —

и выражает свое неприятие политики партии в отношении творческой интеллигенции. За эстетическими проблемами, конечно, скрывались вопросы идеологической монополии в политике революционной партии, ставящей своей задачей насильственный захват власти. Поэтому и расправа была решительной и суровой. И хотя, как уже говорилось, имя Крлежи в открытых партийных документах не упоминалось, он и его товарищи, по сути дела, были отправлены для партии «в небытие». Между прочим, в троцкисты попал и автор статьи «Quo vadis, Крлежа?» Б. Херман, и именно за эту статью.

В историческом и личном плане после Второй мировой войны Крлеже в некотором роде повезло. 1948 год, год разрыва отношений КПЮ с КПСС, предоставил ему возможность открытой критики сталинизма и тем самым, косвенно, и титоизма, а главное — критики социалистического реализма, что имело глубокие последствия для развития югославской культуры. Заручившись поддержкой Тито, в докладе на Люблянском съезде писателей Югославии (1952) он подвергает резкой, но аргументированной критике социалистический реализм ждановско-герасимовского типа*, являющийся, по его мнению, воплощением любого официального искусства, вне зависимости от места и времени его возникновения, будь то монархия или республика. В нем он повторяет дорогую ему мысль о том, что «художественное творчество связано с темпераментом творца». «Быть сегодня художником, поэтом социалистической, революционной политической тенденции — миссия сама по себе тяжелая и сложная, — говорил он. — Это дело, прежде всего, личных склонностей и таланта, а затем, давно известных моментов: знаний, мастерства и вкуса». Отсюда следовал естественный вывод: надо подтвердить делами, что мы «за свободу художественного творчества, разнообразие стилей, за принцип свободного выражения мысли на основе независимой нравственной и политической позиции»⁶⁷.

Надо сказать, критика социалистического реализма и призыв Крлежи к свободе и эстетическому плюрализму возникли не на пустом месте. В югославских литературных кругах уже накапливалось недовольство социалистическим реализмом в качестве единственной модели творчества. Доклад Крлежи, аккумулируя эти настроения, тем более что они совпадали с его личными взглядами, способствовал их легализации. После Люблянского съезда двери эстетическому плюрализму постепенно открываются. Но они остаются закрытыми для плюрализма идеологического.

* Крлежа объединил политического деятеля КПСС А. А. Жданова, имя которого ассоциировалось и в СССР, и вне его с официальной идеологической трактовкой социалистического реализма, и художника А. М. Герасимова, чьи произведения служили хорватскому писателю примером воплощения этого метода в искусстве.

Практически до середины 80-х гг. сохранялись запреты на многие темы (1948 год как внутренняя проблема Югославии, Голый остров, ставший символом югославского ГУЛАГа, гражданская война на территории Югославии в годы Второй мировой войны, национальные отношения, сам Тито и политика коммунистической партии), как сохранялись и репрессии за их нарушение.

В последовавшие за Люблянским съездом югославских писателей годы в противоречивой ситуации оказался и сам Крлежа. Выступая за эстетическую свободу, за недопустимость цензуры и в социалистическом обществе, он одновременно, не чувствуя настроений новых литературных поколений, всей силой своего авторитета обрушивается на абстрактное искусство и декаданс, в том числе и на его проявления в своем раннем творчестве. Подобная позиция у литературной молодежи вызвала сначала настороженное отношение, а потом и отторжение. Ее настроения в своем письме Крлеже, написанном в 1961 г., выразил тогда начинающий писатель Антун Шолян (1932–1993), один из редакторов закрытого в 1958 г. литературного журнала «Кругови» (это письмо было опубликовано в 2002 г.). В нем он объясняет мэтру хорватской литературы, что они не обратились к нему за поддержкой потому, «что в руках многочисленных полуграмотных лизоблюдов» он стал «орудием в популярной ныне в литературной жизни политике устрашения»⁶⁸. Своеобразным протестом художественной молодежи против подобной позиции Крлежи в 1960-е гг. стало и не лишенное демонстративности возрождение на сценах Югославии его ранней, нереалистической драматургии. Против чего, кстати, он не возражал.

С каждым годом становилось все очевиднее, что патриарх хорватской литературы пережил себя как эстетического лидера, каким он был до 1941 г. и некоторое время после 1945 г. Он пережил себя и как общественного лидера, ибо и в идеологическом плане его позиция была, мягко говоря, противоречивой. Заявляя о необходимости держать дистанцию по отношению к власти и политическим и государственным авторитетам, в том числе и в социалистическом государстве, высказываясь за допустимость для писателя и в социалистические времена диссидентства и неприятия государства и его институтов⁶⁹, он пишет хвалебные статьи о Тито (они составили целый том), в которых, наряду с выражением искренней симпатии и дружеских чувств к Тито, явно сквозят и воспринимаемые сейчас как подбострастные ноты. Когда появятся первые произведения, критически оценивающие некоторые явления современной жизни — например, роман сербского прозаика Д. Михайловича (р. 1930) «Когда цвели тыквы» (1968) или сатирическая комедия И. Брешана (р. 1936) «Представление „Гамлета“ в селе Нижняя Мрдуша» (1971), он, признавая талант авторов, выразит недовольство их «наглой оппозиционностью и негативистской

бескомпромиссностью»⁷⁰. Правда, надо сказать, что Крлежа не выступал против молодых авторов открыто, эти замечания он делал в узком кругу, опубликованы они были уже после его смерти, но, конечно, они тут же становились известны. Ему кажется, что сам выход таких произведений говорит о существовании особого климата в Югославии, отличного от других социалистических стран. Но при этом он не мог не знать, что пьеса по роману Д. Михайловича была снята с репертуара не без участия Тито, запрещались и гротесковые комедии Брешана, был закрыт загребский философский журнал «Praxis» и т. д.

Понятно, что в социалистическом государстве общественная деятельность даже таких известных у себя в стране и за рубежом фигур, как М. Горький и М. Крлежа, В. Броневский и Б. Брехт — список имен можно продолжить, — могла протекать только в рамках дозволенного. Но форма и степень подчинения обстоятельствам были весьма различны. М. Горький обсуждает в письмах к Сталину все основные проекты, в которых принимает участие: Историю гражданской войны, Историю фабрик и заводов, подготовку к Первому съезду советских писателей и т. д.⁷¹. Крлежа, только заручившись согласием Тито, может приступить к изданию Энциклопедии Югославии, напечатать произведения Р. Зоgovича или спасти от расправы Б. Чопича. И, наконец, «разделаться» с социалистическим реализмом. Свободным — и то относительно — оставалось для всех них только поле искусства. В двух последних романах хорватского писателя прозвучала почти дословно одна и та же мысль: «Ящик со свинцовыми типографскими буквами — это то небольшое, но единственное, что до сих пор человек изобрел как оружие в защиту своего человеческого достоинства» — в третьей книге «Банкета в Блитве» (написана в 1940 и опубликована в 1962 г.); затем эта же мысль прозвучит в заключительном, пятом томе романа «Знамена»: «Два-три ящика печатных букв — это действительно все, чем обладает человек на нашей планете, и это прекрасно, это мудро: если и есть нечто достойное человека, то только его чувство самоуважения, которое становится тем сильнее, чем больше глупости распространяется во всем мире»⁷².

* * *

Отвечая на упрёки современников в молчании по поводу общественно важных политических и культурных вопросов, Крлежа с полным правом говорил: «Думаю, начинать надо с основного — моей литературы, ведь я и впрямь никогда не претендовал на роль политического лидера»⁷³. Один из самых серьезных исследователей биографии писателя и истории критической мысли о нем Станко Ласич, глубоко проанализировав создание в социалистической Югославии культа Крлежи, пришел к выводу, что ни былая слава, ни партийно-государственные усилия, ни руководство «Эн-

циклопедией Югославии» не смогли бы поддержать его культ на протяжении нескольких десятилетий. «В основе культа (Крлежи. — Г. И.), — пишет он, — лежало его творчество, а это достойно уважения»⁷⁴.

Крлежа быстро осознает, что в социалистической Югославии единственной вотчиной, где он мог продолжать чувствовать себя полновластным хозяином, остается все та же литература. Правда, с одним условием: сохранить верность себе как художнику он сможет, только ограничив время действия в новых произведениях хронологическими рамками, в которых оно развивалось в его предыдущих книгах, то есть до 1941 г. Будучи всегда остросовременным писателем, жестко оценивавшим свое время и людей этого времени, после 1945 г. он не напишет ни одного художественного произведения о своей родине социалистического периода. Однако это ни в коей мере не означало, что он не размышлял о современных проблемах. Размышлял и писал о них, причем куда смелее и глубже, чем некоторые фронтеры. Уже после смерти писателя М. Джилас подтвердит «духовную независимость высшей пробы», которой обладал Крлежа и которая «помогала ему выразить в художественных произведениях свои сомнения»⁷⁵. Для него искусство, как и в предшествующие периоды, становится единственным противостоянием глупости и бездуховности, которые, говорил Крлежа, продолжали свое неостановимое шествие и в социалистическом обществе. Противостоянием любому злу и насилию, бунт против которых утверждался во всех его произведениях как главное предназначение человека.

Продолжая работать над задуманными или начатыми в предвоенные и военные годы произведениями (III книга «Банкета в Блитве», «Аретей»), писатель остается верен основной тематике всего своего предыдущего творчества. И в послевоенный период в центре его внимания будут доминантные темы XX в. — тоталитарная власть и ее модификации, сопротивление индивида любым формам насилия и его личная ответственность перед собой и обществом. Взгляд на историю и прогресс в новых произведениях будет так же пессимистичен, как и раньше. В них «нет веры в победу, — пишет С. Ласич, — но есть красота сопротивления, которая придает ему человечность»⁷⁶. Между тем расширяющийся в них исторический фон, введение новых общественных сил подвергает этот взгляд проверке, не снимая возможности альтернативных подходов. В драме «Аретей», например, вечный конфликт добра и зла проявляется в философско-метафорическом совмещении двух хронологических планов: придворный лекарь Аретей, отказавшийся прикрыть своей подписью убийство жены римского кесаря, волшебной птицей переносится из 90-х гг. III в. нашей эры в 1938 год. Там он встречается со своим alter ego в XX в. — известным представителем европейской медицины доктором Моргенсом, который, подобно Аретею, вынужден покинуть родину, чтобы не сотрудничать с при-

шедшим там к власти фашизмом, являющимся для Крлежи «мрачным итогом европейской цивилизации».

Да, Крлежа прямо, публично не высказывался о политических репрессиях в своей стране, но с помощью исторических аналогий, метафорических обобщений актуальных проблем он вел разговор и с современниками. Ведь драма «Аретей», задуманная им в 1939 г., писалась в основном в годы Второй мировой войны и безусловно отразила настроения автора тех лет, но она была опубликована и поставлена в театрах страны лишь в 1959 г. Позади был 1948 год и массовая расправа в Югославии с «информбюровцами»*, а также год 1956-й, который в сознании людей, с одной стороны, связывался с XX съездом КПСС, разоблачившим культ Сталина, а с другой — с событиями в Венгрии. И пьеса Крлежи воспринимается в широком контексте прошлого и настоящего. Точка зрения драматурга становится еще яснее в 1970-е гг., когда он опубликует свои дневниковые записи военных лет. «Религии, философии, государства и идеологии, — записывает он в 1942 г., — идут рука об руку, все они одинаково грубы и жестоки, а, как освященные божества, становятся смертельно опасными для свободы человека»⁷⁷. Далее мысль о фатальной власти любой идеологии над человеком, его памятью, его индивидуальностью иллюстрируется целым рядом имен, представляющих не только средневековый фанатизм и нацизм, но и большевизм, и коммунистическое движение в Югославии. Логика любой политической борьбы, по мысли писателя, неизбежно ведет к насилию даже тех, кто защищает и высокие идеи. Он называет убийцей одного из самых, казалось бы, благородных и дорогих ему героев — журналиста Нильса Нильсена, который поднимается на борьбу с диктатором Блитвы Барутанским и убивает его («Банкет в Блитве»). Однако по вине Нильсена погибает не только тиран, а еще пять человек, в том числе возлюбленная героя Карина. В том и заключался парадокс Крлежи, что, искренне поддерживая власть Тито, в художественном произведении на примере вымышленной страны, вобравшей в себя черты тоталитарных режимов нескольких государств Европы — от Югославии Александра Карагеоргиевича до прибалтийских республик и Польши Пилсудского, — писатель изображает всю пагубность для народа и отдельного человека государственной системы, культивирующей атмосферу несвободы, лжи и страха. Единственным залогом сохранения человечности и в пьесе «Аретей», и в романе «Банкет в Блитве» остаются мужество и честность свободно мыслящей личности, способной на сопротивление, а также сила печатного слова. Хотя и в их действенности писатель усомнится не раз.

* Так называли сторонников решений Информбюро коммунистических и рабочих партий (июнь 1948, ноябрь 1949), в которых резко критиковалось руководство КПЮ.

Опираясь на все, что было создано в предшествующие годы, Крлежа ищет новые подходы к прежним, казалось бы, художественно освоенным темам. Особенно показателен в этом отношении роман «Знамена», произведение новаторское, автор которого предлагает иные, чем молодые прозаики, пути развития хорватской прозы. Но опыт прошлого был очень важен, и он получает в романе новое наполнение и развитие. Обратим внимание на некоторые принципы, совокупность которых и составляет в этом произведении основу мировидения художника и его творческой манеры.

В своих интервью и дневниковых заметках писатель не раз отмечал важные особенности своего художественного метода. Одну из них он охарактеризовал как склонность «в игре черного и белого» смотреть на «мир больше в черном свете»⁷⁸. Эта внутренняя настроенность рождала его всеобъемлющий критицизм и трагическое мировосприятие, столь свойственное ему в произведениях любого жанра. Другую особенность своего взгляда на мир он определит как способность, «размышляя над проблемами бытия, одновременно видеть в них „да“ и „нет“ и никогда — „да“ или „нет“, <...> т.е. всегда рассматривать ситуацию диалектически»⁷⁹. О третьей особенности говорили многие литературные критики. Признавая, что «эрудиция, пронизанная эмоцией, может стать музой поэта» (И. Франгеш)⁸⁰, они считали свойством художественного таланта писателя его пристрастие к эстетизации интеллектуализма, находившее разные формы проявления. Например, в драме «Аретей» заметна получившая широкое распространение в мировой драматургии мифологическая тенденция (Ж. П. Сартр, Ж. Ануй, Э. Ионеско). Крлежа одним из первых югославских авторов использовал античные мифологемы и тем самым предвосхитил появление в югославских литературах мифологической драмы (Д. Смоле, «Антигона», 1961; М. Маткович, «Боги тоже страдают», 1962; А. Шолян, «Вознесение Галилея», 1968; Д. Киш, «Электра 1969», 1969).

Все эти, столь важные для писателя, внутренне органически спаянные принципы он подчинит созданию новой художественной формы. В период, когда на авансцену литературной жизни выходят малые прозаические жанры и роман небольшого объема (так называемый малый роман), Крлежа развивает крупные синтетические формы, масштабные как по охвату событий, так и их историческому и философскому осмыслению. Его, как и Т. Манна, Р. Роллана, М. Горького, привлекает опыт Ф. М. Достоевского. Л. Я. Гинзбург делает очень важное наблюдение по поводу романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина». При отрицательном отношении к Достоевскому в публицистике, отмечает она, Горький-писатель унаследовал от Достоевского роман идей. С восприятием этой разновидности романа исследовательница связывает особенности произведения Горького, которые она видит в сплошной диалогизированности романа с многообразными функциями в нем прямой речи. «Одна из самых важных, — отмечает она, —

это изображение множества точек зрения, исторически обобщенных и одновременно представленных в их психологически единичном, конкретно-речевом выражении. <...> Но еще характернее для этой книги точки зрения, пронизывающие любые разговоры — самые бытовые или самые личные»⁸¹. Этим, по ее мнению, достигается двойная аксиология: ценности автора с соответственно заложенными в произведении оценками и ценности, носителями которых, по воле автора, являются его герои, находятся в сложных и многоплановых взаимосвязях.

Размышления Л. Я. Гинзбург имеют общее теоретическое значение и с полным правом могут быть распространены на других писателей. Так, Крлежа, тоже не жаловавший в публицистике Достоевского, как писатель был немало обязан русскому романисту. Еще в 1930-е гг. он видит в Достоевском «типичного представителя современного психологического эпоса», который насыщается им «массой драматических моментов», и приходит к выводу, что именно эти драматические моменты становятся «опорой всей эпической конструкции, а множество сопровождающих описаний являются лишь второстепенным инструментарием»⁸². Изображая психологию живописца, Крлежа опирается на этот принцип (наряду с другими) в романе о художнике-фовисте Филиппе Латиновиче. В следующем романе — «Банкет в Блитве» — он осваивает жанр романа идей. Герои этого в основе своей сатирического произведения, по его словам, описываются «не непосредственно реалистически, а выражают определенные идеи, и в действительности являются частью борьбы идей»⁸³. В «Знаменах» объединяются оба эти принципа: изображение «вражды множества голосов» сочетается с проникновением в глубины сознания. Это и становится для писателя художественной опорой современного психологического эпоса, вобравшего в себя черты многих жанровых систем и творчески их перерабатывающего.

Роман «Знамена» поражает своей масштабностью, универсальностью поставленных проблем, притом на очень конкретном временном отрезке истории Хорватии. Время действия в нем — 1913–1922 гг. Но им оно не ограничивается, расширяясь на первые десятилетия XX в. и дополняясь многочисленными историческими экскурсами в близкое и далекое прошлое. Оно включает в себя эпизоды как отечественной, так и европейской истории — такие, например, как Балканские войны, Первая мировая война, распад Австро-Венгрии и образование Королевства сербов, хорватов и словенцев, революционное движение в бывших австрийских землях. Пространство, охваченное в романе, также не ограничивается Хорватией. Как неотъемлемая часть биографии героев в него входят Загреб и Берлин, Будапешт и Вена, Сербия и Македония, Галиция периода русско-австрийских сражений. Все это было призвано показать родину писателя в ее исторических и духовных связях с центральноевропейским и балканским миром, в котором она жила, и поэтому его интересовала не только «хорватская

судьба, но и балканская, южнославянская, подунайская, австро-венгерская, а по сути человеческая, исключительно человеческая судьба»⁸⁴. И все же в центре находится Хорватия, как говорит герой «Знамен», «моя страна, <...> я был и буду повязан с ней и ее бедами, <...> я не эмигрант и что бы ни случилось, никогда не уеду — кто-то же должен остаться и здесь».

«Исключительно человеческую судьбу» писатель видит, прежде всего, в «хорватском человеке», а он для него — как и в предыдущих романах — в первую очередь интеллеktуал, способный охватить и осмыслить происходящее у него на глазах. Как правило, он не простой наблюдатель, а активный участник событий, ищущий среди сменяющихся знамен логику истории и свое в ней место. Этим определяется круг основных героев произведения, главный его герой и его взаимоотношения с другими персонажами, определяется жанр и структура романа, призванного раскрыть духовную биографию поколений, которые вступили в жизнь с XX веком и которым пришлось сделать свой политический, человеческий и эстетический выбор после Октябрьской революции в России. Эта «исключительно человеческая судьба» в XX в. предстанет в романе Крлежи преимущественно как трагедия индивидуального существования.

Роман «Знамена» — безусловно, цельный художественный организм с крепкой композицией, ясными тематическими и идейными «узлами», которые связывают героев и действие. В нем можно выделить несколько основных сюжетных и жанрообразующих составляющих. Это произведение называют романом семейным или романом воспитания, на что есть свои основания. Его сюжетную канву образуют взросление героя и непрекращающийся на протяжении всего повествования диалог-спор между отцом и сыном Эмерицкими. Оба по семейной традиции аристократического рода, многие века служившего Габсбургам и тесно связанного с венгерскими домами, носят одно и то же имя — Камило. Это уже само по себе символизирует семейную преемственность. Но пути двух последних членов рода Эмерицких расходятся настолько, что спор между ними выходит за чисто семейные рамки и становится выражением столкновения двух поколений, которые история развела по разные стороны баррикады: «Со скрежетом стальных клинков скрестились друг с другом две враждебные мысли, и пропасть между образом мысли отца и сына расширилась до размеров драматической дистанции...»

Столкнулись два мира. Один из них олицетворяет Эмерицкий-старший, шеф Кабинета королевского хорватско-славонско-далматинского политического управления Австро-Венгрии, а затем министр-посланник Королевства сербов, хорватов и словенцев в хортистской Венгрии. На протяжении повествования постепенно тускнеет не лишенный вначале обаяния образ в целом незаурядного человека, который как бы костенеет в своем не только политическом, но и человеческом развитии и превращается в

некий осколок имперского величия. Чем глубже становится его разрыв с эпохой, тем больше он цепляется за чисто внешние атрибуты, долженствующие заменить разрушающуюся сущность. Ценой предательства своих убеждений, которыми он всегда так кичился, потери собственного достоинства он получает вожденный портфель министра в новом королевстве. Из фигуры в какой-то степени драматической он превращается в фигуру комическую и даже жалкую. В его обрисовке, как и в изображении близких ему по духу аристократических фамилий Юрьявежских, Камратов, чиновников старой монархии и югославского государства, многочисленных представителей высшего австрийского офицерства, часто возникает сравнение с «людьми-манекенами», а их поведение, строго регламентированное общественным протоколом, сопоставляется с театром кукол. Особенно явственно это проступает в сцене похорон, независимо, где они проходят — в Венгрии (похороны невесты Камило-младшего — Иоланды Камрат) или в Хорватии (похороны госпожи Эмерицкой и господина Юрьявежского). Первые приобретают символический смысл пышных похорон дышащей на ладан империи, а последние — олицетворяют преемственность двух политических систем.

Эмерицкий-сын, скептик и меланхолик, человек тонкой нервной организации и повышенного чувства справедливости, проходит трудный путь интеллектуального возмужания, путь иллюзий и преодоления заблуждений. Его отличает динамизм мышления, углубленное самопостижение и аналитическое отношение к окружающей действительности. От сподвижника террориста, романтического националиста он приходит к признанию как единственно верной ленинской концепции преобразования общества. В уста этого героя писатель вкладывает многие свои мысли и сомнения, использует факты своей биографии и биографии других представителей своего поколения. Ведь описываемое время — период идейного возмужания самого Крлежи, его прихода в коммунистическое движение Югославии.

Сын высшего чиновника государства, личного друга премьер-министра Венгрии Камило оказывается сподвижником террориста, и ему грозит тюремное заключение. Чтобы спасти сына, отец отправляет своего отпрыска в закрытое элитарное военное заведение в Будапешт (друг сына, участвовавший вместе с ним в подрыве железных дорог, Йоя, идет в тюрьму). Но вскоре и там возникает скандал: у Камило, ощущающего себя «знаменосцем своего народа», отбирают запрещенные книги и исключают из кадетской школы за отказ исполнять венгерский гимн. И все это происходит с благовоспитанным, погруженным в себя мальчиком из законопослушной семьи, более того, семьи законодателей (Эмерицкий-старший — четвертый представитель рода, защищающего в Австро-Венгрии права хорватского королевства). Из этого умеющего думать и анализировать собственные поступки и поведение других юноши, страстного книжника,

знающего французский, немецкий, английский, итальянский, венгерский и все славянские языки, включая русский, формируется человек, остро чувствующий общественную несправедливость и осознающий свое человеческое и национальное достоинство, резко, даже агрессивно отстаивающий свое право на самостоятельность суждений по поводу судьбы своей родины, ее униженного положения в дуалистической монархии. Он имеет мужество спорить не только со своими идейными противниками, с отцом, но и, вступая в спор с самим собой, расстаться с собственными иллюзиями и отказаться от заблуждений. Часто этот спор идет между Камило-политиком, общественным деятелем и Камило-человеком, сыном, возлюбленным, другом. Камило-сын глубоко привязан к своему отцу, нередко его охватывает теплое чувство к другу-противнику, преуспевающему дельцу и политику Амадео Трупцу, мучительна его любовь к талантливой венгерской поэтессе Ане Боронгаи, женщине много старше его. Все эти люди, с которыми он связан родственными и сословными отношениями, абсолютно чужды ему по своим общественным и жизненным принципам. Однако они искренне привязаны к нему, проявляют немалую терпимость к его порой резко импульсивному поведению, и потому ему так нелегко подавить в себе ответное теплое к ним чувство. Крлежа сознательно не расставляет точек над «i» в характере своего героя, он полон внутренних противоречий: в нем постоянно сталкиваются разнородные чувства (те самые «да» и «нет») — любви и ненависти к отцу, любви и раздражения к Ане, симпатии и антипатии к Трупцу. Он непрестанно оппонирует сам себе и в идейных вопросах. Убеждая окружающих, что история имеет смысл и свою логику, он не может освободиться от назойливых примеров ее абсурдности. Самый гуманный из героев романа, Камило отстаивает мысль о том, что «гуманизм подтверждается политической акцией, а не гуманистической фразеологией, которую используют „бумажные поэты“ и пустоголовые интеллигенты». Возмущенный насилием, совершенным по отношению к восставшим крестьянам в его имении Ладане, и узнав, что оно произошло по просьбе его отца, призавшего на помощь солдат сербской армии, Камило отказывается от родового имени Эмерицких и порывает тем самым все нити, связывавшие его с отцом и представляемым им обществом. Одновременно он, будучи уже адвокатом, записывается в официальные защитники террориста, совершившего покушение на принца-регента.

Роман «Знамена» называют политическим. И это верно, ибо в нем представлена палитра политической истории Хорватии первых десятилетий XX в., ее специфические национальные процессы. В них проступали черты общего исторического движения — крушение европейской цивилизации, рост недовольства национальным гнетом и нарастание революционных настроений.

Внимание концентрируется на нескольких узловых моментах, в которых, по замыслу автора, фокусируются важнейшие этапы общественно-политического и духовного развития Хорватии. Роман открывается 1913 годом, годом Второй балканской войны, заставившей протрезветь национально-романтически настроенную молодежь, видевшую в Сербии свой Пьемонт. Новые пути ей неясны, пока это разочарование, расчет с иллюзиями и кумирами прошлого. В 1913 г. прозвучал и выстрел в правителя Хорватии, но он уже не имел того резонанса, какое имело покушение на его предшественника в прошлом году — для общества, особенно молодой его части, этот путь потерял свою романтическую притягательность. И, наконец, 1913 год — канун Первой мировой войны, в которую будут втянуты все народы Австро-Венгрии. Ощущение надвигающегося краха, хотя и в разной степени, охватывает все слои общества.

Начало и первые годы войны становятся вторым узловым моментом романа. Камило-младший на галицийском фронте. Его дважды тяжело ранят. Госпиталь. Чтение этих лет, особенно увлечение Ницше. Знакомство с солдатами и младшими офицерами. Героя интересует и социалистическое учение, но пока теория Маркса остается ему чуждой. Окончательно в сторону социализма его направляют революционные события в России, затем Венгрии, Германии, стихийные протестные настроения в родной стране и даже в собственном имении Ладане. Решающую роль в этом процессе, признается он, «сыграли широкие солдатские массы на всех австрийских фронтах, тысячи, десятки тысяч дезертиров, инвалидов, пленных. <...> И, наконец, самое важное обстоятельство — русская революция, то есть непосредственное воздействие идей ленинизма...». Однако все эти события непосредственно на страницах романа не изображаются. Они фигурируют в восприятии героев и комментариях автора, которые будут возникать ретроспективно в следующем узловом комплексе произведения. Это уже 1922 год, Хорватия — часть Королевства сербов, хорватов и словенцев. Этот год окончательно прояснит отношения отца и сына. Отец, как уже говорилось, принимает портфель министра королевского правительства, сын ставит свое имя в список адвокатов, давших согласие защищать человека, стрелявшего в принца-регента. В последнем разговоре с отцом он сообщает ему, что является членом коммунистической партии и входит в состав ее руководящих органов. Теперь Камило, со всей присущей ему эмоциональной убежденностью, защищает ленинскую концепцию, полагая, что лишь на ее основе могут быть решены проблемы не только России, но и всей послевоенной Европы. «Среди сегодняшнего международного сумасшествия для человечества нет другой директивы, кроме ленинской!» — говорит он. Согласно этой концепции, он провозглашает гуманистические лозунги пустыми мелкобуржуазными фразами, которые в революционной ситуации становятся «элементарной антигума-

нистической опасностью именно из-за видимости человеколюбия. Они становятся почвой для победы самых реакционных сил, которым и в голову не приходит какая бы то ни было забота о человеке».

Известно, что Крлежа продолжал работу над следующими томами романа, в которых предполагал довести своего героя до 1941 г. «Камило, будучи коммунистом, — делится он с Э. Ченгичем своим замыслом, — проведет несколько лет в тюрьме, будет писать полемические статьи о сталинских чистках и расстрелах в России в 1937 г., вступит в конфликт с Партией и будет подвергнут анафеме, погибнет во время войны, а может быть, каким-то образом, и останется жив»⁸⁵. (Многое из перечисленного совпадает с фактами биографии самого писателя.)

Роман «Знамена» по праву считается также интеллектуальным. Его композиционным стержнем становятся мысль, борьба идей, мнений, концепций. Об этом говорит само название романа. Не претендуя на панорамность изображения, писатель делает акцент не на события, а на вызванном им движении мысли. Событие лишь толчок, импульс, ориентир, помогающий соотнести суть происходящего с восприятием и оценкой его героями. Одним из важных и часто используемых приемов становится возвращение героев к ключевым фактам их биографий — и политическим, и сугубо личным. Сознание Камило все время находится на пересечении настоящего и прошлого, он в разных ситуациях вновь и вновь включает память, чтобы соотнести свое видение прошлого и свою оценку происшедшего тогда с положением вещей теперь. Порой даже простое упоминание в том или ином контексте, например, об его участии в террористическом акте, поездке в Белград и Скопье во время Второй балканской войны, о фронтовых эпизодах и времени пребывания в госпитале, о любви и разрыве с Аной Боронгаи, смерти матери и невесты, передает состояние души героя. На всем протяжении романа, писатель сохраняет особенности восприятия времени и людей соответствующей эпохи, в то же время постоянным возвращением в более позднее время сталкивает бывшие верования и их тогдашнее восприятие с новыми оценками прошлого. Встав уже под другие знамена, герой вновь и вновь подвергает критической рефлексии те или иные факты. К тому же в общий поток разворачивающегося идейного «сражения» вовлекается масса политических, исторических и культурных ассоциаций и аналогий. Этот прием был для романа абсолютно органичен, так как не только главный герой, но и многие из персонажей — энциклопедически образованные люди, и для них совершенно естественно обращение к культурной памяти, вовлечение в собственные размышления и в дискуссии имен разных писателей, художников и их произведений, литературных героев. Очень интересное наблюдение об использовании в художественном тексте обширного историко-культурного материала сделала Л. Я. Гинзбург. «Цитаты, явные и

скрытые, — пишет она, — литературные, культурные, исторические реминисценции и аллюзии в поэтическом тексте — это тоже нервные узлы, прикосновение к которым мгновенно вызывает ряды определенных значений»⁸⁶. Именно такую роль они выполняют и в романе Крлежи.

Находясь в постоянном контакте с самыми разными людьми, Камило вступает с ними в диалог. В его голосе часто слышны интонации, присущие автору, знакомые по его публицистике и дневниковым записям. Однако своеобразие и сила произведения Крлежи заключается в представлении разных точек зрения в их аутентичном виде. При этом сфера авторского слова и сфера слова героя остаются самостоятельными. Ни автор, ни его герои не отказываются от эмоциональной и часто очень резкой оценки неприемлемых для них мнений, но они не лишают слова своих оппонентов. Их точки зрения выражаются столь же прямо, столь же развернуто, они оппонируют мыслям и автора и его главного героя, оставляя проблему открытой для критического ее восприятия читателем и давая ему возможность самому оценить позиции спорящих. Приведем в качестве примера, на наш взгляд, очень важный разговор между Камило и находящимся проездом в Загребе венгерским профессором социологии Эрдели (супругом Аны Боронгаи). Когда-то накануне Первой мировой войны он предоставлял страницы своего либерального журнала «Знамена» молодому Эмерицкому, выступавшему с резкой критикой хорватско-венгерских отношений. Их новая встреча происходит через девять лет. За это время профессор, пережив войну, участие в венгерской буржуазно-демократической революции (он был помощником министра), отказался сотрудничать с революцией социалистической, а сейчас был вынужден эмигрировать из Венгрии Хорти. Для Камило, поддерживавшего Б. Куна как сторонника ленинской доктрины, профессор Эрдели — контрреволюционер, филистер и маразматик. Соответственно профессор считает Камило фанатиком и «слепым большевизаном». Каждый убежден в своей правоте. Взгляды Камило, близкие взглядам автора романа, понятны — они уже не раз высказывались им: он считает оправданным применение насилия против, согласно его мнению, еще большего насилия. Гораздо интереснее сейчас мысли, высказываемые явно несимпатичным Крлеже и его герою персонажем, профессором Эрдели. Он воочию столкнулся с венгерской революцией и ужаснулся ее жестокости. Его рассуждения удивительно напоминают горьковские «несвоевременные мысли». У нас нет прямых доказательств полемики Крлежи с этим произведением Горького, но все же невольно возникает ощущение ее присутствия. Для Эрдели революция во главе с Б. Куном несет гибель «гражданским, индивидуальным, научным, вообще философским, моральным и интеллектуальным свободам». Он почти буквально говорит то же самое, что говорил Горький в 1917–1918 гг. «Хорошие дела, которые называются „революция“ и тому подоб-

ное, — по мнению венгерского профессора социологии, — не могут осуществляться в белых перчатках, это понятно и не нуждается в доказательствах, но просто непонятно, откуда извергаются вулканы низменных человеческих страстей, которые утопили фарс революции в крови». А вот что по этому поводу писал М. Горький: «Наша революция дала полный простор всем дурным и зверским инстинктам, накопившимся под свинцовой крышей монархии, и, в то же время, она отбросила в сторону от себя все интеллектуальные силы демократии, всю моральную энергию страны»⁸⁷. Или: «Никакими военными карательными экспедициями и массовым подписанием смертных приговоров, — говорит Эрдели, — не может на этом свете совершаться ни одно уважаемое дело, <...> а меньше всего „революция“, которая, к тому же, после поражения в войне хочет стать „социалистической“». По его словам, «этический смысл революции» остается чужд толпе, думающей только о том, как бы вытащить кошелек из чужого кармана. «Революция, — продолжает профессор, — не может победить, <...> если субъективный фактор революционного сознания не поднимется на уровень преодоления инстинктов слепой толпы, так как иначе побеждает „физика“, но не интеллект, а без интеллекта ни одно человеческое дело не стоит ни гроша». И вот еще одно уже близкое самому Крлеже утверждение Эрдели: «Я все еще принципиально склонен уважать прежде всего ценность человеческой жизни как таковой, во всяком случае, выше любой доктрины, будь она даже социалистической, если хотите, и ленинской, а особенно белакуновской...». За подобные взгляды профессор Эрдели (как когда-то и Горький) был провозглашен венгерскими революционерами контрреволюционером, колеблющимся, оппортунистом, реакционным буржуем и классовым врагом — набор клеймящих определений был одинаков. Все эти страстные и проникнутые болью монологи (в диалоге) Эрдели встречают резкий и мало убедительный (с современной точки зрения) отпор Камило и автора, но чувство того, что сомнения об этической стороне революции не покидают и их, остается. Об этом говорит хотя бы такая внутренняя реплика Камило: «Действительно ли мы для того занялись политикой, чтобы на убийстве и грабеже строить свое собственное будущее?»

В разговоре с Анной Боронгаи, состоявшемся в этот же день, возникает еще одна, важная для Крлежи (как и для Горького) мысль — о праве человека на молчание. Она вложена в уста Аны. На полный злой иронии вопрос Камило «Что же, в таком случае просто дисциплинированно лгать?» она отвечает: «Промолчать не означает лгать! Лгать — это в какой-то степени сознательно лицемерить, с явно своекорыстными целями распространять фикции, и такое намерение, конечно, нечисто. А не говорить о чем-то, промолчать о том, о чем не обязательно знать, не идентично лжи...» Что это, как не оправдание перед современниками своей позиции умолчания по тем или иным вопросам социалистической реальности?

К этическому аспекту автор возвращается и в конце романа. В течение короткого времени Камило получает известие о смерти самых близких ему людей — отца, Аны и Йои. Сгущается ощущение трагизма и одиночества. Перед смертью Эмерицкий-старший, затравленный белградским политическим бомондом, пишет прощальное письмо сыну, признавая в нем его правоту в отношении королевского двора. Впервые он говорит с уважением о поведении сына, в нем он видит теперь внутренний моральный смысл. И единственное его напутствие сыну: «Веди себя так, как ты считаешь достойным». Со смертью старшего Эмерицкого и возвращением Эмерицкого-младшего в опустевший родной дом, казалось, ушло в прошлое то, что разделяло отца и сына. Но последняя фраза произведения выводит и героя, и читателя из этой сентиментальной атмосферы в наполненную борьбой жизнь — Камило едет в профсоюз металлургов читать лекцию на тему «Меморандум Хорватского блока Великим послам в Женеве». Однако и эта концовка, возвращающая героя в самую гущу борьбы, не снимает ощущения щемящей тоски, охватившей его в родительском, полном лишь воспоминаний, доме.

Даже некоторые аналогии, которые возникали по ходу анализа романа Крлежи с Горьким и его «несвоевременными мыслями», рождают и более широкие обобщения. Роман «Знамена», несомненно, типологически близок последнему роману Максима Горького «Жизнь Клима Самгина». Но прежде чем обратиться к некоторым объединяющим эти произведения чертам, необходимо сделать по крайней мере два отступления.

Горький был старше Крлежи на двадцать пять лет, их разделяло целое поколение, в том числе и литературное. Первый рассказ русского писателя появился в 1892 г., в Хорватии переводы его произведений были опубликованы в 1900-м, то есть намного раньше, чем вышло первое произведение Крлежи (1914). Русский и хорватский писатели сформировались на различной национально-психологической и культурной почве, различны были их эстетические пристрастия. Начало творчества Горького было связано с романтическими увлечениями, Крлежи — с экспрессионизмом. И хотя оба они позднее обратились к социально ангажированному реалистическому искусству, его генетическая основа существенно разнилась. Казалось бы, отличий в художественном плане было больше, чем сходства, но было одно фундаментальное обстоятельство, которое определяло типологические причины схождения в идейно-эстетических концепциях обоих писателей, — их отношение к общественной миссии искусства в борьбе с миром несправедливости за гуманизацию человеческой цивилизации.

Второе отступление, естественно, касается отношения Крлежи к произведениям Горького и его судьбе. Крлежа не мог пройти мимо творчества писателя революции. Он не был в числе его любимых авторов, но он хорошо знал его произведения и особенно ценил автобиографическую

трилогию и портреты Ленина, Толстого, Чехова, Короленко, считая их «превосходными». Несколько раз имя Горького и его произведения, наряду с множеством имен других писателей разных стран, встречаются на страницах «Знамен». (Из русских литераторов в романе упоминаются также Достоевский, Чехов, Арцыбашев.)

Знакомство с Горьким началось для Крлежи в 1906 г., когда он, будучи учеником загребской гимназии, читал в немецком переводе «Мать» и «Фому Гордеева». Став редактором журналов, он публикует статьи Горького, его переписку с Лениным. Владея русским языком, хорватский писатель, конечно, следил за творчеством Горького и в дальнейшем. Судя по всему, он был хорошо осведомлен о перипетиях горьковской судьбы после Октябрьской революции, и когда тот жил за пределами России, и по возвращении на родину. Она, безусловно, его волновала. Видимо, он чувствовал, что его собственное положение в социалистической Югославии рождает аналогии с положением Горького в СССР, и опасался повторения посмертной судьбы русского писателя и его произведений. Вряд ли можно считать случайным включение в 1968 г. (а это был год окончания журнальной публикации «Знамен») в книгу П. Матвеевича «Разговоры с Крлежей» целого пассажа о Горьком. В нем хорватский писатель обращает внимание на неоднократно предпринимавшиеся конъюнктурные попытки дискредитации Горького и в эмигрантских кругах, где он был провозглашен «деклассированным люмпен-пролетарием», и в СССР, где при жизни писателя его называли контрреволюционным писакой, литературным нулем и мистификатором. Противоречивые оценки «эстетствующих критиков» раздавались и в Югославии, они-то и заставили Крлежу высказаться по этому поводу. По его мнению, именно благодаря этим уничижительным нападкам русский классик был низведен «„до провинциально-го эстетического ничтожества“, в то время как С.Беккет поднят до „символических высот библейского пророка“. <...> А ведь Горький написал „На дне“ за пятьдесят лет до Беккета»⁸⁸.

Конечно, Крлеже был хорошо известен роман Горького «Жизнь Клима Самгина». Критически оценивая в нем образы большевиков, он в то же время считал это произведение «великой исторической фреской»⁸⁹. Крлежа разделял мнение об автобиографизме образа Клима Самгина и выражал свою, не лишённую основания, точку зрения категорично: «Клим Самгин — это образ самого Максима Горького, каким он был сам по себе, когда не играл роли ангажированного писателя»⁹⁰. В этом дискуссионном, а для тех лет просто немыслимом в советском литературоведении тезисе не было, однако, выражения негативного отношения к автору романа, каковое встречалось, например, в высказываниях напостовских критиков 1920-х гг. Для них образ Самгина «был ширмой, за которой спрятался автор»⁹¹.

Как известно, в советском литературоведении долгие годы полностью отвергалась точка зрения об автобиографическом характере образа главного героя романа Горького, зато с горьковскими взглядами уравнивались мысли большевика Степана Кутузова. Против упрощенной, однозначно негативной трактовки образа Самгина и самого социального явления, получившего название «самгинщина», выступил исследователь и комментатор романа «Жизнь Клима Самгина» И. Вайнберг. «Герой шире этого социального явления, — пишет он в своей книге „За горьковской строкой“⁹². — Это сложный, противоречивый и богатый характер». Это человек аналитического склада ума, многие его критические суждения здравы и верны. Он способен подняться над догматизмом своих симпатий и антипатий. Но при этом он типичный либерал-реформатор и не верит в способность социализма переустроить мир на демократических началах, что, по мысли ученого, лишь углубляет драматизм его ситуации и придает образу героя трагические черты. При этом исследователь полагает, что «сам автор рассчитывался Климом Самгиным за свои ошибки и сомнения. В произведении много автобиографического материала: многое из того, чем болел, что искал, чем мучился, что видел, пережил и перечувствовал Горький, нашло отражение в его прощальном романе»⁹³. (Надо не упускать из виду, что это писалось в 1970-е гг.) О воплощении в образе Самгина «душевного опыта самого автора» писал и В. Шкловский⁹⁴. Таким образом, постепенно, и в советское литературоведение проникают размышления о сложности самгинского характера, неуместности однозначно отрицательной его оценки и, главное, о наличии в этом образе автобиографических черт. Правда, пока это объяснялось желанием Горького преодолеть свойственные ему ранее заблуждения. Сейчас, когда произведение читается исходя из совершенно иной исторической оптики, все более очевидным становится (и это находит отражение в современных работах о писателе) то, что по ходу работы над романом у Горького складывалось далеко не однозначное отношение к своему герою.

Современные исследователи не просто констатируют двойственность отношения автора к своему главному герою, но и объясняют его природу. По мнению Л. А. Колобаевой, она заключается в том, что, наряду с критикой «самости», выдуманности себя, крайнего индивидуализма, наряду с нелюбовью к герою, писатель ощущает и некоторую связь с ним. «В Самгине, — отмечает она в статье „Жизнь Клима Самгина. Автор и герой“, — есть нечто существенное, что принадлежит самому автору, его духовной биографии, причем не только отдельные суждения и оценки, но и определенные мировоззренческие установки, противоречивые состояния и сомнения, пережитые самим художником, позднее им или преодоленные, или отброшенные, или оставившие в его сознании глубокий след»⁹⁵. На этом фоне суждения Крлежи об автобиографическом характере образа Самгина не кажутся уже столь одиозными, какими они выглядели в 1960-е гг.

Произведения Горького и Крлежи опубликованы с интервалом в четверть века. Писатели работали над своими романами через десять-пятнадцать лет после установления социалистического строя в их странах: Горький — в 1925–1936 гг., Крлежа — в 1950–1970-е гг., т. е. в период складывания в них новой общественно-политической системы. Оба оказались в стране осуществляемого «золотого сна» человечества, и перед каждым встала проблема его оценки. Оставаясь сторонниками социалистической идеологии, будучи свидетелями видимых достижений нового строя и считая своим долгом защищать его от внешних врагов (для Горького это был фашизм, для Крлежи — сталинизм и гнилой западный либерализм), они в то же время не могли не видеть проявлений «родовых» черт диктатуры пролетариата и его партии. Их не покидало чувство тревоги, возникающие трудные вопросы вновь и вновь подвергали испытанию их этические позиции. Прежде всего, это был вопрос о том, как совместить прекрасные идеи социализма о свободе, равенстве и братстве всех людей с искренней верой большевиков в то, что за их победу можно положить тысячи жизней. Этот вопрос возникал и в их художественных произведениях.

В своих итоговых романах Горький и Крлежа поставили перед собой сходную сверхзадачу — объяснить, и, видимо, прежде всего себе — как их экономически и политически отсталые страны пришли к социализму, что в них подготовило для него идеологическую почву. Этим, на наш взгляд, в их произведениях вызвана переключка даже чисто внешних моментов: время действия и выбор главных героев, представляющих разные слои интеллигенции, через умонастроения и чувствование которых передается духовное состояние общества в целом. Существенна близость изображенного в романах времени: у Горького сорок лет с конца 1870-х до 1917 г., у Крлежи — с 1913 по 1922 г., но с реминисценциями — с 1903 г., т. е. около двадцати лет. Это время, кроме важнейших событий национальной истории, охватывало также и события мирового плана — Первую мировую войну, Февральскую и Октябрьскую революции, крах Российской и Австро-Венгерской империй. Это было время разбалансированности прежних государственных систем, растерянности старых и выхода на общественную поверхность новых социальных и политических сил. Росло неприятие цивилизации, породившей войну, оно способствовало, с одной стороны, усилению апокалиптических настроений, с другой — радикализации умов и укреплению позиций ультралевых социальных доктрин. Все эти факторы были созвучны и времени написания романов, они созвучны и современному читателю, переживающему крушение сложившихся моральных, политических и культурных устоев.

Пытливо всматриваясь в прошлое (причем, как уже говорилось, оно было и их личным прошлым, что и объясняет наличие в их произведениях автобиографизма), Горький и Крлежа стремились понять настоящее, а мо-

жет быть, и будущее. Придавая огромное значение историческому знанию, они были глубоко убеждены, что их современники, «особенно литераторы, должны быть насыщены фактами не только от современности, но и от вчерашнего дня» (Горький — письмо А. К. Воронскому)⁹⁶. Исходя из этого, Горький подчеркивал, что он пишет роман-хронику, который будет интересен фактически, но добавлял при этом, что факты не будут предоставлены воле «злого хаоса», а призваны «изобразить классы, „течения“, „направления“, всю адову суматоху конца века и бури начала XX в.»⁹⁷. Так же, как Горький, Крлежа придает огромное значение исторической фактуре своего романа и вовлекает в него множество исторических деятелей и литераторов, упоминает о подлинных событиях, цитирует документы и художественные произведения. Даже в тексте романа он неоднократно называет его хроникой, а в дневниковых записях поясняет, что «историческая хроника — единственный беллетристический способ обнажить явления, <...> показать их без маски»⁹⁸. Правда, это скорее были не жанровые определения столь сложных произведений, какими являются «Жизнь Клима Самгина» и «Знамена», а подчеркивание роли исторической достоверности изображенного в них времени, опоры на подлинные факты, которые составляли «всю адову суматоху» рубежа XIX и XX вв.

Для обоих писателей модель мира антропоцентрична, т. е. она получает свое воплощение через человека и его сознание. В центре того и другого романа поставлены интеллигенты, личности неординарные. Заостренная авторская идея сталкивается с не менее страстно выраженными идеями других. Непреложность революции для обоих писателей очевидна. Но открытость многих поставленных в романах проблем высвечивает и неприемлемость большевистской трактовки некоторых из них: фанатизм и безжалостность к людям, превращение живой идеи в веру, упрощенный подход к психологии человека и его индивидуальности. Самгину принадлежат, например, такие фразы: «Человек только тогда свободен, когда он совершенно один», или — «социальные драмы — ничто в сравнении с трагедией индивидуального бытия». Он задается вопросом: «Что обещает социализм человеку моего типа?» Профессор Эрдели знает ответ на этот вопрос — смерть или эмиграция. Самгина в буквальном смысле растопчет революционная толпа, профессор Эрдели бежит в Америку.

Надо сказать, что и Горького, и Крлежу их соотечественники часто называли «великими моралистами», так как их обоих интересовали коренные вопросы бытия и духа. Не случайно, конечно, их так заботил вопрос о том, как современники и будущие поколения читателей воспримут их последние произведения. В одной из бесед Горький высказал мысль о том, что «быть может, вещь моя не будет понята. Но когда-нибудь оценят» (текст этой беседы был опубликован в 1973 г)⁹⁹. Крлежа также отдавал себе отчет, что создаваемый им «свой собственный стиль и язык был

не для широких, так сказать, слоев, даже не для всех интеллектуалов», но верил, что «люди его все же принимают»¹⁰⁰.

Оба писателя понимали всю многослойность своих полифонических романов, многоаспектность представленной в них картины и связанную с этим трудность их восприятия, требующего, кроме эрудиции, вдумчивого вчитывания в текст и интеллектуального сотворчества. И такие читатели не сразу, но появились. В своей книге «Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки советской литературы» Е. Добренко, ссылаясь на проведенное в 1949 г. анкетирование, приводит данные об интересе к роману Горького, возникшем через двадцать лет после его выхода в свет, хотя тогда, по мнению исследователя, под влиянием советской критики тех лет «он был прочитан неадекватно». Читатель чаще видел в нем разоблачение врагов большевизма и критику буржуазного индивидуализма. Сейчас он способен увидеть и другие заложенные в книге идеи, и она никак уж не воспринимается «как безупречная с точки зрения „чистой идеологии“»¹⁰¹.

В отношении Крлежи таких данных нет. Но есть свидетельство хорватского писателя Ч. Прицы (р. 1931), принадлежащего к той части литературного поколения 1950-х гг., которая объединилась вокруг журнала «Кругови», вставшего в негласную оппозицию к Крлеже. В 1993 г. Прица не сомневается, что Крлежа актуален и в наши дни своим неприятием «хорватского хорватства» (т.е. национализма, который он считал «наркомом, опаснее любой религии». — Г. И.), политической и литературной лжи. Даже тогда, когда с ним не согласны, полагает Ч. Прица, его надо читать и «не говорить: „Крлежа — больше никогда“. Он все больше с нами и в нас. И даже тогда, когда мы думаем, что можем обойтись без него»¹⁰². Перелом в отношении к Крлеже наметился в начале 2000-х гг. Выходит новое полное собрание сочинений писателя, опирающееся на достижения современной текстологии. Оно включает прижизненные публикации его произведений, а также разные варианты с выделением всех важных изменений. Кроме подробного жизнеописания Крлежи впервые тексты сопровождаются детальными комментариями и библиографией оригинальных произведений писателя и их переводов на иностранные языки. По словам известного хорватского историка литературы А. Флакера, это издание станет «импульсом для нового прочтения» классика хорватской литературы¹⁰³.

Богатство изобразительности, многообразие, многоголосие романного материала и особенности его конструирования снимали некоторую авторскую дидактичность и создавали широкое поле для трактовки содержательного слоя произведения. Все это предоставляло возможность узнать о том времени, о котором писатели нам рассказывали, а также и о том времени, в которое они писали свои в немалой степени пророческие романы. Во всяком случае, справедливо замечание С. Ласича о романе Крлежи:

«„Знамена“ — доказательство того, что Крлежа смотрел на современность „открытыми глазами“. <...> А то, о чем он не написал, — прямое свидетельство, причем достоверное свидетельство, о времени, в которое он творил»¹⁰⁴.

Что это — оправдание или упрек? Видеть, понимать и молчать. Но в том-то и заключалась трагедия больших художников, живших и творивших в разломно-драматические времена. Во всяком случае, тех из них, кто, видя и понимая, что происходит вокруг (хотя часто и не до конца), не мог, или не хотел, отказаться от своей мечты. Для кого-то жить становилось неважно, и он добровольно уходил из нее, кого-то убирали власти (таких было куда больше), а кто-то, веря в силу искусства, считал необходимым посильно свидетельствовать о своем времени. Будучи честными художниками, в искусстве они часто оставались политическими «еретиками», анализируя драму людей, принявших революцию, в том числе и тех из них, кто сделал ее частью своего эстетического идеала. А. Кёстлер, например, признается, что в пору увлечения марксизмом для него стали привычными расхождения между словом и мыслью, но мимикрия распространялась лишь на устную речь. Когда же он начинал писать, «то наталкивался на бессознательное внутреннее сопротивление»¹⁰⁵.

Тематически связанные с прошлым произведения Крлежи (как и других писателей, оказавшихся в социалистических странах в таком же положении) внутренне противостояли господствующему в период их создания унифицированному, мифологизированному сознанию и были обращены к современникам и будущим поколениям. В них срабатывал так называемый парадокс Бальзака. Любопытно мнение по этому поводу хорватского католического писателя М. Шпехара, высказанное им в книге «Проблема бога в произведениях Крлежи» (1987). «Художник, если он действительно художник, — пишет он, — будь он марксист или верующий — преодолевает границы систем и идеологий. Герои не могут отождествляться с автором, и чем самостоятельнее их жизнь, тем больше возможность того, что герои смогут противостоять и авторским идеям. Только так возможно воспрепятствовать односторонности и идеологизированию»¹⁰⁶. Видимо, это чувствовал и сам Крлежа, говоря, что он не социалистический писатель, а писатель социалистической эпохи.

В контексте происходящей на рубеже XX и XXI вв. глобальной переоценки исторических, духовных и культурных ценностей не могло не возникнуть критического отношения к постулатам канонического крлежеведения (и горьковедения) социалистического периода. Но при этом нельзя нигилистически отбрасывать все сделанное в то время. Нельзя терять уважение к убеждениям и творчеству писателей, поведавших в своих произведениях об идейных разломах в истории своих стран и о духовных поисках и драме своих современников.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Из переписки М. Горького и Р. Роллана // Горький и его эпоха. М., 1994. Вып. 3. С. 89.
- ² *Krleža M.* Banket u Blitvi. Zagreb, 1964. Sabrana djela. Sv. 1. Knj. 3. S. 414.
- ³ Цит. по: *Спиридонова Л. А.* Новые аспекты изучения творчества Горького // Горький и его эпоха. М., 1995. Вып. 4. С. 108.
- ⁴ *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. М., 1957. Т. 1. С. 241, 242.
- ⁵ *Оруэлл Дж.* Во чреве кита // Вопросы литературы. М., 1990. № 3. С. 115–153.
- ⁶ *Горький М., Роллан Р.* Переписка (1916–1936). М., 1996. С. 22.
- ⁷ Из переписки М. Горького и Р. Роллана. С. 91.
- ⁸ *Стыкалин А. С.* Первая мировая война и эволюция взглядов молодого Дьердя Лукача // Первая мировая война в литературе и культуре западных и южных славян. М., 2004. С. 311.
- ⁹ *Добренко Е.* Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки советской литературы. СПб., 1997. С. 7.
- ¹⁰ *Krleža M.* Moj obračun s njima. Zagreb, 1932. S. 149.
- ¹¹ Цит. по: *Lasić S.* Krleža. Zagreb, 1982. S. 97.
- ¹² *Krleža M.* Davni dani. Zagreb, 1956. S. 443.
- ¹³ *Петровић Р.* Дела. Београд, 1974. Књ. IV. С. 209; Zbornik o Miroslavu Krleži. Zagreb, 1963. S. 55; Ibid. S. 99.
- ¹⁴ *Čengiћ E.* S Krležom iz dana u dan. Zagreb, 1986. Knj. I. S. 131.
- ¹⁵ *Matvejević P.* Razgovori sa Krležom. Beograd, 1987 (6-izd.). S. 12.
- ¹⁶ *Čengiћ E.* S Krležom iz dana u dan. Knj. I. С. 111.
- ¹⁷ *Tautović R.* Legenda o velikom negatoru. Pozicija Miroslava Krleži. Beograd, 1982. S. 9, 61.
- ¹⁸ *Čengiћ E.* S Krležom iz dana u dan. Post mortem. Zagreb, 1990. Knj. V. S. 347.
- ¹⁹ *Ревякина И. А., Селезнева И. Н.* Письма М. Горького к В. И. Ленину // Незвестный Горький. М., 1994. Вып. 3. С. 7, 10, 15, 20.
- ²⁰ *Горький М.* Несвоевременные мысли и рассуждения о революции и культуре (1917–1918). М., 1990. С. 108.
- ²¹ Там же. С. 124.
- ²² *Горький М., Роллан Р.* Переписка. С. 88.
- ²³ *Сталин И. В.* Сочинения. М., 1954. Т. 3. С. 386 // Рабочий путь. № 41, 20 октября.
- ²⁴ Цит. по: *Спиридонова Л. М.* Горький: диалог с историей, М., 1994. С. 246.
- ²⁵ Цит. по: *Воробьев В. Ф.* А. М. Горький о социалистическом реализме. Львов, 1959. С. 1.
- ²⁶ *Хьетсо Г.* Максим Горький. Судьба писателя. М., 1997. С. 183.
- ²⁷ *Горький М.* О литературе. М., 1937. С. 49.
- ²⁸ *Ходасевич В.* Воспоминания о Горьком. М., 1989. Б-ка «Огонька». № 44. С. 15.
- ²⁹ Горький и его эпоха. Вып. 4. С. 109.
- ³⁰ Там же. С. 118.
- ³¹ *Jakšić B.* Čovek svoga vremena // Revolucija pod okriljem Kominterne. Izabrane spisi Milana Gorkića. Beograd, 1987. S. 12.
- ³² *Krleža M.* Dijalekticki antibarbarus. Sabrana djela. Knj. 5. Sarajevo, 1983. S. 9.
- ³³ *Čengiћ E.* S Krležom iz dana u dan. Knj. VI. S. 193.

- 34 *Lopušina M.* Crna knjiga. Cenzura u Jugoslaviji. 1945–1991. Beograd, 1991. S. 26.
- 35 *Čengić E.* S Krležom iz dana u dan. Knj. VI. S. 293.
- 36 Ibid. Knj. IV. S. 183.
- 37 Ibid. Knj. VI. S. 200.
- 38 Ibid. S. 212.
- 39 Ibid. S. 296.
- 40 Литературная газета. М., 1994. 3 августа.
- 41 *Čengić E.* S Krležom iz dana u dan. Knj. IV. S. 135.
- 42 Ibid. Knj. II. S. 122.
- 43 Ibid. S. 146.
- 44 Ibid. Knj. III. S. 5.
- 45 *Krleža M.* Dnevnik. Sarajevo, 1977. T. I. S. 160.
- 46 *Lasić S.* Mladi Krleža i njegovi kritičari. 1914–1924. Zagreb, 1987. S. 40.
- 47 Literatura. Zagreb, 1932. № 5–6. S. 194.
- 48 Stoher. Beograd, 1932. № 2.
- 49 *Маслеца В.* Неколико методолошких примедби // Критичари из покрета социјалне литературе. Нови Сад; Београд, 1977. С. 345.
- 50 Literatura. Zagreb, 1932. № 4.
- 51 *Krleža M.* Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića // *Šicel M.* Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972. S. 272.
- 52 *Воронский К. А.* Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 424.
- 53 *Krlež M.* Sabrana djela. (1954–1972). Sv. 18. S. 255.
- 54 *Воронский А. К.* Избранные статьи. С. 353.
- 55 Там же. С. 421.
- 56 Цит. по: *Спиридонова Л. А.* Горький: диалог с историей. С. 208–209.
- 57 *Krleža M.* Predgovor... S. 259.
- 58 Ibid. S. 261, 253.
- 59 *Воронский А. К.* Избранные статьи. С. 417.
- 60 *Добренко Е.* Формовка советского читателя. С. 95.
- 61 *Белая Г.* Дон-Кихоты 20-х гг.: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989. С. 323.
- 62 Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х гг. М., 2001. С. 153.
- 63 Там же. С. 243.
- 64 Там же. С. 262, 265.
- 65 *Stipetić Z.* Argumenti za revoluciju — August Cesarec. Zagreb, 1982. S. 312.
- 66 *Krleža M.* Sabrana djela. Sv. 18. S. 229–230.
- 67 *Krleža M.* Govor na kongresu jugoslavenskih književnika u Ljubljani 1952 // *Šicel M.* Programi i manifesti... S. 305, 321, 327.
- 68 Republika. 2002. № 5–6. S. 3–4.
- 69 *Matvejević P.* Razgovori s Krležom. S. 24.
- 70 *Čengić E.* S Krležom iz dana u dan. Knj. IV. S. 97.
- 71 См.: «Жму вашу руку, дорогой товарищ». Переписка Максима Горького и Иосифа Сталина // Новый мир. 1997. № 9; 1998. № 9; 1999. № 9.
- 72 *Krleža M.* Zastave. Knj. 1–5. Sarajevo, 1976. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

- ⁷³ Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Knj. III. S. 17.
- ⁷⁴ Lasić S. Kritička literatura o Miroslavu Krleži s 1945 do 1989 g. // Republika. 1991. № 9–10. S. 47.
- ⁷⁵ Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Knj. V. S. 198.
- ⁷⁶ Lasić S. Struktura Krležinih «Zastava». Zagreb, 1974. S. 18.
- ⁷⁷ Цит. по: Lasić S. Krleža. S. 304.
- ⁷⁸ Matvejević P. Razgovori sa Krležom. S. 19.
- ⁷⁹ Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Knj. III. S. 258.
- ⁸⁰ Frangeš I. Aretejeva poruka // Krležin zbornik. Zagreb, 1964. S. 329.
- ⁸¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. М., 1979. С. 43.
- ⁸² Krleža M. Moj obračun s njima. S. 205.
- ⁸³ Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Knj. IV. S. 279.
- ⁸⁴ Ibid. Knj. I. S. 296.
- ⁸⁵ Ibid. Knj. II. S. 202.
- ⁸⁶ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 43.
- ⁸⁷ Горький М. Несвоевременные мысли. М., 1990. С. 122.
- ⁸⁸ Matvejević P. Razgovori sa Krležom. S. 124.
- ⁸⁹ Ibid. S. 122.
- ⁹⁰ Ibid. S. 90.
- ⁹¹ Спиридонова Л. М. Горький: диалог с историей. С. 138.
- ⁹² Вайнберг И. За горьковской строкой. М., 1976. С. 283.
- ⁹³ Там же. С. 281.
- ⁹⁴ Там же. С. 282.
- ⁹⁵ Колобаева Л. А. Жизнь Клима Самгина. Автор и герой // Горький и его эпоха. Вып. 3. С. 296.
- ⁹⁶ Вайнберг И. За горьковской строкой. С. 9.
- ⁹⁷ Там же. С. 24.
- ⁹⁸ Forum 1972. № 3. S. 602.
- ⁹⁹ Вайнберг И. За горьковской строкой. С. 13.
- ¹⁰⁰ Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Knj. II. S. 152.
- ¹⁰¹ Добренко Е. Формовка советского читателя. С. 268.
- ¹⁰² Prica Č. Margina Krležiana // Republika. 1993. № 11–12. S. 145.
- ¹⁰³ Forum. Zagreb, 2000. № 7. S. 1145.
- ¹⁰⁴ Lasić S. Struktura Krležinih «Zastava». S. 131.
- ¹⁰⁵ Кэстлер А. Автобиография // Иностранная литература. М., 2002. № 7. С. 221.
- ¹⁰⁶ Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Knj. V. S. 301.

Словацкая литература в европейском контексте (К проблеме синхронизации национального и общеевропейского литературного развития)

Представления о единстве европейского и мирового художественного пространства складывались постепенно, по мере формирования и интенсификации сферы междокультурного общения. Ни одна литература не жила и не живет в глухой изоляции. Процессы культурного взаимодействия, не всегда очевидные, пунктирные в древности, с поступательным ходом истории становились все более регулярными и устойчивыми, пока не приобрели на исходе XX в. значение перманентно действующего, всеобщего фактора. Эта общая схема миграции и освоения художественных ценностей в разные исторические эпохи и периоды по-разному проявлялась и конкретизировалась в различных частях Европы.

Геополитическое положение Словакии в самом центре европейского континента и почти посредине этнического массива славянских народов («самые восточные из западных славян») как бы предуготовило функцию оживленного перекрестка, сферы взаимного пересечения культурных веяний с Запада и Востока. В этом смысле поистине символическое значение получило событие, произошедшее в далеком IX в., в пору существования на территории современной Словакии одного из первых у славян крупного государственного образования — Великоморавской державы. Речь идет о религиозно-просветительской миссии первоучителей славянства Кирилла (Константина) и Мефодия, прибывших в 863 г. по приглашению великоморавского князя Ростислава из Византии и положивших начало старославянской письменности. Они попытались также ввести богослужение по византийскому («православному») обряду, но вскоре отказались от этого намерения и перешли на западную практику литургии, сохранив главное — славяноязычную форму проповеди, а через несколько лет, получив папское благословение, византийский монах Мефодий стал архиепископом римской церковной паннонско-моравской провинции. Правда, после смерти Мефодия папа запретил дальнейшую деятельность миссии, ученики и приверженцы солунских братьев были изгнаны из страны, и старославянский заменен литургической латынью. Но этот первый опыт культурного симбиоза восточных и западных элементов стал своего рода моделью, предвосхитившей одну из характерных черт всего последующего исторического развития не только Словакии, но и региона Центральной Европы, в особенности его восточной части — взаи-

мопереплетение и сосуществование, подчас в далеко не мирном, противоречивом контексте, разнородных ориентаций и ценностей.

Раннефеодальная Великоморавская держава просуществовала недолго. Раздираемая внутренними конфликтами, она распалась уже в самом начале X в. на отдельные княжества, которые вскоре были поглощены более мощными соседями. Территория, населенная словаками, вошла в состав формировавшегося в то время венгерского государства. С этого момента и далее на протяжении тысячелетия история словацкого народа оказалась теснейшим образом связана с историческими судьбами Венгерского королевства. Вместе с венграми словаки — наряду с другими этническими группами, находившимися в пределах этого полиэтничного государства — хорватами, трансильванскими румынами, колонистами-немцами, сербами Воеводины, прикарпатскими русинами, — пережили в Средневековье периоды относительного подъема и упадка экономического и культурного развития, многочисленные сословно-феодальные войны и крестьянские восстания, Реформацию и Контрреформацию.

Больше полутора столетий в XVI–XVII вв. словацкие земли представляли собой главную разграничительную линию, оборонительную полосу в кровопролитном противостоянии с Османской империей. После поражения венгерской армии при Мохаче в 1526 г. турки оккупировали центральную Венгрию, автономный статус получила Трансильвания, и лишь западная часть, граничившая с Австрией и вошедшая в состав Габсбургской монархии, сохранила за собой атрибутику королевской Венгрии. Все правительственные учреждения переместились в Братиславу (Пожонь), здесь проходили заседания венгерского сейма, коронации венгерских правителей. «Турецкая угроза, — как отмечается в новейшем коллективном труде словацких ученых «История Словакии», — способствовала интеграционным стремлениям и тенденциям Центральной Европы. <...> Центральная Европа (в данном случае прежде всего Словакия) в этом процессе вновь сыграла свою традиционную роль межкультурного пространства, на котором не только совершались междоусобные военные действия и битвы, но где приходили в соприкосновение два мира, — Словакия выступала в этой роли особенно интенсивно по сравнению с остальными частями центральноевропейского региона. Но благодаря тому, что на ее территорию временно переместились все важнейшие венгерские институты, она одновременно сохранила преимущество политического и культурного развития»¹.

Цепочка памятников средневековой словацкой литературы прерывиста и фрагментарна. Она включает в себя старославянскую письменность великоморавского периода и после разрыва с этой традицией произведения, создававшиеся на иных языках. На этапе раннего Средневековья это была прежде всего латынь как составная часть европейского ареала латинской письменности. Во времена гуситских походов и европейской Ре-

формации широкое распространение у словацких евангеликов (протестантов, в основном лютеран) получил чешский язык Кралицкой Библии (1579–1593) с вкраплениями словацких диалектизмов, но католическая часть населения остается верна латыни, которая в период Контрреформации в XVII в. вновь обрела господствующие позиции. Древнесловацкая литература теснейшим образом связана с венгерской, с другой стороны — с чешской. Вместе с ними — в замедленной, ослабленной форме по сравнению с Западной Европой — она проходила эпохи Ренессанса, Барокко и в конце XVIII в. вступила в эпоху Просвещения, положившую начало широкому общественно-политическому и культурному движению, которое получило у словаков и многих других народов Центральной и Юго-Восточной Европы емкое, обобщающее название национального возрождения. По основной своей сути это был процесс превращения феодальных народностей в социально-этнические общности нового, национального типа.

Историческая специфика генезиса словацкой нации обусловила особую роль литературы, выдвинув ее на первый план с точки зрения национальной самоидентификации. Литература по своим просветительским, репрезентативным и, разумеется, художественным возможностям представляла собой универсальную трибуну для формирования и проявления национального самосознания. На ее основе складывалась национальная общественно-политическая программа, вырабатывались представления о новых путях и формах конституирования национальной культуры. В ней, наконец, в наибольшей степени мог быть использован и задействован многовековой исторический опыт духовной жизни народа, его богатейший фольклорно-песенный потенциал.

Предпосылки для такого понимания роли и функции литературы исподволь накапливались с конца XVIII в. Но подлинно качественный сдвиг справедливо связывается с творчеством и деятельностью Я. Коллара и П. Й. Шафарика, словаков по происхождению, выдвинувших вслед за Гердером и всесторонне обосновавших в 20–30-е гг. XIX в. идею языково-культурной славянской общности, «литературной взаимности» (Коллар) славянских народов. Эта идея была особенно актуальной ввиду происходившего как раз в этот период резкого усиления со стороны венгерских властей ассимиляторского давления на остальные народы, проживавшие на территории Венгрии. Концепция «одной политической венгерской нации», взятая на вооружение венгерским национально-освободительным движением, лишала остальные народы и этнические меньшинства сколько-нибудь благоприятных перспектив национально-культурного развития. В сложившихся условиях принцип славянской солидарности обретал для деятелей словацкого национального возрождения «необыкновенную привлекательность и совершенно определенную морально-общественную ценность. Он помогал им преодолевать чувство собственной национальной слабости и

изолированности, поскольку включал их не только в более широкий литературный славянский, но и в общий европейский культурный контекст»².

Внутренним тормозом развития литературы все еще оставалась, однако, унаследованная от прошлого, нерешенная проблема единого литературного языка. В силу традиционной конфессиональной раздвоенности словацкая литература в начале XIX в. — отвлекаясь от немецкого и венгерского языков — существовала в двух основных языковых формах: писатели протестантского вероисповедания пользовались чешским языком, восходящим к письменным нормам Кралицкой Библии, католики же, отказавшись к этому времени от латыни, создавали свои произведения на так называемой бернолаковчине — первом опыте словацкого литературного языка, основанного на западнословацких, наиболее близких к чешским говорах³. Коллар и Шафарик, например, писали на чешском, считая словаков составной частью единого «чехословацкого племени» славянства. Такому пониманию соответствовал и пропагандируемый ими «чешско-словацкий», а по существу чешский с вкраплениями словацких элементов, литературный язык. Ярким представителем «бернолаковского» крыла словацкой литературы был Ян Голлы (1785–1849) — создатель монументальных, написанных в духе классицизма стихотворных эпоей об историческом прошлом словаков («Сватоплук», «Кирилло-Мефодиада», «Слав»), переводчик античных авторов — Гомера, Вергилия, Овидия, Горация и др.

Подлинно национальное обособление словацкой литературы было немыслимо без ее языковой интеграции. Решение этой задачи выпало на долю следующего поколения деятелей словацкого национального возрождения, бесспорным лидером которого выступил Людовит Штур (1815–1856), поэт, филолог, политик, педагог-просветитель, сумевший воспитать и заразить своим самоотверженным патриотическим горением целую плеяду талантливых писателей и поэтов-романтиков — «штуровцев». Лингвистическая реформа Штура, проведенная в 40-е гг. XIX в., увенчалась в 1852 г. окончательной кодификацией единого словацкого литературного языка на основе наиболее самобытных, «чистых» и распространенных средне-словацких говоров: «Символ нашего соединения — речь наша национальная, девиз нашей воли к жизни»⁴.

Языковая реформа Штура, болезненно воспринятая многими деятелями чешской и словацкой культуры, в том числе Колларом и Шафариком, как проявление обоюдно ослабляющего чехов и словаков раскола, в исторической перспективе полностью себя оправдала. Она подвела фундамент под все дальнейшее развитие словацкой литературы, добровольно, но и по необходимости принявшей на себя миссию представителя, просветителя и защитника нации и народа. Штуровская, романтически окрашенная идея служения высшим национальным интересам вошла отныне в плоть и кровь литературы, во многом, если не в основном предопределив

ее идейно-художественную специфику, в том числе исторически объяснимый, но нередко и субъективно затрудненный, выборочный характер ее взаимодействия с инонациональным литературным окружением.

Принцип селекции задавался прежде всего интересами национального коллектива. «Личные страсти, — формулировал Штур в своих «Лекциях о славянской поэзии» (1842), — не являются предметом поэзии нашей. <...> У нас любовь, честь, страсть и т. д. отдельного человека никогда не могут быть главными, а только побочными. У нас индивидуум как индивидуум не может жить только для себя, напротив, он состоит на службе всеобщности, подобно всем великим характерам славянским»⁵. Отчетливо сознавая степень бесконечной униженности своего народа («Раболепство нашего народа настолько вошло в обычай, что наблюдать это человеку образованному стало уже невозможно и невыносимо»⁶), Штур с горечью констатировал громадную дистанцию, отделявшую Словакию от ушедших вперед по пути цивилизации западноевропейских народов — англичан, французов, немцев. По сравнению с бесправными словаками те жили уже совсем иными интересами и заботами, и никому не было дела до прозябавшего в глухом европейском захолустье «подтатранского племени». Помощи и понимания ждать было неоткуда, особенно после языкового «разрыва» с чехами. Надеяться можно было только на себя. «Мы рождаемся в муках неимоверных, — писал ближайший соратник Штура Й. М. Гурбан, — ибо нигде не находит дух наш проторенных путей, но сам искать их должен путем борьбы в себе самом»⁷.

Не выглядит поэтому парадоксом тот общеизвестный факт, что демократ по духу, европейски образованный Штур испытывал стойкое предубеждение к «западной» модели мира, всецело погруженного в «мерзкое», по выражению Штура, эгоистическое накопительство и индивидуализм. Напротив, у народов Восточной Европы он в тех же «Лекциях о славянской поэзии» усматривал тяготение к «интересам высшим, интересам духовным». Современный ему культурный потенциал Запада Штур последовательно рассматривал сквозь призму мессионистски истолкованной гердеровско-колларовской гипотезы о великом гуманистическом предназначении славянских народов. Соответственно производится отбор «нужных» и нежелательных, вредных для формирующегося национального самосознания импульсов и традиций (разьедающий скепсис Вольтера, индивидуализм и пессимизм Байрона, легковесные «пикантности» Эжена Сю и т. п.).

Эти взгляды Штура не раз в дальнейшем подвергались критической рефлексии в Словакии. Заложив фундамент отечественной литературы и придав соответствующую парадигму ее развитию, Штур и его соратники по праву рассматривались и до сих пор рассматриваются не только как первоисточник, но и как «первоответчик» за все последующие драмати-

ческие перипетии и повороты в судьбах словацкой культуры и — шире — словацкой нации. Живым примером подобной актуализации может служить развернувшаяся в 1989 г. на страницах журнала «Словенске погляды» (№ 3–12) горячая дискуссия, в которой приняли активное участие ведущие историки, литературоведы, культурологи, этнографы, языковеды Словакии. В статье члена-корреспондента Словацкой АН Л. Ковача, авторитетного специалиста в области биологии, на поколение шутовцев была возложена историческая ответственность за «дилетантски ошибочный, по-гердеровски наивный, спонтанно популистский» выбор национальной ориентации: «Чересчур узким каналом поступала к нам европейская мысль. <...> Они (шутуровцы. — Ю. Б.) были герметически изолированы от скептического английского эмпиризма, не знали Юма, Локка, даже Ньютона, к ним не проникло завораживающее духовное богатство французского просвещения, и Вольтер был для них символом духовной и нравственной извращенности, воплощенным Антихристом. <...> Со шутуровских времен анахронизм является перманентной особенностью наших духовных свершений. <...> Подлинным актом служения нации должны были стать художественные творения, не уступающие мировому уровню, а не дидактические, календарные вирши, какими бы благородными намерениями они ни были продиктованы»⁸.

Такая острокритическая, а по существу нигилистическая оценка деятельности шутуровского поколения не нашла понимания у большинства участников дискуссии, — слишком очевидным для специалистов-гуманитариев был априорный антиисторизм подобного подхода. К тому же в ту пору набиравшая сил национальная литература — а словацкий романтизм принадлежит к ярчайшим ее страницам — была, разумеется, неизмеримо шире шутуровских предписаний. Художественная природа искусства, находящегося на подъеме, всегда испытывает необходимость в самых разнообразных ферментах, и словацкая литература не является здесь исключением. Так возникает поразительная по накалу чувств и культивированности формы поэма Андрея Сладковича «Марина» (1846), категорически не понравившаяся Штуру своей любовно-тематической фабулой. Еще красноречивее пример с творчеством Янко Краля, который, по выражению выдающегося поэта XX в. Ладислава Новомеского, «представил поэзию словацкой литературе». Национально-фольклорное начало, органически присущее творчеству Краля, получило восторженное одобрение современников, но его общечеловеческая, философская лирика, словацкий аналог байронического титанизма и провидческого визионерства Мицкевича и Петефи, так и осталась в разрозненных рукописных фрагментах, пока наконец в середине XX в. не была собрана, осмыслена и издана профессором М. Пишутом под красноречивым названием «Драма мира». И дело, конечно же, было отнюдь не в авторитарных наклонностях Шту-

ра, с которым, признавая его бесспорный личный авторитет, позволяли себе не соглашаться по тем или иным художественным вопросам и тот же Краль, и Ян Францисци, и Ян Калинчак. Причем все они при этом были солидарны со Штуром в главном, — словацкая литература должна в первую очередь служить интересам своего национального коллектива.

В 1851 г., заканчивая публикацию труда «Словакия и ее литературная жизнь», Й. М. Гурбан размышлял о двух типах или, по его выражению, «способах литературы». Одна литература подобна «мировому океану, в который вливаются все жизненные соки народов»; ее представляют «великие духом» — Гомер и Пиндар, Данте и Петрарка, Мольер и Гёте, Пушкин и Мицкевич и т. д. Эта «литература мира» уже не ограничена своим языком, она обращена ко всему образованному человечеству. Но есть и другая литература — «меньших племен», и ее миссия стать голосом своих, еще дремлющих, еще не достигших зрелости, «нецивилизованных» соплеменников. Она призвана «прославлять родную речь, народную песню, говор сердца» так, чтобы выпестованные ею «племена и индивидуумы» нашли дорогу к «высшим мирам», к «всеобщности», к той литературе, которая является творением гениев. «Мы знаем, — пишет Гурбан, — что мы были ничем, но знаем и то, что мы должны чем-то быть»⁹.

Неблагоприятные исторические обстоятельства — разгул абсолютистской реакции после поражения венгерской революции 1848–1849 гг., ужесточение мадьяризаторской политики венгерских властей в последней трети XIX — начале XX в., — все это продолжало и после штуровцев определять основную линию развития словацкой литературы, неизменно связанную с генеральной идеей самосохранения, выживания нации. Вместе с тем в первые десятилетия после подавления революционной волны происходит общий спад общественной активности, вызванной разочарованием в результатах участия словаков на стороне австрийского правящего дома в событиях 1848–1849 гг. Никаких улучшений в своем национальном статусе словацкая сторона не дождалась от Вены. Дух уныния поселился и в литературе, общий ход литературного процесса вновь замедлился, порождая эклектику и эпигонство.

Затянувшийся эпилог романтической эпохи с неизжитыми блоками сентиментализма и просветительского дидактизма в конце концов совпал — на излете — с прологом новой эстетической системы, утверждавшейся в 1880-е гг. прежде всего в творчестве С. Гурбана-Ваянского (1847–1916), П. Орсига-Гвездослава (1849–1921) и М. Кукучина (1860–1928). Совокупный вклад этих писателей в обновление облика национальной литературы сопоставим с идейно-эстетической активностью штуровского поколения. С одним необходимым уточнением: реализм, идя на смену романтизму, в словацких условиях продолжает осознанно рассматривать себя прямым наследником его высшей, «священной», по выражению Ваянского, миссии —

представителя, защитника, духовного пастыря нации. «Давление общественной реальности, — замечает по этому поводу С. Шматлак, — могло пробиваться в этой фазе нашего реализма лишь сквозь фильтр обязывающего „национального“ подхода»¹⁰.

Сознательное подчинение художественного творчества насущным общественным задачам по-своему возвышало статус искусства, принявшего на себя тяжкий крест ответственности за свой народ, но в то же время ограничивало творческие горизонты писателей и в конечном счете сдерживало проявление эстетической функции в словацкой литературе. «Где проповедь, там сладкозвучья нет. / Но что же может, не терзая совесть, / поделаться он, Словакии поэт?.. / Он меж певцов отрезанный ломоть» («Напрасно от словацкого поэта...», пер. Ю. Вронского), — горестно размышлял на исходе века Павол Орсак-Гвездослав, создатель уникальной поэтической вселенной, своего рода реалистической энциклопедии национальной жизни.

«Словацкая литература есть проявление национального движения, она не была и не является сегодня сама себе целью», — формулировал свою исходную позицию и С. Гурбан-Ваянский в развернутой и в целом чрезвычайно позитивной рецензии на «эпохальную» книгу Я. Влчека «Литература в Словакии. Ее возникновение, развитие, значение и успехи», вышедшую в Праге в 1881 г. При всем при том он не мог согласиться с «доктринерским» подходом Влчека к словацкой литературе «по преимуществу с высоты художественного идеала»: «На одно обстоятельство мы осмелимся обратить внимание. Историю словацкой литературы невозможно *писать без параллельной истории словацких страданий*» (выделено Ваянским. — Ю. Б.). Не учитывать это «обстоятельство» — значит обесценить бескорыстный и часто самоотверженный порыв, жизнь и творчество людей, обращавшихся к «столетней болю до бесчувственности измученным сердцам», при том, что среди этих людей, — снова подчеркивает Ваянский, — не было «ни одного-единственного литератора по профессии». Конечно, словацкая литература, — впрочем, как и чешская, — рассуждает в заключение Ваянский, — не выдвинула первоклассных властителей дум, наподобие Пушкина или Мицкевича, Гоголя или Гончарова, но даже имея «в целом узкое провинциальное значение», она заслуживает уважения¹¹.

Прекрасно зная классическую мировую литературу и хорошо ориентируясь в современных ему французской, немецкой, английской литературах, обладая развитым эстетическим вкусом, Ваянский не мог не ощущать относительного художественного отставания словацкой литературы от общеевропейского литературного процесса. И всякий раз он не оправдывался, а вновь и вновь напоминал об «обстоятельствах»: «Мы с нашими страданиями лишь в редкие минуты можем позволить себе войти в праздничные пропилеи поэзии»¹². Впрочем, он не скрывал и своего скептицизма по отношению ко многим актуальным западноевропейским ав-

торам и течениям, искренне преклоняясь лишь перед реалистическим подвигом русской литературы с ее «великой свободой мысли и творчества, с бесстрашной решимостью говорить народу своему самые горькие вещи, правда, во имя бесконечно высоких и безупречно нравственных, душу очищающих целей». Но спускаясь с этих горних высей в свой скромный, «уездный» Турчанский Св. Мартин, со вздохом писал: «Нам, малым, подобная свобода и не снится, а если говорить начистоту, то мы еще и не настолько зрелы, чтобы переварить ее без вредных для себя последствий» («Лев Толстой и Иван Тургенев», 1888)¹³.

На рубеже XIX–XX вв. в словацкой литературе происходит закономерная дифференциация художественного творчества. Поколение Ваянского доказало на практике устойчивую жизнеспособность национального феномена литературы, в известной мере освободив молодых от непосредственной заботы о самом «сбережении священного огня в национальном очаге» (Ваянский). В результате процесс самоопределения авторских индивидуальностей приобрел и в Словакии гораздо более раскованный личностный характер. Собственно национальная проблематика не исчезает из литературы, она лишь растворяется в социальной, сигнализируя об углублении реалистического анализа, об отказе от заведомой фильтрации жизненного материала и добровольных, продиктованных «высшими интересами» тематических ограничений.

В качестве характерного примера можно сослаться на творчество Й. Грегора-Тайовского (1874–1940), зарекомендовавшего себя как бескомпромиссный исследователь положения социальных низов — обездоленного, разоряющегося крестьянства, неимущих батраков, бродячих кустарей-ремесленников, полупролетарского люда вообще, вытесненного нуждой и голодом из капитализирующей деревни и пока не умеющего приспособиться к городу. В 1904 г. в раздраженном отклике на очерк «Из Чадцы в город» Ваянский сурово упрекнул Тайовского в неправомерном нагнетании черных красок, граничащем с «уничтожением» собственного народа. Как бы в ответ на критику Тайовский предложил для публикации в «Словенских поглядах» повесть А. П. Чехова «Мужики», переведенную им на словацкий язык. Но она так и не появилась на страницах журнала, поскольку, по мнению Ваянского, Чехов в «Мужиках», поддавшись «декадентским веяниям», опустил до «клеветы на свой народ»¹⁴ — эпизод весьма показательный для характеристики различий, обозначившихся к тому моменту в понимании миссии национальной литературы и возможностей реалистического творчества в условиях Словакии.

Еще более значительным художественным сдвигом ознаменовалось явление Словацкой модерна, вошедшей в литературу в начале XX в. под знаком символизма и обостренного интереса к аналогичным поискам в других европейских литературах — французской, чешской, немецкой, польской.

В творчестве талантливейшего представителя Словацкой модерна И. Краско (1876–1958) нашла индивидуальное преломление назревшая тенденция ко все более тесному сращиванию поэзии с внутренним субъективным миром художника. Традиционная функция мессии, поводыря, учителя жизни, так или иначе сковывавшая предшественников в полноте самовыражения, была подвергнута у Краско фундаментальной художественной ревизии. Авторское начало выступило в его лирике не интерпретатором, а скорее ретранслятором действительности, чутко отзывающимся на живую, пусть даже еще невятную и «темную» вибрацию души.

Первый сборник стихотворений Краско «*Nox et solitudo*» (1909) стал событием в словацкой литературе, обнажив кризисно-трагедийный характер мироощущения личности, испытывающей острое чувство неприкаянности и безнадежного одиночества. Характерно, что Ваянский, поддержавший со свойственным ему эстетическим чутьем талантливого поэта и даже снабдивший его книгу теплым напутственным словом, все-таки пожелал молодому автору поскорее освободиться от черной меланхолии и пессимизма, «навечно отнюдь не татранскими ветрами»¹⁵. С тем большим энтузиазмом встретил Ваянский второй (и, к сожалению, последний) сборник Краско «Стихи» (1912), приветствуя «проясненного, сложившегося поэта»¹⁶. Краско в принципе не отступил от сформировавшейся творческой манеры, еще более укрепившись на позициях многозначной символики, семантической недосказанности, образной тайнописи. Но преодолевая инерцию предшествующей поэтической традиции, он вместе с тем симптоматично проявляет и сыновнее уважение к ней: «Во мне звучат и боль, и каждый стон / с землею связанных трудолюбивых предков» («Дóма»).

В конце XIX — начале XX в. наблюдается, таким образом, заметное оживление литературного процесса в Словакии, возрастает степень включенности словацкой литературы в общеевропейский контекст. Происходит и относительно «мягкая», плавная модернизация отечественной художественной традиции без отказа от ее основного национально-демократического вектора — постоянной оглядки на судьбы национального коллектива. Для словаков, не располагающих даже памятью о собственной государственности, кроме легендарной Великой Моравии, переживших мучительно долгий и трудный процесс этнического самоопределения, этот инстинкт самосохранения был заложен самой историей в генетический код нации.

Известный венгерский политолог Иштван Бибо убедительно доказывает, что подобная черта — «страх за само существование общности» — присуща далеко не одним словакам, ею отмечено подавляющее большинство стран Центральной и Юго-Восточной Европы. «В истории каждой из них, — пишет Бибо в своей книге «О бедствиях и убожестве малых восточноевропейских государств» (1946), — были периоды, когда они стояли у самого порога частичного или полного уничтожения. Когда государ-

ственный муж какой-либо малой нации Восточной Европы говорит о «гибели нации», об «уничтожении нации», то человек Запада воспринимает это как риторический оборот; он может представить себе геноцид, порабощение или медленную ассимиляцию, но какое-то внезапное «исчезновение» народа для него всего лишь высокопарная аллегория, тогда как для восточноевропейских наций это *ощутимая реальность*. И для этого здесь не нужно физически уничтожать или выселять какую-нибудь нацию; для того, чтобы нация почувствовала себя в опасности, достаточно выразить с должной силой и настойчивостью *сомнение в том, что она существует*»¹⁷ (выделено Бибо. — Ю. Б.).

Это наблюдение Бибо, в особенности подкупающе тонкое замечание относительно «с должной силой выраженного сомнения», не раз отзовется в XX в. как в истории словаков, так и других «малых» народов, обитающих в Центральной и Юго-Восточной Европе. Сам же Бибо, бесспорно, отталкивался от прочно засевшего в уязвленной национальной памяти вскользь брошенного замечания Гердера по поводу безрадостных перспектив существования венгров — как некой чужеродной этнической общности — в самом сердце Европы: «Тут, между славян, немцев, валахов и других народностей, венгры составляют меньшую часть населения, так что через несколько веков, наверное, нельзя будет найти даже самый их язык»¹⁸. Пессимистический прогноз немецкого философа не выдержал испытания временем, но сыграл своеобразную роль спускового крючка в бурной активизации интереса деятелей венгерского просвещения к судьбам родного языка. В начале XIX в. возникло даже целое движение «неологистов» во главе с Ференцем Казинци, осуществившее дальновидную реформу по лексическому обогащению венгерского языка, подготовив его к выполнению новых коммуникационных функций. Неологисты «дали носителям венгерского языка чувство интеллектуальной уверенности, поскольку на нем теперь можно было обсуждать любые явления и взаимосвязи, существующие в постоянно меняющемся современном мире»¹⁹. Но вернемся к словацкому материалу.

С провозглашением Чехословацкой республики 28 октября 1918 г. кончилась, наконец, долгая эпоха тревоги за само существование словацкой национальной общности. Совсем еще недавно, два десятилетия назад, в разгар радикальной мадьяризации Ваянский заклинал своих современников: «Выдержать в этот критический час — вот главный, святой закон на сегодня. <...> Мы не смеем поддаваться отчаянию!»²⁰. А в 1918 г. словаки, — естественно, наряду с чехами, — стали, пользуясь официальной терминологией, «государствообразующей нацией». Конституция, принятая в 1920 г., была одной из самых прогрессивных в Европе, гарантируя избирательное право всем гражданам республики без какого-либо имущественного ценза, свободу печати, объединений, собраний, восьмичасо-

вой рабочий день и т. д. В демократически дифференцированном обществе, при наличии многочисленных политических партий самой разной ориентации, а также разветвленной сети средств массовой информации, словацкая литература получает, наконец, возможность отойти от традиционно-оборонительной направленности, от постоянной сосредоточенности на проблемах национального выживания. Новые перспективы открылись как для словацкой нации, освобождающейся от навязанного комплекса неполноценности, так и для литературы, начинающей активно реализовывать далеко не исчерпанную ранее энергию художественного поиска.

На фоне затухающей деятельности писателей-реалистов старшего поколения и представителей Словацкой модерна задача обновления выпала прежде всего на долю молодых, заявивших о себе в первые послевоенные десятилетия. С их творчеством оказалось связано ускоренное приобщение словацкой литературы к идейным и художественным новациям времени, через них осуществлялось восприятие импульсов, исходящих из широкого международного окружения, доходили отзвуки новейших европейских литературных школ и течений — футуризма, экспрессионизма, витализма, революционно-пролетарской поэзии, чешского поэтизма. Поэт Ян Смерек, один из лидеров поколения, рассуждая в 1924 г. об ответственности перед традицией, формулирует неслыханно дерзкое условие: «Ответственность, но без каких-либо пут, которые стесняли бы сердце, чувство, мозг и мысль. Абсолютная свобода внутреннего выражения, навеянного духом новой эпохи»²¹. Сборник его стихотворений «Галопом скачущие дни» (1925) стал ярким проявлением этого нового, задорнооптимистического ощущения жизни, воспринимаемой в раскрепощенной полноте ее проявлений: «Буйные кони, неоседланные, / — их не настигнет молния — / мчатся вперед, / мчатся вперед!»

Говоря о закономерной динамизации литературного процесса, нельзя не отметить, что словацкая литература в целом все-таки значительно медленнее, чем чешская, осваивалась в кардинально изменившемся общественно-политическом и культурном климате страны. Чешская литература еще на рубеже XIX–XX вв. прошла стадию глубокой идейно-эстетической дифференциации, в конечном счете связанной с промышленной революцией в чешских землях и стремительной урбанизацией населения. Параллельно происходило размывание былого общенационального идеала: «Литература чисто и прямолинейно — то есть тенденциозно — национальная чем дальше, тем очевиднее вступает в конфликт с развитием современной цивилизации и европейского общества. <...> Наша культура болезненно чувствует свое „отставание“ и старается „догнать“ Европу; она вбирает в себя, часто опосредованно и поверхностно, чужие импульсы, преобразуя фронтальный прилив „модерных течений“ в модное бездумное подражание и тем самым ускоряя их перемену» (Р. Пытлик, 1988)²². Но это лишь

одна сторона медали. Неизбежные потери с лихвой перекрывались приобретениями — в неизмеримо расширившемся, противоречивом, но и динамичном художественном пространстве свободнее и непринужденнее происходило самоутверждение личности в искусстве, формирование крупных и оригинальных творческих индивидуальностей: «Литература освобождается от наивной привязанности к надличностным национальным идеалам и отваживается на собственную индивидуальную и творческую ответственность»²³. Зрелые плоды этой своевременно состоявшейся идейно-эстетической революции чешская литература будет пожинать на протяжении всего межвоенного двадцатилетия.

Словацкая литература на рубеже веков тоже вступает на путь модернизации, но далеко не столь глубокой и интенсивной, как в Чехии. Процессы дифференциации сдерживались постоянной оглядкой на «дробление сил» перед угрозой ассимиляции. И, конечно же, не случайно наиболее выдающиеся представители Словацкой модерна — И. Краско в поэзии и Франтишек Вотруба (1880–1953) в критике — сформировались в чешской среде, ориентируясь на художественную практику чешской литературной культуры.

1920-е гг. типологически стали для словацкой литературы тем, чем были для чешской девяностые годы XIX в., — временем лихорадочных поисков, эксперимента, восполнения «пропущенных», не востребованных ранее или не вполне освоенных импульсов, исходящих из широкого межлитературного пространства. Характерным историко-литературным памятником этого периода надежд и упований может служить «Сборник молодой словацкой литературы» (1924), составленный Я. Смерком и изданный в Праге начинающим энтузиастом-предпринимателем Л. Мазачем. Под обложкой сборника были собраны стихотворения и рассказы тридцати молодых авторов — живое олицетворение нового поколения, разбуженного ветром исторических перемен. Это была «мозаика из камешков различных оттенков» (Я. Смерк); откровенно ученические опусы соседствовали здесь с пробами пера талантливых поэтов и прозаиков, во многом определивших впоследствии лицо словацкой литературы XX в.: Э. Б. Лукача, Я. Смерка, Л. Новомеского, Я. Поничана, М. Урбана, Й. Цигера-Гронского, Т. Й. Гашпара, И. Горвата и др. Они еще стояли на пороге самоопределения, вскоре их пути разойдутся, но всех пока связывает общее ощущение необходимости решительного обновления литературы, преодоления инерции традиции. «Национальный пессимизм, — задиристо утверждал Смерк в «Литературных заметках» на последних страницах альманаха, — перестает быть актуальным, патриотизм утрачивает свою свежесть...»²⁴.

Для большинства писателей, сформировавшихся в конце XIX — начале XX в., было, разумеется, неприемлемо столь пренебрежительное отношение к традиции. Миссию «воспитателя» молодого поколения взял на

себя Штефан Крчмеры (1892–1955) — одаренный поэт, генетически связанный со Словацкой современной, тонкий литературный критик, активный организатор культурной жизни Словакии в первое послевоенное десятилетие. В 1919 г. он становится секретарем Матицы словацкой в Мартине, а с 1922 г. — главным редактором возобновленного Матицей старейшего общественно-литературного журнала «Словенске погляды», в первом номере которого помещает программную статью «Словакия и ее литературная жизнь». «Я не вижу для себя более достойной миссии, — писал Крчмеры, — чем сохранять преемственность между вчерашним и сегодняшним днем и развиваться дальше вместе с развитием Словакии и ее литературной жизнью»²⁵.

Авторитет Крчмеры был настолько высок, что составитель «Сборника молодой словацкой литературы» Я. Смерек открыл альманах подборкой стихотворений Крчмеры, которого искренне почитал доброжелательным наставником молодого поколения, «с диогеновой лампой в руках отыскивающим молодые таланты». Крчмеры и в самом деле оказывал очень многим начинающим авторам бескорыстную организационную и «методическую» поддержку и в то же время не щадил тех, кто, по его мнению, игнорировал самобытные основы национальной культуры, некритично поддавшись влиянию «чуждых литературных центров». Таким ему виделось творчество молодых представителей пролетарской литературы Поницана и Новомеского (но не И. Волькера); не смог он примириться и с новаторским отображением стихийного антивоенного протеста словацкого крестьянства в романе М. Урбана «Живой бич» (1927). Крчмеры не отрицал необходимости учиться у других («сегодня мы уже включены в Европу!»), но решительно выступал против поспешного копирования чужих образцов, против эпигонства, захлестывавшего, как ему представлялось, молодую литературу. Испытывая настороженное отношение к нравственным последствиям промышленной цивилизации, к стилю жизни больших городов, Крчмеры в духе штуровской традиции идеализировал простонародную культуру, «не оторвавшуюся от матери-земли». «Нация чахнет в городах и вымирает, — писал он в 1924 г. в статье «Литературные стремления словаков». — Наше природное местоположение обязывает нас песням городов противопоставить песни деревень, полей и земли, дыму фабрик — шум лесов»²⁶.

Представители формирующейся марксистской критики в Словакии видели в Крчмеры одного из наиболее влиятельных знаменосцев ретроградного консерватизма, изолирующего словацкую литературу от ритмов современной жизни: «Он полагает, что „своеобразие“ обретается в отсталости... Что в обледенелых косяках словацких хижин еще ютится частица романтики. Что на столе по-прежнему Библия, сухая корка хлеба, а на дворе ревет голодная корова. Поразительно. Как будто бы Словакию не

изрезала сетка железнодорожных рельсов. Как будто электроволны не развевали пелену мертвых традиций!.. Тесные временные и пространственные рамки трещат по всем швам. Мартинское захолустье и локальные интересы пора сдать в утиль»²⁷.

Непонимание было взаимным и в чем-то неизбежным. Но все же больше прозорливости было на стороне Крчмеры, который отнюдь не являлся завзятым глашатаем замкнутого на себе провинциализма. Достаточно сказать, что уже в первом годовом комплекте «Словенских поглядов» (1922) он опубликовал целую серию собственноручно выполненных переводов из Жупанчича, Верхарна, Ади и Байрона, Достоевского и Тургенева. Его действительно до глубины души удручала тенденция разрыва с традицией и сопряженная с этим опасность утраты литературой пусть скромного, но своего национального облика, с великим трудом обретенного вопреки всем неблагоприятным историческим обстоятельствам. «Многие молодые авторы, — писал Крчмеры в 1926 г., — убеждены, что литература наша исчерпала себя национальным направлением. <...> Я же стою на том, что ничего подобного никогда не может произойти, ибо литературу питает неисчерпаемая, постоянно развивающаяся, всякий раз заново сплетающаяся жизнь. Что может оказаться исчерпанным, так это лишь творческая восприимчивость писателей»²⁸.

Настаивание на преемственности имело в «заново сплетающейся жизни» гораздо более широкий и более принципиальный, чем чисто литературный, смысл. Соединение двух братских народов в независимом государстве было с энтузиазмом воспринято подавляющим большинством чехов и словаков. Но введенная в конституцию по общеполитическим соображениям формула единой чехословацкой нации с общим «чехословацким» языком очень скоро породила хроническую межнациональную напряженность. Эта искусственная конструкция, получившая название доктрины чехословакизма, не вызвала реакции отторжения с чешской стороны, поскольку здесь, по справедливому суждению чешского политолога П. Питгарта, представлялось естественным, что «во всех отношениях более слабая и, как было принято считать, отсталая словацкая часть рано или поздно сама по себе сольется с чешской, — ни в коем случае не наоборот и тем более не так, что оба народа в результате слияния составили бы какую-то совершенно новую нацию. Чехословацкий, следовательно, воспринимался как чешский»²⁹.

Концепция единой чехословацкой нации, апеллирующая к традиционной идее чешско-словацкой взаимности, по сути дискредитировала саму идею, пренебрегая историческим опытом формирования и развития словацкого национального самосознания на протяжении XIX — начала XX в. Об опасностях подобного подхода к словацким реалиям предупреждали сразу же после возникновения республики такие дальновидные деятели чешской культуры, как Ф. К. Шальда, который в 1919 г. в статье «Централи-

зация или децентрализация?» пророчески писал: «Было бы роковой ошибкой, если бы чехи вознамерились играть в Словакии роль неких культурных колонизаторов или не в меру ретивых культуртрегеров. Словакия — страна глубоких культурных традиций, <...> и прежде чем поучать да понукать, надо бы сначала присмотреться и понять. На землю Гвездослава и Штефаника следует вступать с открытым сердцем. И говорить шепотом. Из уважения к великим мертвым...»³⁰.

После 1918 г. во всех сферах государственного управления в Словакии происходила массовая ротация кадров. За неимением подготовленных местных специалистов в Словакию были направлены десятки тысяч чехов — чиновников, учителей, железнодорожников, почтовых служащих, таможенников, жандармов и т. д. То была неоценимая помощь, позволившая в относительно короткие сроки консолидировать ситуацию в словацких землях, пребывавших после вытеснения венгерских властей в состоянии административного хаоса. В то же время этот влиятельный слой служащих стал в духе доктрины чехословакизма опорой для выстраивания режима унитарного, централизованного государства. Доминирующая роль Праги, не желавшей делиться с Братиславой какими-либо властными полномочиями, стала источником постоянного недовольства в Словакии. При отсутствии элементов реального самоуправления вся ответственность за послевоенные тяготы, экономическую разруху, усугубленную катастрофическим кризисом конца 20-х — начала 30-х гг., рост безработицы и пауперизацию деревни перекладывалась в глазах большинства словаков на Прагу. Почти на всем протяжении существования республики количество голосов, поданных избирателями в Словакии за оппозиционные партии, колебалось между 60–70%³¹.

Особое и практически единодушное возмущение словацкой интеллигенции вызывали попытки внедрить идеи чехословакизма в сферу культуры и, в частности, широко культивируемый в чешской среде тезис о неизбежном слиянии словацкого языка с чешским, о заманчивых перспективах, которые якобы открывались бы для словацких писателей в случае их перехода на «чехословацкий» язык. О словацком языке как диалекте чешского рассуждали политики, историки (В. Халоупецкий), литературоведы (А. Пражак) и даже некоторые видные чешские лингвисты (Ф. Пастрнек, Ф. Травничек и др.), призывавшие «исправить, наконец, ошибку отцов» и заменить словацкий язык письменным чешским. «Лишь принадлежность к чешской литературе, — убеждал молодых словацких авторов в 1929 г. влиятельный либеральный публицист Ф. Пероутка, — способна обещать пишущим словакам достойную и полнокровную жизнь»³². Но тогда же, в 1929 г., ему резко и весомо возразил Шальда: «Лишь литературный централизм может желать, чтобы словаки перешли на чешский язык, а предположение, что это принесло бы некую пользу как им, так и чешской литературе, являет-

ся чистой иллюзией»³³. Шальда наметил и перспективу взаимодействия обеих литератур, видя ее в «догоняющем» движении словацкой литературы, в достижении ею уровня развитости чешской и последующей — на равных — творческой конкуренции этих литератур как естественного залога их взаимного обогащения.

Шальда не относил себя к глубоким знатокам «сестринской», как он говорил, словацкой литературы, но его суждения о ней как «в целом», так и об отдельных произведениях неизменно отличались доброжелательной требовательностью, искренней заботой о ее художественном совершенствовании. Убеденный в самобытной суверенности словацкой литературы, Шальда подходил к ней без сентиментальной «словакофильской» скидки, столь характерной для определенных кругов чешского общества, с теми же самыми высокими, «мировыми» критериями, которые он предъявлял к чешской литературе. В 1934 г. в своем отклике на антологию молодой словацкой поэзии Шальда, отметив несколько ярких индивидуальностей (Новомеский, Лукач, Жарнов), не преминул попенять на общее недостаточное внимание словацких авторов к проблемам формы, на все еще сказывающийся в их творчестве «рудиментарный» дилетантизм и примитивизм: «Словацкая лирика не смеет уклоняться *ни от чего* происходящего в мировой лирике; напротив, она должна поставить себя под напор пронизывающего космического ветра, в своем стремлении встать с веком наравне она должна максимально проявить себя, не избегая любых, даже самых рискованных экспериментов. И *лишь после этого* вновь, как Антей, она сможет с пользой для себя прикоснуться к родной земле, лишь после этого такое прикосновение окажется плодотворным, напитав организм современной словацкой литературы настоящей черноземной силой»³⁴ (выделено Шальдой. — Ю. Б.).

Молодое поколение словацких литераторов видело в Шальде не просто авторитетного союзника, он был для них великодушным наставником, любимым учителем. «В Словакии его принимали почти безоговорочно»³⁵. Молодых подкупала убежденность Шальды в перспективах развития словацкой литературы как суверенной национальной единицы, составной части европейского литературного контекста. При всем критическом отношении к остаточным проявлениям провинциальности Шальда — в том же отклике на антологию молодой словацкой поэзии — обнадеживающе подчеркивал и своеобразные «выгоды», отличающие словацкую литературу от чешской: она «более органична, конкретна, более тесно связана с землей и активностью дня».

Рубеж 20–30-х гг. стал своеобразной цезурой в ходе самоопределения словацкой литературы в изменившейся культурно-исторической ситуации. За 10–15 лет существования демократической республики в Словакии резко возросло число людей, получивших среднее и высшее образование. Расши-

рение слоя технической и гуманитарной национальной интеллигенции приводит к кадровому обновлению всех сфер хозяйственной и общественной жизни. «Впервые в новой истории формируется нормальная структура словацкого общества»³⁶. Словакия остается по преимуществу крестьянской страной, но процент словаков среди городского населения неуклонно возрастает.

Любопытное свидетельство о Словакии конца 20-х гг. оставил Илья Эренбург. В 1928 г. вместе с женой, Р. Якобсоном и О. Савичем, в сопровождении главного редактора журнала левой коммунистической интеллигенции «Дав» («Толпа») В. Клементиса Эренбург объехал всю Словакию. Обширный репортаж об этом путешествии был опубликован затем в разных изданиях на русском, немецком и французском языках, а в 1929 г. — в шести номерах «Дава» по-словацки. Эстет и космополит, писатель-скептик, отнюдь не склонный к сентиментальным излияниям, Эренбург неожиданно для себя «в самом центре Европы» обнаружил мало кому ведомую страну, «достойную любви и восхищения», с великолепной, почти не затронутой промышленной цивилизацией природой, но главное «с доподлинно живыми людьми, свободными от зависти и корысти, сохранившими весь жар, всю доверчивость, всю суровость детства»³⁷. Эренбург, разумеется, имеет в виду обитателей деревень, живущих в состоянии «честной бедности» по законам, унаследованным от отцов и дедов. Нищета здесь удивительным образом сочетается с тягой к безыскусственной красоте; почти повсюду люди ходят в народных одеждах в самые обычные трудовые будни — с косой на плече в поле или с подойником в руках на скотном дворе: «Европейцу невозможно поверить в реальность подобных картин: неужели это настоящие жнецы и пастухи, а не заезжие статисты братиславской оперы?» Здесь даже пустые щи хлебают искусно вырезанной деревянной ложкой из расписной миски. Не увидев этих деревень, «эту живописную нищету, этот полуангельский и полуживотный образ жизни», не проникнешь в душу Словакии: «Вся словацкая интеллигенция вышла из подобных деревень. <...> Поэтому и в словацкой литературе столько свежести, неотесанности, отчаянной прямоты»³⁸.

Эренбург назвал Словакию «страной без городов». Мартин, Микулаш, Ружомберок, Зволень и т. д. с населением от трех до пяти тысяч человек произвели на него впечатление больших, «разросшихся деревень». Что же касается Братиславы, то она все еще сохраняла облик бывшего провинциального предместья Вены. Главный город Словакии «отдали в аренду немецким фабрикантам, биржевикам-евреям и венгерским журналистам». Появились, правда, и чехи, заправляющие в административных учреждениях — «пародиях на министерства». Словакам еще только предстояло осваиваться в своей столице, что и происходило на практике в 1930-е гг. Ян Смерек в своих воспоминаниях («Поэзия — моя любовь», 1989) назвал этот процесс «ословачиванием», «завоеванием Братиславы».

Меткостью зарисовок и оригинальностью суждений репортажи Эренбурга заслуживают более подробного анализа. «Глазами иностранца, с наблюдательностью писателя-репортера он открывал такие факты, мимо которых мы ежедневно проходили, не обращая на них никакого внимания», — писал Клементис в предисловии к публикации в «Даве». Впрочем, отдавая должное наблюдениям советского писателя, гордясь дружбой с этим человеком, пользующимся европейской известностью, ни Клементис, ни тот же Смерек, откликнувшийся язвительной специальной заметкой на визит Эренбурга, отнюдь не разделяли его восторгов по поводу патриархального бытия словацкой деревни. И тот и другой, каждый по-своему, мечтали вырваться из плена традиций. В статьях Эренбурга, рассуждал Клементис, «много любви к ритмам горегронских долин и искреннего восхищения тихой героичностью. <...> У нас к ним есть свои оговорки, но ведь это право каждого мыслящего человека»³⁹.

Эренбург на всю жизнь сохранил в памяти это удивительное путешествие, так же как и в своей знаменитой коллекции трубок глиняную трубку — «запекачку», подаренную ему под Тисовцем, родным селом Клементиса, старым овчаром. Запомнил он и скептицизм Клементиса в разговорах о словацкой специфике. И много лет спустя в предисловии к книжке переводов избранных стихотворений Новомеского, которого он хорошо знал и высоко ценил как поэта, Эренбург вернулся к давним спорам: «Дависты были марксистами, увлекались конструктивизмом, ссылались то и дело на Маяковского, на московский „Леф“, высмеивали романтику, искусство XIX века, старозаветный деревенский быт и, однако, сами были связаны с народным искусством Словакии, с легендами о „добром разбойнике“ Яношике, с песнями „бачей“ (пастухов), с прекрасными картинками на стекле, которыми еще украшали в те годы деревенские хаты. Иконоборство, восторг перед урбанистическими планами Корбюзье, отрицание прежних форм искусства было тоже своего рода романтикой»⁴⁰.

Ощущение определенного рубежа, достигнутого в начале 30-х гг. словацкой литературой и — шире — всей национальной культурой, ярко демонстрирует репрезентативная, напечатанная на мелованной бумаге и великолепно иллюстрированная книга «Словацкая современность литературная и художественная» (1931), подготовленная стараниями неутомимого Я. Смерка и его постоянного пражского компаньона-издателя Л. Мазача. Это был сборник добротных информационно-критических статей, посвященных развитию литературы, театра, кино, музыки, изобразительного искусства и архитектуры в Словакии после 1918 г. Во вступительном слове к читателям редактор-составитель Смерек в поэтически возвышенной форме писал: «Нам, нынешнему поколению, была судьбою уготована миссия строителей новой словацкой жизни. <...> Мы должны были стать на переломе истории стальным мостом, по которому наш народ движется из плена вави-

лонского к своему возрождению. <...> Скорость нашего культурного развития едва ли не удесятирилась. <...> И предназначение этой книги дать ретроспективу свершений, прежде всего в области духовной жизни, которая именуется художественным творчеством. <...> Здесь в зеркале сегодняшнего дня каждый словак найдет опору для своей веры в будущее и уверенности в своих силах»⁴¹.

Книга и в самом деле дышала оптимизмом, во всех областях культуры отмечался существенный прогресс по сравнению с недавним прошлым. В то же время не чувствовалось и не критического упоения успехами; большинству опубликованных текстов был присущ трезвый информационно-аналитический подход, нацеленный не только на подчеркивание достоинств, но и на выявление слабостей, огрехов, недостатков. Этим качеством в особенности отличались статьи молодых, свежее испеченных филологов, выпускников Братиславского университета Андрея Мраза (1904–1964) и Милана Пишута (1908–1984) — в недалеком будущем они станут ведущими словацкими литературоведами. Мраз написал целых три статьи, посвященных развитию послевоенного словацкого романа, рассказу и драме, Пишут представил квалифицированный обзор словацкой лирики «после Краско». Это уже были, как позднее с законной гордостью вспоминал Смерек, представители «новой фаланги, вооруженной щитами и мечами блестящей эрудиции»: «Я искренне восхищался их ученостью, как строитель восхищается ученостью архитектора. Впрочем, они признавали, что строитель — в данном случае поэт или прозаик — и является, собственно, творцом литературы»⁴².

Об этом явлении — «новой фаланге» — стоит сказать чуть подробнее, ибо именно с выходом на широкую арену представителей молодого поколения, прошедших, по образному выражению Л. Новомеского, «через мастерскую Шальды» в Праге и — добавим от себя — Яна Мукаржовского в Братиславе, происходит «окончательная эмансипация словацкой литературной критики» (Р. Хмел, 1991) как относительно самостоятельной сферы национального эстетического самосознания. Литературно-критическая деятельность, которая до тех пор чаще всего представляла как попутное и далеко не обязательное занятие самих творцов литературы, обретает отныне полноправный профессиональный статус. Мраз, Пишут, Игор Гамальяр (1905–1931), Михал Хорват (1910–1982), Александер Матушка (1910–1975), Йозеф Феликс (1913–1977), Микулаш Бакош (1914–1972) и др. — все они, хотя и каждый по-своему, исходя из собственной специализации, внесли весомый вклад в общий подъем литературно-критической мысли в Словакии, принципиально повысив планку идейно-эстетической требовательности в подходе к художественным произведениям.

В литературной критике 30-х гг. была, наконец, преодолена психологическая инерция осажденной крепости — неоднократно уже упомянутый

инстинкт самосохранения литературы, постоянно озабоченной проблемой выживания и соответственно вовлечения в свою орбиту любых подающих хоть какие-то надежды авторов. В глазах «новой фаланги» литераторов подобная снисходительность, пусть даже продиктованная благими порывами, представляла как одно из наиболее очевидных реликтовых проявлений локальной замкнутости словацкой литературы на доморощенных критериях, не выдерживающих сравнения с мировой художественной практикой.

Подчеркнутым неприятием эпигонской и тем более плагиаторской продукции (особой непримиримостью к ней славился молодой Матушка) отмечена вся общественно-литературная атмосфера 30-х гг.; осязаемые признаки этого нового критицизма проявились и на страницах «Словацкой современности литературной и художественной». Красноречивым примером может служить обзорная статья Мраза о словацкой драматургии. Этот род литературы вследствие отсутствия стационарной сцены традиционно отставал в своем развитии от прозы и поэзии. Но с открытием Национального театра в Братиславе (1920), с постепенной профессионализацией актерских и режиссерских кадров в драматургию устремилось множество амбициозных дебютантов, поощряемых специальными конкурсами на лучшую отечественную драму. Как правило, они оставались авторами лишь одной-двух беспомощных пьес-однодневок, которые, однако, еще два-три десятилетия назад были бы, вероятно, приняты с толерантной благодарностью; но времена переменились, и Мраз, иронически назвав соответствующий раздел своей статьи «Из темных джунглей», не пощадил скороспелую поросль: «Они наводняют Словакию своей стряпней, хватаясь за любую тему. Без всякой подготовки, раздумий, учебы... словно драматургия — это помойка, куда сваливают разбитые горшки и прочий хлам»⁴³.

«Словацкая современность литературная и художественная» была, таким образом, не просто проходной одноразовой акцией, призванной привлечь внимание к словацким реалиям. Эта книга демонстрировала новое качество национального мироощущения, подводя промежуточный — «на марше» — итог не только собственно художественным свершениям, но и литературно-критическим дискуссиям 20-х гг. Все ее содержание, вспоминал Смерк, было «буквально пронизано нетерпеливым стремлением: догнать модерную Европу»⁴⁴. Впрочем, в этом как будто не просматривалось ничего нового, таким и выглядел основной вектор движения молодой словацкой литературы на протяжении всего послевоенного периода. Новое состояло в другом — в более взвешенной, трезвой оценке собственных возможностей и тех «выгод», о которых напоминали такие проницательные «наблюдатели со стороны», как, например, Шальда или Эренбург.

Кстати говоря, сама книга открывалась пространным предисловием еще одного доброжелательного наблюдателя, швейцарского писателя, эссеиста и этнографа Вильяма Риттера (1867–1955), горячо увлекшегося

словацким народным искусством. Риттер много раз бывал в Словакии, полюбил ее народ, восхищаясь его «особой цивилизацией». Он приветствовал «чудесное освобождение» словаков, которое «вводит их в царство мировой культуры», но не скрывал и своих опасений, связанных с темпами общей модернизации жизни, грозящей Словакии утратой оригинального лица: «Все, что составляло подлинно словацкий характер, очутилось под угрозой. Словакия принадлежит словакам, но сами словаки стали фатально западными людьми со всеми добрыми и дурными сторонами этой метаморфозы. <...> О, если бы удалось сохранить под различными модификациями внешней оболочки хотя бы ядро и сущность этого характера, <...> то, что делало словака словаком»⁴⁵. Риттер буквально заклинает деятелей культуры обратиться, пока еще не поздно, к сокровищнице народной жизни, чтобы успеть запечатлеть «портрет исчезающего национального бытия», это, по его мнению, было бы гораздо важнее, «чем несколько иллюстраций словацкого гения, пусть даже мировой значимости»⁴⁶. Примером для литераторов могла бы послужить словацкая живопись и прежде всего творчество такого выдающегося мастера, как Мартин Бенка (1888–1971), о котором Риттер написал статью, опубликованную в той же книге: «Впервые можно говорить об истинно словацком живописце... Вы заметили, что иногда он похож на Рериха, этого великого русского художника? Правда, в Рерихе живет археолог, а Бенка спешит запечатлеть то, что сохранилось от былого и что пока еще он видит воочию»⁴⁷.

Наследие Бенки действительно составило целую эпоху в словацкой живописи. Завершая традицию национального возрождения, он выступил основоположником нового, национально ориентированного течения словацкого искусства XX в., оригинально совместив в своем монументальном творчестве достижения импрессионизма и на следующем этапе развития — экспрессионизма. «Его Словакия, — воспользуемся яркой цитатой из В. Миначы (1922–1996), — это деревенская Словакия нашего детства, так быстро и без остатка погружившаяся в безвозвратное прошлое, Словакия с буйными конскими гривами, с белыми полотняными фартучками, украшенными кружевами и лентами, Словакия, где еще журчат ручьи, изобилующие форелью, да и Ваг самодостаточен — плотогоны по нему спускаются до самого Комарно, Словакия, где женщины по старинке треплют лен и коноплю, а пастушья хижина прогоркла от дыма. Народ в таком понимании не уродливо-прекрасный* — он просто прекрасен: здоровый, румяный, гостеприимный и добросердечный, бедный, но с чувством собственного достоинства, ведь бедность чести не помеха»⁴⁸. Появление феномена Бенки, а вслед за ним целой группы талантливых художников аналогичной ориентации — Я. Алек-

* Уродливо-прекрасный народ (*špatnokrásny ľud*) — классическое выражение из поэмы «Детван» (1853) словацкого романтика А. Сладковича.

сы, М. Базовского, Л. Фуллы и др. — было закономерностью, продиктованной временем. «Нужно было, — в другом месте, но по тому же поводу замечает Минач, — красотой уходящего подкрепить веру в будущее, нужно было запечатлеть последнюю стадию гармонии между природой и человеком, в момент ухода надо было прикоснуться к вечности, ведь безвозвратный уход и вечность — кровные родственники»⁴⁹.

Выше уже говорилось о новом качестве мироощущения, присущем большинству материалов в «Словацкой современности...». Пожалуй, нагляднее всего оно прослеживается на примере обзорной статьи Ш. Крчмеры «Словацкая литература после войны», помещенной сразу же за предисловием Риттера. Статья предназначалась изначально — на экспорт — для английского издания, тем любопытнее высказанные здесь автором суждения. Еще совсем недавно Крчмеры упрекал молодое поколение в неразборчивом копировании чужих образов, призывая противопоставить «дыму фабрик — шум лесов». Но сама практика художественного творчества привела к кардинальному изменению его позиции. «С приходом молодых, — признает теперь Крчмеры, — зазвучало сразу несколько новых тонов, которых не было раньше в нашем оркестре. Стоит отметить, что наряду с художественным воздействием Праги, Парижа и Москвы только теперь обнаруживается и аналогичное влияние Будапешта (Ади, Молнар), от которого Словакия, находясь под политическим прессом венгерским, прежде инстинктивно заслонялась. Сегодня можно сказать, что в молодой словацкой литературе находят свое отражение все наиболее значительные художественные течения современной Европы»⁵⁰. Крчмеры уже готов отдать должное и Урбану, и Новомескому, и другим представителям молодого, в сущности уже вполне зрелого поколения, чем дальше, тем увереннее определяющего развитие всей литературы. Его по-прежнему, однако, беспокоит избыточная, как ему кажется, атомизация литературного процесса, «нездоровое» разделение на различные идеологические лагеря. Он мечтает о единении всех национальных художественных сил на основе преданности «краю и народу».

В этих своих призывах он — апостол преемственности — опирается на прошлое. Устойчивая традиция национального единения, общенационального идеала, заложенная еще штуровцами и подхваченная поколением Ваянского и Гвездослава, не получила внятного продолжения после 1918 г. Впрочем, в прежних, «обязывающих» формах она и не могла проявиться с учетом радикально изменившейся ситуации, но в латентном виде все еще присутствовала в литературном сознании, питая дух корпоративной солидарности в отражении, например, наскоков на словацкий литературный язык и других подобных акциях. Крчмеры надеется оживить, активизировать эту традицию. «Мы видели, — пишет он, — что в молодую словацкую литературу уже влились и продолжают массированно вливаться лучшие духовные силы из всех лагерей. <...> Этот процесс обретения, умножения

духовных ценностей данная словацкая действительность сумеет соответствующим образом регулировать»⁵¹.

Статья в «Словацкой современности...» стала своего рода духовным завещанием Крчмеры. В конце 1931 г., подорвав чрезмерно интенсивной деятельностью душевное здоровье, он тяжело заболел и перестал участвовать в литературной жизни. Эстафету в Матице словацкой принял от него Йозеф Цигер-Гронский (1896–1960), а на посту главного редактора «Словенских поглядов» его сменил Андрей Мраз, который в сущности продолжил линию Крчмеры на гармонизацию литературных сил. Как справедливо отмечает Р. Хмел в своей фундаментальной «Истории словацкой критики» (1991), Мраз, «будучи критиком, способным объединять дифференцированную словацкую литературу в ее наиболее репрезентативных проявлениях, был прямо-таки предрасположен к редактированию такого рупора преемственности и центристского органа, какими были «Погляды»⁵². Здесь важно подчеркнуть, что при проведении своего курса Мраз руководствовался не идейно-эстетическими пристрастиями, а прежде всего художественными достоинствами — «репрезентативностью» произведений. Эпоха «рудиментарной» всеядности кончилась и для «Словенских поглядов».

Дискуссии 20-х гг. вокруг соотношения «своего» и «чужого» были непосредственно связаны с выработкой новой ориентации национальной литературы. В 30-х гг. они утрачивают непримиримую остроту. Комплементарная структура международного литературного контекста («межлитературности»), если воспользоваться термином словацкого ученого Д. Дюришина) и национальной идентичности приходит в относительное равновесие. Ознакомление с международным литературным опытом, как констатирует О. Чепан в академической «Истории словацкой литературы», уже не носит «столь случайного и хаотического характера, как непосредственно в послевоенный период. Оно становится более целеустремленным и систематическим. <...> Критерии отбора, несмотря на ускорившийся в целом ритм развития, свидетельствуют о повысившемся уровне отечественного идейно-эстетического самосознания. Поэтому импульсы, исходящие из внутренних ресурсов, и импульсы из мировой литературы воспринимаются уже не спонтанно, а более целенаправленно. В большей мере и устойчивей, чем когда-либо прежде, реализуется и критерий ценностной самокритики, наряду с этим усиливается убежденность в значении отечественных источников для литературного творчества. Принцип органического роста с опорой прежде всего на собственные возможности становится недискутабельным...»⁵³.

Если коротко суммировать в свете избранной темы все вышесказанное о развитии словацкой литературы после Первой мировой войны, то можно сделать следующие выводы. Первый безоглядный «прорыв в Европу»,

хотя и оставил после себя ряд скороспелых и эклектических произведений, вместе с тем был отмечен важнейшим завоеванием: в 20-е гг. была преодолена инерция скромной самодостаточности, литература ощутила вкус к художественному эксперименту, принципиально раздвинула свои эстетические горизонты. Весомая творческая отдача проявилась чуть позже, в 30-е гг., когда спала эйфория первооткрытий и наступила полоса «переваривания» уроков, а иными словами, практически синхронного сосуществования словацкой литературы с другими европейскими литературами. Причем именно тогда, на новом витке художественной спирали, состоялось повторное обручение с традицией, точнее, с глубинной спецификой национального бытия.

Ко многим ведущим писателям этого периода в словацком литературоведении применяется парадоксальное, но по сути совершенно оправданное определение «традиционалист-новатор». Так нередко характеризуется проза Йозефа Цигера-Гронского и Милана Урбана, поэзия Эмиля Болеслава Лукача (1900–1979) и Валентина Беньяка (1894–1973). Новым продуктивным обращением к национальному фольклорно-мифологическому наследию отмечено оригинальное течение в прозе, получившее постфактум название «натуризм». Оно несомненно обязано своим происхождением отечественной почве, по-своему трансформируя опорную для словацкой литературы тему деревни, но столь же несомненна его связь с французским регионализмом и скандинавскими литературами. И даже сюрреализм, демонстрировавший поначалу принципиальный разрыв с отечественной поэтической традицией, в 1939 г. принимает «ословаченное» самоназвание «надреализм» и выстраивает национальную родословную, выводя ее от Янко Краля. Свой изначальный классовый нигилизм по отношению к «буржуазной» литературе преодолевают в 30-е гг. и революционно-пролетарские писатели и прежде всего наиболее талантливый из них Ладислав Новомеский (1904–1976), в поэзии которого органично соединились нравственная бескомпромиссность Иржи Волькера, многозначная символика Ивана Краско, элегическая музыкальность Сергея Есенина и новаторские открытия чешского поэтизма*.

С точки зрения рассматриваемой в статье проблематики нельзя не упомянуть такое незаурядное событие, каким был Конгресс словацких писателей, проведенный в курортном городке Тренчанске Теплице в 1936 г. Его организатором выступило созданное в 1923 г. «Общество словацких писателей» (председатель с 1929 г. Я. Есенский, секретарь Э. Б. Лукач). В нем приняло участие большинство активно действующих литераторов (око-

* Творчество упомянутых и многих других писателей подробно рассматривается мною в главе о словацкой литературе 20–30-х гг. в коллективном труде «История литератур западных и южных славян», III. М., 2001.

ло 200 человек), «невзирая, — как подчеркивалось в итоговой резолюции, — на разницу творческих и идеологических ориентаций». В качестве гостей на Конгрессе присутствовала представительная делегация чешских писателей: Й. Гора, М. Майерова, Я. Сейферт, С. К. Нейман, Б. Вацлавек, В. Завада и др. От имени советских писателей Конгресс приветствовал И. Эренбург, в адрес Конгресса поступила приветственная телеграмма от Международного объединения писателей в защиту культуры за подписью А. Жиды. Все это придало особую значимость мероприятию.

Сам факт созыва, а тем более успешного проведения Конгресса поразили чехословацкую общественность. «Трудно было даже предполагать, — писал по горячим следам М. Урбан, — что такое разномастное в возрастном, мировоззренческом и творческом отношении собрание, какое представляют собой словацкие писатели, могло о чем-либо договориться. Но они договорились о многих вещах»⁵⁴. В дискуссии на Конгрессе была решительно и бесповоротно отвергнута как доктрина чехословакизма, заведомо принижавшая творческие возможности словацкой культуры, так и экстремистски противоположная программа национальной самоизоляции, обрекавшая словацкую литературу на провинциальное прозябание. Поддержку участников Конгресса получила концепция «открытых окон», в блестящей эссеистской манере развернутая в докладе Л. Новомеского «Современное состояние и развитие словацкой культуры».

Исходя из геополитического положения Словакии в самом центре Европы, Новомеский рассматривал ее как естественный перекресток, на котором сходятся разнообразные импульсы, исходящие из культурных комплексов Запада и Востока. Словацкая литература никогда не использовала по-настоящему всех выгод своей позиции, замыкаясь в рамки собственных локальных проблем. Между тем ее истинное предназначение, убеждал Новомеский, — «стать моделью складывающегося синтеза новых идей так называемого Востока, выражающих важнейшие устремления человечества, с культивированностью Запада. <...> Надо хорошенько проветрить Словакию мощными, мировыми, общечеловеческими идейными веяниями, приобщить к самым разнообразным культурным исканиям. В таком приобщении к интернациональному культурному творчеству залог будущего словацкой нации»⁵⁵.

Под термином «культивированность Запада» Новомеский имел в виду громадный «резервуар культурного богатства», накопленный гением творцов культуры на протяжении многих веков. Восток же в его понимании однозначно ассоциировался со страной Советов, осуществляющей великий прорыв в светлое будущее человечества: «Восток <...> дает ориентир, взгляд на мир, надежный способ познания, формирования и претворения явлений. <...> Искусство писать — это прежде всего искусство видеть»⁵⁶. При всем том Новомеский отнюдь не восторгался успехами советской

литературы. Отметив ее достижения в сфере исторического романа (Тынянов, А. Толстой), подчеркнув ее роль как «носителя всепроникающего взгляда на жизнь и мир», он довольно сурово отозвался о ее общем уровне: «Что же касается культуры выражения и формальной культивированности, она, похоже, не достигает — за редким исключением — даже средних литературных образцов французского Запада»⁵⁷.

Здесь, вероятно, надо сказать, что Новомеский — как правило, в чешских переводах — знал советскую литературу не понаслышке. Он высоко ценил Есенина, Блока, Пастернака, скорбел о гибели Маяковского. В 1934 г. в составе чехословацкой делегации участвовал в работе Первого Всесоюзного съезда советских писателей и наряду с Незвалом выступал на съезде. Самое сильное и долговременное впечатление произвел на него доклад Н. И. Бухарина «О поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР», содержавший резкую критику состояния «поэтического хозяйства» в стране. «Время „агитки“ в стиле Маяковского прошло, — говорил Бухарин. — Нам нужно выдвигать мировые масштабы. <...> Страшно низок, по сравнению с задачами, весь уровень нашей поэтической культуры, и в ее содержательных, и в ее формальных определениях»⁵⁸. Он призвал ориентироваться не на Бедного с Асеевым и Сурковым, а на Пастернака, назвав его «одним из замечательных мастеров стиха в наше время».

Инвективы Бухарина были встречены задетыми за живое поэтами в штыки. Они могли себе это позволить, поскольку политическая репутация Бухарина к этому времени серьезно пошатнулась. Его публично поддерживали лишь Незвал, Новомеский и грузинская делегация. В заключительном слове Бухарину пришлось оправдываться. Защищаясь, он сослался на Новомеского: «Интересно то, что, например, словацкий поэт Новомеский говорил здесь: „Мы высоко ценим слова т. Бухарина, которые знаменуют эпоху, <...> мы ценим в этих словах грандиозность требований широты путей художественного поэтического творчества, проистекающих из идеи революционности“. А т. Кирсанов говорит об „уводе в глубокий тыл“!»⁵⁹.

Летом 1936 г. в Теплицах Новомеский остался верен духу доклада Бухарина, он даже сослался на него в своем тексте, процитировав ключевую фразу о необходимости «ориентации на полноценного, всесторонне развитого человека, а не на убогого одностороннего кастрата в том или другом отношении»⁶⁰. Подобно Бухарину, Новомеский острокритично оценивал реальное состояние словацкой литературы, которая слишком медленно, по его мнению, изживала инерцию провинциальности. «Все ораторы, — говорил он в заключительном слове, — согласились с лозунгом, призывающим поднять наше творчество на мировой уровень. Однако отказываются принять требование, чтобы их произведения оценивались по мировым критериям. <...> Но если мы уж говорим о европейских и международных течениях, то давайте мерить и себя соответствующими мерками»⁶¹.

Конечно, многое в тексте доклада Новомеского было продиктовано историческим моментом — сложной международной обстановкой, иллюзиями, которые питал поэт-коммунист относительно высокой гуманистической миссии Советского Союза, стоявшего в ту пору как раз накануне развязывания политических репрессий. Однако можно и сегодня по достоинству оценить как масштабность мысли самого Новомеского, так и возросшую степень зрелости, достигнутую к этому времени словацкой литературой, степень ее подготовленности к восприятию столь амбициозных, поистине стратегических задач.

На смену избирательности, продиктованной в прошлом отчаянной национальной ситуацией, в 30-е гг. пришел и утвердился принцип художественной открытости словацкой литературы, внедрения в ее организм и литературно-критическое сознание качественно новых ориентиров и критериев. А достигнутый в ту пору синтез «своего» и «чужого» как принцип продуктивной комплементарности сохранил свою значимость в литературно-критическом сознании, несмотря на все последующие зигзаги истории и разнообразные механизмы идеологической селекции, включавшиеся на протяжении XX в. в Словакии. На протяжении межвоенного двадцатилетия была, таким образом, по существу снята столь остро ощущавшаяся в предшествующие времена озабоченность хроническим «запаздыванием», «отставанием» словацкой литературы от темпов и ритмов общеевропейского литературного процесса. На повестку дня в качественно продвинутой форме вышла проблематика обновления собственного лица национальной литературы, специфики ее вклада в поток общеевропейских художественных поисков.

Полоса относительно свободного, естественного литературного развития резко оборвалась в марте 1939 г., когда после оккупации чешских земель гитлеровскими войсками и провозглашения Словацкой республики (1939–1945) начался полувековой период форс-мажорных политических обстоятельств, к которым вновь была вынуждена приспособливаться и литература. Ее настойчиво побуждали к ликованию по поводу долгожданного обретения национальной независимости в 1939 г., хотя для большинства писателей была очевидна эфемерная сущность («меньшее из зол») образованного по прихоти Берлина государства. Программа внедрения в словацкую культуру новых ориентиров, разработанных в ту пору властями, была призвана «направить» культурное развитие в «истинно национальное» русло, предусматривая ужесточение запретов на всякого рода идеологическую крамолу, подрывающую единство нации. Перед деятелями культуры ставилась задача воспитания народа в духе преданности «зидителям государства» и развития «традиционного» словацко-немецкого сотрудничества. Речь, по сути, шла об унификации словацкой культуры по нацистскому образцу, не слишком искусно задрапированной выпяченной национально-патриотической фразеологией.

В 1932 г., размышляя «О национализме» в книге «О делах общественных, или Политическое животное», К. Чапек произнес вещие слова: «Нация не принадлежит ни одной из партий. <...> Нет ничего отвратительнее, чем превращение патриотизма в ремесло»⁶². Но именно этим и грешили идеологи конъюнктурной словацкой государственности, пытавшиеся ревизовать важнейшее достижение межвоенного двадцатилетия — принцип идейно-художественной открытости словацкой культуры. Угроза унификации ускорила процесс объединения творческой интеллигенции, но на совершенно другой, противоположной платформе — широкого демократического гуманизма. «Эта новая платформа стала действенной преградой, препятствующей попыткам деформации подлинных художественных ценностей, она дала возможность отделить фашизирующую программу „управления культурой“ от сферы подлинно свободного творчества»⁶³. В несколько видоизмененном, модифицированном, антимилитаристском преломлении эта платформа удерживала основные признаки общедемократической ориентации, заявленной на Конгрессе словацких писателей в Тренчанских Теплицах.

Надо, однако, отметить, что клерикально-националистический режим в Словакии до момента вступления на ее территорию немецких войск осенью 1944 г. выглядел более «умеренным», чем, например, в Венгрии, Румынии или хорватском государстве Анте Павелича. При полном запрете политической оппозиции, при идеологической цензуре и постыдной практике расовой дискриминации (депортации еврейского населения в концлагеря оккупированной Польши) в Словакии все-таки — в отличие от чешских земель — не свирепствовало гестапо, поддерживался декорум патерналистского «христианского солидаризма». Здесь сохранялся и определенный уровень толерантности, оставлявший пространство для культурного строительства и общенационального художественного творчества. За вычетом произведений открыто антимилитаристской и социалистической направленности в литературе, несмотря на призывы и окрики прорезимной критики, продолжали устойчиво развиваться сложившиеся ранее художественные тенденции, органично связанные или прямо инспирированные европейским литературным контекстом (сюрреализм, натурализм, экзистенциализм, католическая модерна и т. п.). В литературной жизни Словакии продолжали принимать участие поэты-коммунисты Я. Поничан и Л. Новомеский, остававшиеся членами Общества словацких писателей. Они не отказывались от своих убеждений, хотя, разумеется, и не могли открыто демонстрировать их в печати. 10 стихотворений, стилизованных под пейзажно-философские миниатюры и опубликованных в 1940–1941 гг. в журналах, Новомеский издает в 1948 г. в виде самостоятельного сборника под красноречивым названием «Контрабандным карандашом».

Принципиально важными в этот период были публицистические выступления Новомеского, отстаивавшего право литературы руководство-

ваться собственной логикой развития, а не «потребностями, которые не имеют никакого отношения к искусству». В полемическом эссе «Что вам нужно от поэзии?» (1939) он отвел упреки идеологов режима, обвинявших литераторов в суетной непоседливости, в недостаточно красноречивом изъяснении своей преданности «корням», «роду», «родной земле». Словацкую поэзию можно упрекать во многих слабостях, рассуждал Новомеский, но менее всего в отсутствии привязанности к родному очагу. Она всегда была завзятой домоседкой, так что это ей даже вредило. Любовь к отчизне — интимное чувство, оно не нуждается в декларациях: «Оно не может быть программой творчества, хотя бы потому, что должно быть его предпосылкой». И если это так, то пусть поэт «отправляется хоть в Москву, хоть на Монпарнас, на Таити или в Гонолулу^{*}, — нам нечего опасаться, что он станет монпарнасцем или гонолульцем. <...> Ведь мед возникает не из любви пчел к своему улью и не из вечного пребывания в нем; поэзия тем более не заслуживает того, чтобы мы политическими заклинаниями удерживали ее на одном и том же месте, пусть даже „во имя процветания родного края“»⁶⁴.

Новомеский был не одинок в своем неприятии доморощенных, почвеннических рецептов, обрекавших словацкую литературу на замкнутое в собственной скорлупе существование. С ним солидаризировалось большинство участников развернувшейся дискуссии, которая охватила все ведущие литературно-критические издания. Опыт 1920-х и особенно 1930-х гг. свидетельствовал о художественной продуктивности синтеза «своего» и «чужого», и, что особенно существенно в данной ситуации, это был опыт собственной, отечественной литературы, — его трудно было оспорить, им невозможно было пренебрегать. «Мы должны открывать себя через Европу»⁶⁵, — убежденно писал А. Матушка в 1943 г.

Такая позиция несомненно преобладала среди деятелей культуры. В связи с этим стоит отметить, что именно в годы существования Словацкой республики резко активизировалась работа по переводу на словацкий язык произведений мировой литературы, она приобрела системный, профессиональный характер. В первую очередь, конечно же, сказалось наличие подготовленных кадров, получивших в 30-е гг. соответствующее образование. Но главное, как отмечает словацкая исследовательница М. Куса, сформировалось отчетливое понимание функции перевода «как индикатора состояния национальной культуры», «показателя уровня ее развития»⁶⁶. Вплоть до конца 30-х гг. словацкий читатель получал представление о литературе других народов прежде всего через переводы на чешский язык. В то же время возрастало ощущение необходимости в налажи-

* Это не случайное упоминание: в 1939 г. словацкий поэт Рудольф Дилонг (1905–1986) издал сборник стихотворений под названием «Гонолулу, песнь лебединая».

вании «своего» переводческого дела, обусловленного специфическими потребностями национальной культуры. Об этом, в частности, говорил в докладе на Конгрессе словацких писателей Л. Новомеский, настаивая на организации «самостоятельной станции наблюдения за всемирной культурной жизнью уже постольку, поскольку новейший мировой приток в чешскую переводную литературу определяется иными, нежели наши, интересами и запросами чешской культурной общественности»⁶⁷. 1939–1945 гг. стали переломными в этом отношении. Количество переводов из французской, английской, немецкой, итальянской, хорватской, румынской, скандинавских и других литератур резко возросло. В 1941 г. под нажимом Берлина на восточный фронт были отправлены две словацкие дивизии. Но переводы многих произведений русской классики (Достоевский, Чехов, Пушкин, Гончаров и т. д.) и даже советской литературы (Горький, А. Толстой, Шолохов, Маяковский, Зощенко, Симонов и др.) продолжали издаваться в Словакии. По подсчетам словацких специалистов, в 1941–1945 гг. вышли 69 названий книг, представляющих русскую литературу.

В развитии словацкой литературы после 1939 г. не было, таким образом, катастрофического обрыва. Несмотря на усилия почвеннической критики, она сохранила, а в некоторых отношениях и упрочила свои связи с международным литературным окружением. Политический перелом, произошедший в 1939 г., хотя и нарушил и даже деформировал, но не оборвал эстетически мотивированные тенденции развития литературы.

Гораздо противоречивее и драматичнее сложились судьбы словацкой литературы после победы над фашизмом, в воссозданной Чехословацкой республике*. В антифашистском Словацком национальном восстании (29 августа — конец октября 1944 г.) словаки политически рассчитались с двусмысленным шестилетием Словацкой республики и высказались за единое с чехами государство. Принцип национальной суверенности — отношений «равного с равным» — был торжественно провозглашен в первой Кошицкой правительственной программе (5 апреля 1945 г.), однако вопрос о федеративном устройстве, на чем настаивал Словацкий национальный совет, руководящий орган восстания, не был решен ни президентом-демократом Бенешем, ни при сменивших его после февраля 1948 г. коммунистах Готвальде и Новотном. Чувство национальной ущемленности, болезненное ощущение неполноты национальной самореализации сопровождали развитие словацкой литературы в 50–60-е гг. Эти настроения особенно усугубились после развернувшейся в начале 50-х гг. кампании «за искоренение словацкого буржуазного национализма», в ходе которой начались гонения на

* См. написанные мной разделы, посвященные словацкой литературе, в коллективном труде «История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны». Т. 1 (1945–1960-е). М., 1995; Т. 2 (70–80-е). М., 2001.

католическую и униатскую церкви, бывших членов клерикальной народной и функционеров распушенной, несмотря на участие в восстании, демократической партий. «Замаскированные» носители «буржуазного национализма» были обнаружены и в руководстве словацкой компартии (В. Клементис, Г. Гусак, Л. Новомеский и др.). Круги беспочвенных обвинений расходились все шире, захватив и значительное число активных участников антифашистского Сопротивления, коммунистов и некоммунистов, командиров партизанских отрядов, бывших офицеров словацкой армии, перешедших на сторону повстанцев, и т. д.

Перестройка литературы на новый — «социалистический» — лад происходила, таким образом, в обстановке запугивания и репрессий. Литературе надлежало сосредоточиться на воспитании «нового человека». Писателям были рекомендованы «возвращение» к классике и «учеба» у советской литературы, «овладение» методом социалистического реализма, борьба с проявлениями буржуазной идеологии в сфере культуры — национализмом, космополитизмом, формализмом и т. п. Проводилась и селекция наследия. Прошлое вообще стало принято рассматривать через узкую избирательную призму настоящего. В результате за пределами «позитивной» традиции оказывались не только многие произведения и писатели (под сомнение был поставлен даже Л. Штур), но и почти вся литература межвоенного периода и словацкого государства, оцениваемая как упадочная, формалистическая, антинародная и т. п. Реализация подобных рекомендаций могла лишь породить и действительно породила массу схематических, безжизненных произведений-однодневок. В 1959 г., в пору кратковременной «оттепели», А. Матушка издал принципиальную книгу «От вчерашнего дня к сегодняшнему. Путь современной прозы», в которой острому и нелюбимому анализу была подвергнута художественная продукция конца 40-х — первой половины 50-х гг. с общим неутешительным выводом автора: «Никогда еще столько не говорилось о познавательной роли искусства, но вряд ли когда-нибудь писатель так мало повествовал о том, чего остальные не видят и о чем они не знают. <...> В прошлом, бывало, писатели становились властителями дум и душ. Не может не удручать, насколько они не являются ими сегодня»⁶⁸.

Все дальнейшее движение литературы вплоть до 1988 г. подобно колебаниям маятника: она то отходит от 50-х гг., как это случилось в краткий период дубчековской демократизации, то вновь приближается к ним, как это произошло после августа 1968 г. в первой половине 70-х гг. Подобные колебания, к сожалению, носили далеко не абстрактный характер. Всякий раз они отзывались на конкретных писательских судьбах, вынуждая одних эмигрировать за рубеж, как это происходило после 1945, 1948, 1968 гг., других обрекало на молчание, третьих заставляло поступаться принципами. «...50-е годы, — справедливо отмечает В. Микула, — ли-

шают последующие десятилетия их собственной автономии: они в существенной мере определяются своим отношением к 50-м годам — то подтверждая их, то полемизируя с ними»⁶⁹.

Нельзя, конечно, сказать, что во второй половине XX в. не было создано добротных и даже выдающихся художественных произведений. Таланты рождаются в каждом поколении и реализуют себя, нередко вопреки внешним обстоятельствам, в отпущенное для их жизни время. Таких примеров наберется достаточно и в Словакии. Но индивидуальные творческие достижения не могли изменить общее самочувствие литературы, состоявшей под неусыпным идеологическим надзором, ограниченной в свободе идейно-эстетического выбора, привыкшей действовать с непререкающей оглядкой, вынужденной считаться с навязанными ей нормами существования.

В подобных условиях не могли не деформироваться контакты словацкой литературы с остальным литературным миром. Вспомним, что в Тренчанских Теплицах, развивая идею культурного перекрестка, Новомеский говорил о необходимости для Словакии учитывать достижения как Востока, так и Запада. В 1945 г., выступая с докладом на I съезде словацких деятелей науки и культуры, он, естественно, высказался за всемерное сближение с Советским Союзом, но в духе своей предшествующей концепции сделал многозначительную оговорку: «Хотя в нашем национальном и культурном бытии мы принадлежим Востоку, форма и развитие многих важных художественных дисциплин и выдающихся культурных явлений у нас были обусловлены родственной близостью к духовному и культурному движению Запада, и потому мы не воспринимаем *однозначность* нашей культурной ориентации как *односторонность*, а наше дальнейшее развитие открыто оплодотворяющим влияниям с любой стороны»⁷⁰ (выделено Новомеским). Ветры холодной войны вскоре оборвали подобные размышления: однозначность политического выбора привела к односторонности культурной ориентации.

В 60-е гг., в пору демократического подъема, словацкая литература вновь приоткрыла окна в мир. Отшатавшись от схематизма и вульгарного социологизма предшествующего периода, она в лице своего молодого поколения осуществляла поиск перспективных идей и импульсов в широком, пестром, противоречивом, но и динамичном многообразии всего остального литературного мира: Сартр, Камю, Кафка, мэтры театра абсурда и нового романа, молодой Маркс и теория отчуждения, модернизм и «реализм без берегов». «Наш индивидуальный опыт и нашу реальность можно и нужно видеть в широком мировом контексте»⁷¹, — писал М. Гамада, главный выразитель и интерпретатор в критике идейных и художественных поисков молодого поколения.

Идея контекста, «открытых окон», преодоления реликтов провинциальности, освоенная словацкой литературой еще в 30-е гг. XX в., продол-

жала жить в сознании писателей, критиков, теоретиков литературы и в период так называемой нормализации, наступившей после августа 1968 г. Именно в это время, помимо всего прочего, в Словакии активизируются научные исследования в области компаративистики, разрабатывается теория междокультурного общения, связанная с деятельностью большого международного коллектива ученых, возглавляемого проф. Д. Дюришиным, систематизируется теория перевода, рассматриваемого как интегральная составная часть национальной культуры. Поворот к плюрализму междокультурного общения, осуществленный после 1989 г., отражал закономерность естественного развития словацкой литературы, в той или иной форме проявлявшей себя на всем протяжении XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ История Словакии. М., 2003. С. 381 (перевод И. А. Богдановой).
- ² *Šmatlák S. Literatúra // Slovensko. Kultúra. Bratislava, 1979. Č. 1. S. 178.*
- ³ Кодификация этой формы словацкой письменности была произведена католическим священником и филологом Антоном Бернолаком (отсюда и закрепившееся название «бернолаковчина» или «бернолаковщина»). «Взаимоотношение между словацкими диалектами и литературным языком, узаконенным Бернолаком, было более сложным, чем предполагавшаяся ранее прямая непосредственная связь. <...> Это был не конкретный местный словацкий диалект, а некоторое койне, характерное для общения словацкой интеллигенции. В словацкой лингвистической литературе в этом случае говорится о «культурном западнословацком языке» (Смирнов Л. Н. Словацкий литературный язык эпохи национального возрождения. М., 2001. С. 20).
- ⁴ *Štur L. Neopuštajme sa! // Myšlienka a tvar. Slovenská literárna eseje. Bratislava, 1981. S. 18.*
- ⁵ *Slovenská literárna kritika. Bratislava, 1977. Sv. 1. S. 28.*
- ⁶ *Штур Л. В чем беда наша? // Антология чешской и словацкой философии. М., 1982. С. 311.*
- ⁷ *Гурбан Й. М. Предисловие к «Зеркалу Словакии» Червенака // Там же. С. 285.*
- ⁸ *Slovenské pohľady. 1989. Č. 3. S. 16, 17, 21.*
- ⁹ *Myšlienka a tvar. Slovenská literárna eseje. S. 97.*
- ¹⁰ *Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť. Bratislava, 1988. S. 397.*
- ¹¹ *Vajanský S. H. Stáť o slovenskej literatúre. Bratislava, 1956. S. 124–129.*
- ¹² Цит. по кн.: *Kusý I. Zrelý Vajanský. Bratislava, 1992. S. 196.*
- ¹³ *Vajanský S. H. Spisy, VI. Bratislava, 1990. S. 213.*
- ¹⁴ *Vajanský S. H. A. P. Čechov // Národné noviny 1904. С. 87. Цит. по: Lesňáková S. Cesty k realizmu. J. G. Tajovsky a ruská literatúra. Bratislava, 1971. S. 109.*
- ¹⁵ *Vajanský S. H. Stáť o slovenskej literatúre. S. 520.*
- ¹⁶ *Ibid. S. 523.*
- ¹⁷ Венгры и Европа. Сборник эссе. М., 2002. С. 46 (перевод Н. Надь).

- 18 Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 465.
- 19 Контлер Л. История Венгрии. Тысячелетие в центре Европы. М., 2002. С. 291 (перевод В. Т. Олейника).
- 20 Myšlienka a tvar. Slovenská literárna esej. S. 223.
- 21 Sborník mladej slovenskej literatúry. Bratislava, 1924. S. 303.
- 22 Pytlík R. Na prelomu století. Praha, 1988. S. 16.
- 23 Ibidem. S. 156.
- 24 Sborník mladej slovenskej literatúry. S. 301.
- 25 Slovenské pohl'ady. 1922. Č. 1. S. 22.
- 26 Slovenská literárna kritika. Zv. IV. Bratislava, 1984. S. 21.
- 27 Sirácky A. Pan Štefan Krčméry // Literatúra a revolúcia. Medzi proletárskou poéziou a poetizmom. 1922–1928. Bratislava, 1977. S. 259.
- 28 Slovenská literárna kritika. Zv. IV. S. 75.
- 29 Piňhart P. Po deväťosemdesiatém: Kdo jsme? Bratislava; Brno, 1998. S. 206.
- 30 Šalda F. X. Umenie a život. Bratislava, 1987. S. 358.
- 31 Lipták L. Slovensko v 20. storočí. Bratislava, 2000. S. 110.
- 32 Цит. по: Rosenbaum K. Vzt'ahy slovenskej a českej literatúry 19. a 20. storočia. Bratislava, 1989. S. 251.
- 33 Šalda F. X. Umenie a život. S. 371.
- 34 Ibidem. S. 386.
- 35 Petrik V. Slovenská kritika v tridsiatych rokoch a F. X. Šalda // Československý literárny kontext. Bratislava; Praha, 1980. S. 139.
- 36 Lipták L. Storočie dlhšie ako sto rokov. Bratislava, 1999. S. 161.
- 37 Erenburg I. Slovensko. História leta 1928. «Dav» (reedícia 1965). Roč. III. 1929, Č. 1. S. 31.
- 38 Ibidem. Č. 4–5. S. 70.
- 39 Ibidem. Č. 1. S. 31.
- 40 Новомеский Л. Избранное. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1966. С. 6.
- 41 Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Praha, 1931. S. 1–3.
- 42 Smrek J. Poézia moja láska. II. Bratislava, 1989. S. 92.
- 43 Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. S. 148.
- 44 Smrek J. Poézia moja láska. II. S. 91.
- 45 Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. S. 10.
- 46 Ibidem. S. 13.
- 47 Ibidem. S. 184.
- 48 Mináč V. Portréty. Bratislava, 1986. S. 205.
- 49 Ibidem. S. 210.
- 50 Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. S. 24.
- 51 Ibidem. S. 25.
- 52 Chmel R. Dejiny slovenskej literárnej kritiky. Bratislava, 1991. S. 283.
- 53 Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava, 1984. S. 472.
- 54 Kongres slovenských spisovateľ'ov. 1936. Bratislava, 1986. S. 111.
- 55 Ibidem. S. 45, 49.
- 56 Ibidem. S. 43.

- ⁵⁷ Ibidem.
- ⁵⁸ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934. С. 496, 498.
- ⁵⁹ Там же. С. 575.
- ⁶⁰ Kongres slovenských spisovateľ'ov. S. 41.
- ⁶¹ Ibidem. S. 88
- ⁶² «Иностранная литература». 2000. № 9. С. 253 (перевод В. Каменской и О. Малеви́ча).
- ⁶³ Dejiny slovenskej literatúry, V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava, 1984. S. 481.
- ⁶⁴ Novomeský L. O literatúre. Bratislava, 1971. S. 74.
- ⁶⁵ Matuška A. Pre a proti. Bratislava, 1956. S. 276.
- ⁶⁶ Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996. Bratislava, 1998. S. 45.
- ⁶⁷ Новомеский Л. Избранное. С. 314–315.
- ⁶⁸ Matuška A. Od včerajška k dnešku. Vybrané spisy. Zv. 2. Bratislava, 1978. S. 176.
- ⁶⁹ Romboid. 2004. Č. 1. S. 37.
- ⁷⁰ Новомеский Л. Стихи. Поэмы. Статьи. С. 373.
- ⁷¹ Hamada M. V hl'adaní významu a tvaru. Bratislava, 1966. S. 207.

Польская проза в поисках правды о Второй мировой войне

Как и вся Европа, Польша в XX в. испытала такие глобальные потрясения, как массовое уничтожение людей в результате кровопролитных мировых войн и господства тоталитарных систем и фиаско исторического эксперимента — построения социализма. Итогом этих потрясений стал кризис веры в человеческий разум и мораль, в прогрессивную эволюцию человечества. Из сознания людей ушло то, что составляло фундамент культуры XIX в., — убеждение в постоянном общественном прогрессе, берущее свое начало еще в эпохе Возрождения. Обесценились также значимые для предыдущих столетий идеи как прогрессивной эволюции, так и революции. Именно с отношением к этим потрясениям и, стало быть, с осмыслением главной проблемы гуманизма — места человека в истории, в обществе — связаны, в первую очередь, судьбы литературы в XX в., в том числе польской. Но если крах социалистической системы пока еще не дал ярких образцов художественного осмысления, то многие попытки раскрытия правды о разных сторонах Второй мировой войны увенчались успехом.

События военных лет разрушили традиционное понимание истории, факторов общественно-политического развития. Этот опыт требовал переосмысления прежних представлений о гуманизме, нравственности, моральных и религиозных нормах. Переосмысление это проходило в разных конвенциях. Сохранили свои позиции классические формы реализма, унаследованные от XIX в. В них человек рассматривался в системе общественных отношений, в его принадлежности к определенной общественной группе с ее традициями, этикой и жизненными устремлениями. В то же время гораздо большее, чем прежде, внимание стал привлекать субъективный мир человека. Интерес к психологии человека в XX столетии дал невероятный толчок к развитию новых форм самопознания и самовыражения в литературе. Субъективный опыт единичного человеческого существования оказался одной из тематических и эстетических парадигм литературы XX в., которая стала решительно расставаться с традиционным изображением жизни в «формах самой жизни», до неузнаваемости модифицировать их, менять самую «точку обзора». Так, огромную роль в поэтике стали играть интроспекция, внутренний монолог, поток сознания, а также всевозможные деформации оптики — гротеск, абсурд, пародия, которые постепенно стали восприниматься читателем столь же привычно, как в XIX в. классический реализм.

В стремлении польских прозаиков сказать правду о Второй мировой войне проявились обе эти взаимодополняющие тенденции. В лучших произведениях реалистической прозы социальный и психологический опыт военных лет воплощен в углубленных индивидуализированных характерах героев, действующих в реалистически типичных обстоятельствах. Проза другого, условно говоря, метафорического типа (иногда называемая также в польской критике «параболической»), стремилась к иной форме художественного обобщения и решения иных, метафизических задач — к попытке на материале войны вывести универсальные закономерности человеческих судеб, часто с помощью притчи, мифа, аллегории, гротеска или даже исторического сюжета. На это формальное разграничение накладывалось другое, связанное с характером предшествующей установки — интерпретации общего поля разнообразных тем и мотивов войны (сентябрьские бои 1939 г., концлагеря, подполье и партизанская борьба, оккупационные будни, гетто и уничтожение еврейского населения, Варшавское восстание 1944 г. и мн. др.). Один и тот же материал осмыслялся прозой в разных тональностях — от героико-трагической до насмешливо-гротескной. Невозможно говорить о каком-либо монолитном образе войны в польской прозе о периоде войны и оккупации. Разнообразие и наличие в ней разных точек зрения является ее достоинством и ценностью. Польская проза о Второй мировой войне в своей совокупности, безусловно, является одним из важнейших итогов литературного развития в Польше в XX в. и значительным вкладом в мировую литературу.

Определяя критерии, по которым оценивается вклад любой национальной литературы в мировую, выдающийся польский литературовед Казимеж Выка писал о трех наиболее значимых факторах (они могут быть и взаимопроникающими). Во-первых, то или иное произведение может оцениваться как значимое в масштабах мировой литературы, если заключает в себе художественные, философские, идейные ценности, для которых нет аналогий в других литературах. Во-вторых, в том случае, если данное произведение превосходит или по крайней мере приближается к уровню образцов, т. е. художественных, философских, идейных достижений, уже имеющихся в практике мировой литературы. И, наконец, данное произведение оказывается значимо в масштабах мировой литературы, если оно «информирует читателя, принадлежащего к другой национальной культуре, о жизни, убеждениях, обычаях и истории своего общества и народа, и когда никто не может заменить его в этой роли»¹.

Если применить эти критерии к польской прозе о войне, можно не только попытаться определить ее наивысшие достижения, но и говорить о самом феномене военной прозы Польши как значимом и уникальном явлении мировой литературы. (А если к этому прибавить еще и опыт польского кинематографа, как правило основывавшегося на литератур-

ном материале и в свою очередь во многом повлиявшем на поэтику прозы, то художественное освоение военной темы может быть оценено по всем трем «номинациям», предложенным Выкой.)

Вполне естественно, что послевоенная польская литература началась с реакции на только то пережитую историческую трагедию — сентябрьскую катастрофу 1939 г., гитлеровский оккупационный террор. Годы войны и оккупации оказались для польского народа национальной трагедией, осознание ее не могло не стать первейшей задачей литературы. В те годы погибла почти четвертая часть населения страны, была почти полностью уничтожена ее столица Варшава. Гитлеровская оккупация на пять лет подавила все легальные формы культурной жизни в Польше. Были закрыты средние и высшие учебные заведения, национальные театры, издательства, журналы. Гитлеровцы разграбили национальные богатства страны, многие культурные ценности — библиотеки, произведения искусства, памятники архитектуры. На территории Польши были созданы страшные фабрики смерти — лагеря Освенцим и Майданек. Драматически сложились судьбы многих деятелей польской культуры. Были расстреляны, замучены в концлагерях, погибли от лишений тысячи писателей, художников, артистов, ученых. Облик литературы первых послевоенных лет в огромной степени определялся насущной общественной потребностью, прежде всего, вернуть себе после испытанного национальным сознанием потрясения необходимое для дальнейшей жизни самоощущение и постепенно осмыслить человеческие последствия пережитого страной в годы фашистского террора. «Слово наше отступает перед ужасом этих деяний, мысль мертвеет, перо застывает в руке»², — писал в 1945 г. поэт Юлиан Пшибось.

Большинство польских писателей принесло в литературу о войне свой личный трагический опыт. Многие непосредственно участвовали в сентябрьской кампании 1939 г., прошли школу подпольной антифашистской борьбы, сражались на баррикадах Варшавского восстания 1944 г., боролись с фашизмом в вооруженных силах антигитлеровской коалиции, были узниками гестапо и концлагерей, советского ГУЛАГа. Часть писателей, оказавшихся в результате исторических катаклизмов в эти годы на Западе, после войны так и не вернулась из эмиграции, не приняв новых порядков, установленных в послевоенной социалистической Польше. Личный опыт польских писателей, опыт воинов, подпольщиков, узников, бывший и опытом народа, несомненно, способствовал художественной достоверности, убедительности и выразительности их произведений о годах войны. Лучшие из них, созданные в тот период, отличает особая достоверность, на основе которой обычно и вырастают исторические и морально-философские выводы.

В прозе первых послевоенных лет на первое место по удельному весу выдвигаются рассказ и близкие к нему «малые» художественно-документальные жанры. Именно в них, прежде всего, и запечатлевались события

военных лет. Достоверность опыта, лежащая в их основе и являющаяся мощным психологическим и этическим импульсом к называнию этого опыта, конечно же означала не просто хроникерскую точность в передаче фактов и событий, а установку писателей на подлинность переживания, которая находила эмоциональный отклик у читателя. «Пограничье романа» — так определил К. Выка в 1948 г. в своей одноименной книге подобное стремление польских прозаиков избегать беллетристичности фабулы и сюжета в пользу описания подлинных событий.

У истоков послевоенной антифашистской литературы стоит книга Зофи Налковской «Медальоны» (1945), новаторская по глубине и характеру раскрытия темы оккупации. Налковская участвовала в работе Главной комиссии по расследованию гитлеровских преступлений в Польше. Она присутствовала на допросах обвиняемых, их жертв и свидетелей. Как писала тогда Налковская, «общество требует от писателей новой литературы, вызванной войной и ее последствиями, способной охватить и переработать огромный запас тематического сырья, из которого может родиться шедевр. Но кажется, что <...> литература не полностью ответит на эти требования»³.

«Не полностью» — потому что писательница, как и другие художники слова, видела казавшийся непреодолимым разрыв между потрясающими человеческими трагедиями и возможностями слова. Стремясь ликвидировать этот разрыв в «Медальонах», Налковская, мастер утонченного психологического рисунка, отказалась от излюбленных ею ранее приемов психологического анализа. «Медальоны» отличает сдержанный, объективный тон повествования, как бы основанный на древнем эпическом принципе — «без гнева и пристрастия». Налковская исходила из убеждения, что на читателя в большей мере, чем авторский комментарий (который все же выявляется в скупых замечаниях автора и в самой конструкции книги), подействуют «голые», страшные по своей сути факты, свидетельства жертв насилия, от лица которых ведется рассказ. Прямое авторское вмешательство, авторская оценка, по замыслу писательницы, исказили бы представление о ситуациях, в которых привычные нормы жизни были отброшены.

Эмоциональная сдержанность характерна и для авторского заключения книги. Конечно, писательница не отказывается от моральной оценки изображаемого. Она ставит перед читателем главный вопрос: как могло случиться, что «люди людям уготовили эту судьбу?».

Существенна для Налковской, пожалуй, впервые в литературе поставленная проблема так называемого «порядочного немца», впоследствии логически выросшая в литературе в проблему так называемого «порядочного человека», внутренне готового на любую бесчеловечность). Профессор Шпаннер (в «Медальонах» есть глава под таким названием) считал себя ученым, что в довоенном сознании было адекватно следованию определенным этическим нормам, а в условиях нацизма он стал рьяным испол-

нителем бесчеловечных приказов и даже их инициатором. По собственному почину он разработал метод варки мыла из трупов пленных и превратил научную лабораторию в фабрику по производству «человеческого» мыла.

Налковскую особенно тревожило деморализующее, растлевающее влияние фашизма. Преступления Шпаннера не вызвали осуждения его ученых коллег: один готов был его оправдать наличием соответствующего приказа, другой ссылался на намерение принести выгоду государству.

Безразличие, с которым повествуют о своих переживаниях в «Медальонах» очевидцы и даже жертвы фашистских преступлений, — также одно из последствий мрачной эпохи. Созданный фашистами кошмарный мир тлетворно воздействовал на человеческую личность, деформировал прежние представления о моральных ценностях и критериях.

«Медальоны» — наиболее яркий пример художественно-документального воплощения темы фашистской оккупации в польской прозе первых послевоенных лет. Тогда же, в течение двух лет появился целый ряд воспоминаний узников гитлеровских лагерей и тюрем, бойцов Варшавского восстания — «Дым над Биркенау» (1945) С. Шмаглевской, «Решетка» (1945) П. Гоявичиньской, «С баррикады в долину голода» (1946) М. Русинека, «Я пережила Освенцим» (1946) К. Живульской и мн. др. Узница Освенцима С. Шмаглевская писала о своей книге: «Я намереваюсь представить факты, которые я непосредственно наблюдала и переживала. Все, что я здесь описываю, я в состоянии доказать перед любым трибуналом»⁴. Ее книга была переведена на многие европейские языки и фигурировала как документальное свидетельство на Нюрнбергском процессе против главных военных преступников.

Интересно, что, обращаясь к теме гитлеровских злодеяний во время войны, некоторые писатели попытались использовать традиции довоенного психологизма, произведений, основанных на интроспекции, на анализе повествователем собственных переживаний в экстремальных ситуациях. Однако эти попытки, как, например, рассказы Ежи Анджеевского «Перед судом» и «Поверка» (написаны еще в 1941–1942 гг., опубликованы в сборнике рассказов писателя «Ночь», 1945) были весьма спорными. В рассказах Анджеевского новые нравственные конфликты, порожденные оккупацией: поведение человека перед лицом смерти, проблема выбора между жизнью ценой предательства и сохранением чести ценой смерти решаются в плане морального оправдания человека, подчинившегося инстинкту самосохранения. Вызвала тогда справедливые сомнения критиков и психологическая достоверность рассказов: вряд ли голодный, подвергающийся пыткам, стоящий на грани смерти человек способен скрупулезно анализировать свои эмоции.

Католическая писательница Зофья Коссак-Щуцкая, активный деятель подпольного сопротивления и узница Освенцима, в своей книге «Из безд-

ны. Воспоминания о лагере»» (1946) рассказала об освенцимском быте заключенных женщин. Безмерность их страданий она рассматривала сквозь призму национальных стереотипов, приписывая героизм и самоотверженность поведения в лагере исключительно одухотворенным католической верой полякам.

Книга Коссак-Щуцкой вызвала протест Тадеуша Боровского, автора рассказов, составивших сборники «Прощание с Марией» (1948) и «Каменный мир» (1948). В этих рассказах уже стираются грани между документальностью и художественным переосмыслением и заострением фактов. Повествование у Боровского идет от лица узника концлагеря, который сумел приспособиться к нечеловеческим условиям жизни и для которого лагерный мир и есть единственно нормальный мир существования.

Боровский был представителем поколения, для которого война и оккупация стали школой жизни. Его освенцимские рассказы, по мнению Я. Ивашкевича, «нельзя даже сравнить с тем, что было написано во всем мире на эту тему. Это высшее достижение в такого рода литературе»⁵. Рассказы Боровского полемичны. Направленные против всяких попыток сгладить остроту конфликтов, они рисуют далекую от героической легенды правду о жизни узников фашистских лагерей. В своем описании лагерного режима и отношений между людьми писатель шел по пути сурового и откровенного до беспощадности реализма, показывая преступность и лицемерие тюремщиков, стремившихся любой ценой сломить волю заключенных. В лагерной жизни, показывает Боровский, было приспособленчество, разобщение людей, моральное перерождение жертв произвола.

Герой-повествователь Боровского — типичный приспособленец, живущий по закону «для узника самый страшный враг — другой узник» и в силу этого способный на любую жестокость и предательство ради сохранения своей жизни («День в Гармензе», «Пожалуйте в газовую камеру» и др.). Навлекая на себя упреки части критиков, квалифицировавших жестокий реализм писателя как цинизм и натурализм, Боровский, по сути, поднял военную тему на следующую ступень поисков правды о войне человека против человека — выведя закон действия фашизма, который не только уничтожал жизнь физически, но и разрушал, умерщвлял в человеке человеческое. Полемическая заостренность против любого сглаживания трагической остроты изображаемого, нарочитая односторонность в освещении оккупационной тематики были продиктованы в творчестве Боровского стремлением показать читателю всю глубину пропасти, в которую стремился сбросить человечество фашизм. Но Боровский сам оказался жертвой тоталитарного режима — неистовое отрицание обывательских представлений о морали и гуманизме сменилось к концу 40-х гг. морализаторством, доктринерской критикой западной цивилизации и традиций европейской культуры в его публицистике и схематичных рассказах

(«Рассказы из книг и газет», 1949) с коммунистических партийных позиций. Тяжелый психологический кризис привел писателя к самоубийству в 1951 г.

В польской прозе первого послевоенного десятилетия на первый план выходил гуманистический протест против фашизма и нацизма и попытка осмыслить реальный ход истории с традиционных для европейской цивилизации гуманистических позиций и шкалы ценностей. Выполняя своеобразный социальный заказ — откликаясь на темы и идеи, волновавшие общество, литература, однако, и тогда, и позже, в 50–70-е гг., прошла мимо (за исключением некоторых произведений, опубликованных писателями-эмигрантами) важнейших для этого общества тем. Не было сказано правды о деятельности Армии Крайовой — подпольной армии, в рядах которой было немало истинных патриотов Польши, но которая подчинялась анти-советскому лондонскому эмиграционному правительству, о Варшавском восстании, поднятом руководством Армии Крайовой в августе 1944 г., тщетно рассчитывавшим на помощь Советской Армии, и даже о сентябрьском (1939) сражении с немцами. Правда о начале Второй мировой войны не могла быть полной, хотя бы потому, что за все время существования Польской народной республики в ней не появилось ни одного произведения о вступлении Красной Армии в сентябре 1939 г. на территорию восточных земель польской республики — в Западную Украину и Западную Белоруссию — в результате сговора Сталина с Гитлером. Литература не коснулась таких существенных тем, как присоединение к Советскому Союзу восточных польских земель, депортация сотен тысяч поляков в СССР, страдания их в лагерях и тюрьмах, убийство польских офицеров в Катыни — на эти темы существовал запрет цензуры. Обращение к ним было уделом эмиграционной литературы, прежде всего документальных очерков и публицистики (Юзеф Чапский «Старобельские воспоминания», Рим, 1944 и «На бесчеловечной земле», Париж, 1949; Беата Обертыньская «В доме неволи», Рим, 1946; Вацлав Грубиньский «Между молотом и серпом», Лондон, 1948; Александр Ват «Мой век», 1977, и др.). Эти произведения смогли быть изданы в Польше только в 90-е гг., как и яркий роман Юзефа Мацкевича о советской оккупации в сентябре 1939 г. «Дорога в никуда» (Лондон, 1955). В России эти произведения неизвестны до сих пор.

Одной из наиболее значительных книг, написанных в эмиграции, стала книга Густава Херлинга-Грудзиньского «Иной мир. Советские записки». Книга писалась в 1949–1950 гг., впервые увидела свет в английском переводе в Лондоне в 1951 г., в 1953 г. была издана на польском и на многих других языках мира (в самой Польше лишь в 1989 г., а в России в 1991 г.). Оказавшись на территории, присоединенной к СССР в 1939 г., Херлинг-Грудзиньский был арестован НКВД и приговорен к пяти годам заключения по обвинению в антисоветской деятельности (по такому же обвинению тогда были арестованы многие польские интеллигенты). Будущий писатель

разделил судьбу десятков тысяч поляков, брошенных в тюрьмы и лагеря ГУЛАГа. В 1942 г. он был освобожден в результате создания в СССР польской армии генерала Андерса, выведенной затем в Иран.

«Иной мир» — это не только потрясающий документ о советских концлагерях, но и выдающееся художественное произведение, сравнимое в польской литературе с освенцимскими рассказами Т. Боровского и сопоставимое с «Архипелагом ГУЛАГ» А. Солженицына и «Колымскими рассказами» В. Шаламова. Эпиграфом к книге писатель избрал цитату из «Записок из Мертвого дома» Ф. Достоевского об «особом мире, ни на что не похожем». Обращение к Достоевскому — одна из приметных особенностей повествования — придает ему особое историко-философское измерение. «Я знаю, — говорит одна из героинь книги, солагерница писателя Наталья Львовна, — что вся Россия была и по сей день остается Мертвым домом, что время между каторгой Достоевского и нашими собственными муками остановилось».

Из эпизодов зековской жизни, унижающей и оподляющей человека, из микроновелл, рассказывающих о судьбах людей, о нравственном падении одних и попытках других сохранить человеческое достоинство, вырастают обвинения как кошмарному миру концлагеря, так и сталинскому социализму, а также размышления о человеческой природе вообще.

В иной лагерь, немецкий лагерь для интернированных французов и англичан над Боденским озером в Германии, в котором стражники обходились без зверств, попал в годы войны С. Дыгат, имевший французский паспорт. Его роман «Боденское озеро» (1946) — это роман не столько о лагере, сколько о польских мифах, закрепленных в национальном сознании художественной литературой, прежде всего романтической. Событийная сторона романа — флирт героя с молодой француженкой, которая экзальтированно влюблена в «страдалицу Польшу», а заодно и в ее представителя, не скупящегося на красивые возвышенно-патриотические фразы о «польской судьбе». Главное в романе не внешние события, а анализ определенного психологического типа, который сформировался в довоенной польской интеллигентской среде — с ее националистически-мессианистским культом Польши и польского народа-страдальца, официальным литературным и политическим романтизмом.

Роман Дыгата, как и ряд других произведений польских писателей? был причислен критикой к «литературе интеллигентских расчетов» с пассивным, созерцательным отношением к жизни довоенной интеллигенции. Не последнее место в этом ряду занимает роман Казимежа Брандыса «Непокоренный город» (1946). В нем писатель рассказал об оккупационной жизни Варшавы, жители которой не склонились перед врагом, жили ненавистью к нему. Своеобразна композиция романа: эпизоды сопротивления оккупантам разных — и по социальному положению, и по политическим

симпатиям — слоев населения составляют фон для переживаний и раздумий героя-повествователя, молодого интеллигента, постепенно начинающего ощущать себя частицей общества.

В четырехтомном цикле Брандыса «Между войнами» («Самсон», 1948; «Антигона», 1948; «Троя — открытый город», 1949; «Человек не умирает», 1951) сказались рецепты послевоенной партийной критики. В тетралогии судьбы героев иллюстрируют тезис о зависимости личности от общественных сил, определяющих ход истории. Стремление к объемному многоплановому повествованию с обязательным изображением всех классов и слоев общества, психология и поведение которых жестко детерминировано их социальной принадлежностью, привело, особенно в заключительной части тетралогии, к иллюстративности и схематизму.

События военных лет дискредитировали в глазах подавляющего большинства писателей, переживших войну, тип искусства, оторванного от насущных проблем жизни. Адольф Рудницкий писал в 1945 г. в эссе «Прекрасное искусство слова»: «Все мы, кто любил искусство, почувствовали себя обманутыми. Искусство учило нас уважать человека и преклоняться перед богатством его внутреннего мира. А что мы видели? Мир, в котором из людей делали мыло, из девичьих волос — матрацы, мир такой, что не хватало слов, чтобы описать его. В искусстве же мы никогда не встречали такого мира, который нам являлся ежедневно. И мы пришли к твердому убеждению, что искусство пошло по ложному пути. Оно должно быть совсем другим, заявили мы, совсем другим должны быть его истоки; оно должно быть цельным, нравственным и служить правде»⁶. В рассказах самого Рудницкого (сборники «Шекспир», 1948; «Бегство из Ясной Поляны», 1949) реализуются попытки слома самой формы, в которой те отвлеченные принципы выражались, ставится под сомнение пригодность традиционного сюжетного построения и традиционного рассказчика. Элементы фабулы в них сочетаются с репортажем о днях оккупации, с развернутым авторским комментарием. В рассказах, посвященных трагедии польских евреев, беспощадно уничтожавшихся фашистами, Рудницкий показал солидарность, взаимопомощь и самопожертвование людей перед лицом смерти (рассказы «Чистое течение», «Погибающий Даниель», «Вознесение» и др.).

С осмыслением событий войны с гуманистических антифашистских позиций связаны так или иначе все значительные произведения первых послевоенных лет. Так или иначе — потому что сама военная тема бесконечно разветвлена и является источником многообразных сюжетов и конфликтов. Она позволила в свете исторического опыта Второй мировой войны поставить новые исторические, моральные и социальные проблемы: трагизм массового уничтожения людей, жесткий пересмотр и испытание на прочность прежних представлений о морали, достоинстве человека,

принятие решения в остроконфликтных ситуациях и т. д. Эти проблемы впервые были поставлены во второй половине 40-х гг. в жанре рассказа и повести и продолжали разрабатываться в последующие десятилетия.

О жизни и борьбе народа в годы оккупации рассказывают многие произведения.

В 1946 г. вышла из печати повесть Стефана Отвиновского «Нечеловеческие времена» — книга о героических усилиях человека преодолеть навязчивое чувство страха, сохранить разум, моральное равновесие в условиях террора. В 1947 г. Корнель Филипович издал цикл рассказов на автобиографической основе «Нетронутый пейзаж», в котором подчеркнут трагизм последних месяцев и недель войны, когда жизнь заключенных в гитлеровских лагерях приобретала особую цену. Филипович, по его словам, видел, пожалуй, «все то, что видел Боровский», но он видел и другого человека — «героя, борца за свободу, который, даже погибая, — побеждает». Героя «Нетронутого пейзажа» Яна Борецкого Филипович проводит через типичные события времени оккупации: работа в каменоломне, участие в подпольной борьбе, арест, следствие, концлагерь, возвращение в Польшу победной весной 1945 г. Но его герой сохраняет нравственную стойкость, веру в людей и ощущение связи с ними.

Первые в польской литературе страницы о Варшавском восстании принадлежат перу его участника Романа Братного. Во многих рассказах своего первого сборника «След» (1946), а позднее в других произведениях писатель создал впечатляющую картину гибнувшей столицы, проследил судьбы польских юношей, еще не успевших познать жизнь и любовь, но уже повстречавших смерть.

В 1948 г. появилась книга Игоря Неверли «Парень из сальских степей», повесть-воспоминание о гитлеровском лагере. Писатель посвятил ее русскому врачу, военнопленному Владимиру Ильичу Дегтяреву, с которым встретился в концлагере Майданек. Повесть рассказывает о мужестве русского человека (в повести он назван Владимиром Лукичем Дергачевым), который не покорился в фашистском застенке и своим активным сопротивлением палачам пробудил в других узниках волю к борьбе и веру в торжество справедливости.

Пример того, что правда о времени может быть понята через опыт истории и высказана не только в документальных и близких к ним жанрах, но и с помощью исторических сюжетов, дало творчество Ярослава Ивашкевича. Об этом свидетельствуют рассказы писателя, созданные еще в годы войны, когда исторические аналогии оказывались особенно важными, — «Битва на Сейджмурской равнине» и «Мать Иоанна от ангелов» (широко известный по фильму Кавалеровича, 1961 г.), опубликованные в томе «Новая любовь и другие рассказы» (1946). Действие в них происходит в отдаленные эпохи, но содержащиеся в рассказах размышления о месте

личности в истории, о бессилии человека повлиять на ее ход, о тщетности индивидуального бунта против мирового зла и необходимости стремления к этому бунту, к внутренней свободе как неотъемлемому свойству человека и условию его существования имеют обобщающий универсальный смысл и актуальное для современности звучание.

Не прошла проза и мимо такой темы, как сентябрь 1939 г., страшные дни вторжения немецких войск в Польшу. Тема сентября — с преобладанием, как и в случае лагерной темы, документально-автобиографического начала — нашла свое отражение в рассказах Войцеха Жукровского «Из страны молчания» (1946), Станислава Зелиньского «Дно миски» (1949) и «Перед рассветом» (1949), в опубликованных в эмиграции репортажах Мельхиора Ваньковича «Дорогой сентября» (1944) и «Пылающий сентябрь» (1947).

Хрестоматийным стал для польской прозы о войне рассказ Войцеха Жукровского «Летучая» — «реквием польской кавалерии», по словам писателя. Занимательная фабула — судьба редкостно красивой лошади, владельцы которой поочередно погибают, мастерски соединена в рассказе с изображением трагической самоотверженности польских кавалеристов, вынужденных с саблями атаковать немецкие танки. (В 1959 г. по этому рассказу был снят известный фильм А. Вайды.) Рассказ Жукровского представляет одну из важных тенденций изображения войны в польской прозе, которая следует в русле героико-романтической традиции батальных сцен в исторических романах Г. Сенкевича. «Изображение войны в манере вестерна, — писала об этой тенденции вдумчивый исследователь Мария Янион, — максимально много сохраняет из обычаев и этоса давней рыцарской героики. Максимально много, то есть столько, сколько вообще возможно сохранить в эпоху тотальных войн»⁷. Однако стиль вестерна, хотя и обладает огромной силой воздействия, неизбежно упрощает характеры и конфликты. «Моральная и трагическая субстанция жизни, реальная чудовищность войны с ее безотнositельной, отрицающей самые основы бытия жестокостью, здесь не могут обрести необходимую выразительность»⁸. В польской прозе повествование в стиле вестерна соответствует традиционному культу солдата, солдатского характера, солдатской ментальности, героизма и мужества.

Со сборником рассказов Жукровского многими тематическими и фабульными нитями связан его более поздний роман «Дни поражения» (1952). Также из рассказов о сентябре 1939 г., написанных во второй половине 40-х гг., вырос роман Ежи Путрамента «Сентябрь» (1952). Но ни в 40-е, ни в 50-е гг. писателям не удалось сказать полной правды о сентябрьских событиях. Ближе других подошел к ней Ян Юзеф Щепаньский в романе «Польская осень» (писался в 1940–1949 гг., но издан лишь в 1955 г.). В отличие от романов Жукровского и Путрамента, в которых преоблада-

ло осуждение руководителей предвоенного польского государства и армии, Щепаньский, основываясь на собственных переживаниях участника сентябрьской кампании, показал войну глазами юноши. Форма романа — дневник двадцатилетнего подхорунжего Павла Стрончиньского. В дневнике запечатлены будничные и трагические эпизоды его военной судьбы: мобилизация, марш на передовую, бой, отступление, плен, побег. Параллельно тому, как в сознании Павла постепенно складывается истинная картина войны, наступает его духовное взросление, осознание чувства долга и ответственности перед другими.

Лишь в 1954 г. был опубликован написанный в 1946 г. роман Леопольда Бучковского «Черный поток». В отличие от художественно-документальной прозы писателя не интересует запись отдельных фактов, событий, людских страданий. Действие романа происходит в 1941–1943 гг. в маленьком польском городке с преобладающим еврейским населением. Немецкие оккупанты развязывают массовый террор, натравливая одни этнические группы на другие. Главную причину всемирной катастрофы, проявлением которой стало уничтожение населения городка, Бучковский видит в том, что зло пробуждает низменные человеческие инстинкты. В этом и более поздних романах, действие которых происходит в годы Второй мировой войны («Первая знаменитость», 1966; «Курорт в Лукке», 1974; «Камень в пеленках», 1978), Бучковский отказался от традиционных композиционно-повествовательных приемов. Манеру писателя можно назвать хаотической: элементы реалистического наблюдения перебиваются сновидениями, часто кошмарными; исчезает какой бы то ни было повествователь, многообразие не связанных между собой, в том числе хронологически, фабульных линий создает впечатление нарочитого отбрасывания продуманной композиции и нарушения всех формальных канонов. Но многие критики справедливо увидели в таком построении свою логику, по которой разорванность и хаотичность повествования отвечают дезинтеграции и хаосу представляемого мира. Тем самым достигается впечатляющая, экспрессивная картина человеческих страданий в годы безумия — в годы войны.

Особую группу произведений военной темы образуют рассказы, повести, репортажи о польских солдатах, сражавшихся на фронтах Северной Африки, Среднего Востока, Западной и Северной Европы. Среди них выделяются созданные в эмиграции книги Мельхиора Ваньковича «Битва за Монте Кассино» (в трех томах, в 1945–1947 гг. издана в Риме, в 1957 г. с купюрами в Варшаве, а полностью в Польше лишь в 1989 г.), произведения Ксаверия Прушиньского «Путь лежал через Нарвик» (1945), «Тринадцать рассказов» (1946), «Сабля из Месхеда» (1948). Прушиньский искал своих героев среди поляков, заброшенных войной на Запад, среди тех, кто, не имея пока четких политических убеждений, верил, что в освобожденной Польше должно в корне измениться «отношение человека к человеку».

Военный путь своих героев писатель изображал как продолжение традиций национально-освободительной борьбы прошлых эпох и, пользуясь реминисценциями из времен Костюшко и легионов Домбровского, придавал своим рассказам своеобразный героико-романтический колорит.

Действие романа Ежи Анджеевского «Пепел и алмаз» (1948, первоначальное название — «Сразу после войны») происходит в последние дни войны в течение трех суток (5–8 мая 1945 г.) в освобожденном от немцев провинциальном польском городке. Роман утверждал мысль о зарождении в буре и хаосе переломных событий «алмаза», высоких человеческих качеств. Эта символика взята Анджеевским из стихотворения Ц. Норвида, строки из которого послужили эпиграфом к роману: «Чем станешь, пеплом и золою, что буря разметет по свету? А вдруг в золе блеснет зарею алмаз, как знаменье победы?» (перевод Б. Слуцкого).

Главным событием в романе является убийство деятеля ППР Стефана Шуки, честного человека, борца с гитлеровцами. Шуку убивает по заданию контрреволюционного подполья юноша Мацек Хелмицкий, не лишенный авторской, а стало быть, и читательской симпатии. Его судьба трагична: в годы войны солдат подпольной Армии Крайовой, остатки которой после войны борются с новым режимом, он связан присягой, чувством долга и солидарности со своими бывшими товарищами и командирами. Руководители подполья, отвергающие новый строй, посылают молодежь на акты саботажа и убийства представителей новой власти. Мацек хотел бы жить нормально — учиться, любить, быть счастливым. Но он трагически погибает.

Вторая линия романа, важная для его содержания, — это судьба Косецкого, человека, уважаемого до войны в своем городке. Попав в гитлеровский концлагерь, он уцелел в нем дорогой ценой: выслуживался перед палачами, избивал своих сотоварищей-заключенных. После войны он пытался цинично оправдать свое нравственное падение.

В романе органично соединены многие сюжетные линии, до тонкостей продуманы диалоги, интонация повествования меняется от лиричной до откровенно фарсовой. В многолюдной кульминационной сцене романа, на банкете по случаю утверждения в городке новых властей, встречаются представители разных групп и слоев польского общества. В 1958 г. Анджей Вайда снял по роману фильм «Пепел и алмаз», который, как и сам роман, получил мировую известность.

Роман Анджеевского на долгие годы стал «главным» романом ПНР. По нему польские школьники учились современной истории, он выдержал множество изданий и навяз в зубах многим польским литераторам. «Остывающим пеплом» еще в 70-е гг. назвал его Ян Блоньский, а в постсоциалистической Польше автора обвинили в компрометации антикоммунистического подполья и симпатии к коммунистам. Эта ругань романа парадоксальным образом смыкается с голосами советских критиков 40–

50-х гг., которые тоже усматривали в романе искажение действительности, только с противоположных позиций. Анджеевский, писал, например, один из них, «не показал фактических истоков реакционного подполья, тесно связанного с иностранными поджигателями войны, и окружил романтическим ореолом поведение врагов народа, как бы реабилитируя их таким образом, не показал всенародного характера борьбы за новую жизнь»⁹.

Эта оценка надолго прилипла у нас к роману Анджеевского. К тому же после 1956 г. Анджеевский в Советском Союзе был причислен к «ревизионистам».

В целом же в польской прозе уже до 1956 г. были созданы полноценные художественные произведения, возникшие на основе национальных культурных традиций и развившие эти традиции, запечатлевшие героические и трагические страницы бытия польского народа в годы войны, которое благодаря этим произведениям стало достоянием мировой общественности. А либерализация цензуры и расширение идейных и формальных критериев оценки художественного творчества в Польше после 1956 г. способствовали появлению новых значительных произведений о годах войны. Именно после 1956 г. стало возможным более глубокое, острое и правдивое освещение сложных проблем, связанных с этой темой. При этом угол зрения и глубина проникновения в недавнее прошлое меняются. В 40-х — начале 50-х гг. проза военной темы выполняла, говоря словами К. Выки, «функцию солидарной памяти», свидетельствовала о преступлениях гитлеровцев и мужестве польских патриотов. В 60–70-е гг. писателей в большей мере стало интересовать, какие следы «эпоха крематориев» оставила в душах современников, на материале военных лет ставились нравственные проблемы сегодняшней, мирной жизни, современные этические нормы проверялись драматической — и героической — полосой польской истории.

Число произведений подобного рода было огромно, поэтому мы рассмотрим здесь лишь некоторые из них, представляющие определенные тенденции польской прозы.

О героизме молодежи, входившей в ряды Армии Крайовой, о Варшавском восстании 1944 г. и его трагическом финале, о последующих судьбах его участников, трудно принимавших (или не принявших) послевоенные порядки в Польше, повествовала трилогия «Колумбы — год рождения двадцатый» (1957) Романа Братного. Братный изобразил представителей того «трагического поколения», к которому принадлежал сам. Характер и направленность его творчества (как и многих других писателей этого поколения) определили выпавшие на его долю испытания военных лет. «Есть ли у литературы возможности выразить такой период, в котором каждый шаг — трагедия?» — спрашивал Братный. Такие возможности он пытался отыскать в своих многочисленных романах, новеллах,

рассказах. Но бестселлером — на многие годы — оказались его «Колумбы». Книга выдержала более двадцати изданий, а ее название стало нарицательным для поколения Братного. Сама же она воспринималась и оценивалась, по словам писателя и публициста Казимежа Козьневского, как «реальный факт национального самосознания». Братный первым из польских писателей поднял важную и болезненную для польского общества тему роли Армии Крайовой в войне и освобождении страны, тему, которая замалчивалась либо тенденциозно искажалась до 1956 г.; Братный показал, что в АК было немало искренних патриотов, молодых людей, желавших сражаться с фашистами и не разбиравшихся в политической игре руководства.

Роман отличается многоплановым динамичным действием, полным драматических эпизодов. Но все же Братный не использовал в нем всех возможностей эпического повествования: в романе нет анализа мотивации поступков, которые совершают герои в соответствии со своими убеждениями, соотнесения их действий с логикой общественно-исторического развития. Он уступает место лирическому, эмоциональному отношению автора к своим персонажам, а эпичность повествования — репортажной манере письма.

Эту же тему, правда с меньшим успехом, продолжил Братный во многих рассказах и в повестях «Счастливые мученики» (1959), «Черновик» (1962), «Уроки ходьбы» (1965), «Жизнь еще раз» (1967) и др.

Весьма характерна для новой волны польской военной прозы, начавшейся после 1956 г., повесть Богдана Чешко «Плач» (1961). В ней было ярко показано, что гуманистический смысл войны за правое дело не исключает того, что война — противоестественное состояние для людей. «В „Плаче“, — писал сам Чешко, — я хотел выразить протест против того, что пишется о войне»¹⁰. Он имел в виду ложный пафос, романтическое приукрашивание военных действий во многих польских книгах о войне, авторы которых как бы забывали, что ценой борьбы и победы была смерть миллионов людей.

Повесть, как и другие произведения писателя, автобиографична. В ней рассказана история одной роты запасного полка II Армии Войска Польского, накануне окончания войны совершающей длительный марш к линии фронта. Рота попадает под огонь вражеских минометов и погибает. Остался в живых лишь повествователь — подпоручик, политрук роты. Тяжело раненный, он лежит в госпитале и не может примириться с бессмысленной, как ему представляется, гибелью своих товарищей. Его отрывочные воспоминания дополняют лаконичные комментарии автора. Войны как таковой — батальных сцен, героических поступков и т. п. — в повести нет, как нет в ней и изображения гибели роты. Писатель ставил перед собой задачу показать тяжкие будни войны, повседневность человеческих

усилий на войне, постоянное напряжение — часто на пределе возможного — человеческого духа.

В повести отчетливо звучит мотив трагической бессмысленности войны, несущей людям смерть. В скорбных тонах повествуется о жизни и смерти на войне, о неизбежности жертв, о бесчеловечно рано оборвавшихся жизнях. Некоторые критики упрекали писателя в том, что полемическая антивоенная заостренность произведения обернулась пацифизмом. Но более правы были те, кто увидел в нем «предъявление морального счета за каждую загубленную человеческую жизнь, за каждую драму и несчастье, порожденные войной»¹¹.

В глубину военных лет уходит своими корнями роман Тадеуша Конвицкого «Современный сонник» (1963). В нем писатель предпринял своеобразную попытку показать влияние трагического военного прошлого на облик и послевоенный жизненный путь многих поляков, на послевоенную мирную жизнь, из которой война не ушла, и необходимость расчета в сегодняшней жизни с вчерашними заблуждениями. Действие романа совершается в двух планах — в прошлом и в современности. Неотвязные, мучительные кошмары оккупационных лет постоянно присутствуют в сознании героя романа, спустя семнадцать лет после войны приехавшего в те места, где он когда-то воевал в отряде Армии Крайовой, а после изгнания из него попал в террористическую банду, приехавшего для того, чтобы разобраться со своей совестью. Призраки прошлого — это не только воспоминания героя о войне, но и окружающие его люди, выброшенные волной истории на задворки современной жизни. От тяжелого сна прошлого, охватывающего сознание страхом и чувством вины, парализующего волю к действию, герой пробуждается к новой жизни, выбирает путь преобразования своей судьбы.

Роман Конвицкого интересен оригинальными композиционно-повествовательными решениями: воспоминания героя всплывают не в хронологическом порядке, а как во сне наплывают друг на друга, переплетаясь с его сегодняшними переживаниями, с ярко, почти гротескно выписанными сценами жизни «бывших» людей сегодня.

К оккупационной действительности обратился в своих лучших повестях Корнель Филипович. Писатель назвал их «микророманами», поскольку им — при небольшом объеме — присущ, как романам, большой объем жизненных явлений. Это достигается повышением в повествовании роли ассоциативности, внутреннего монолога, символических деталей, изображением мира через восприятие героя, что позволяет добиться большей смысловой плотности на малом пространстве.

В микроромане «Дневник антигероя» (1961) писатель обратился к типу человека, лишенного каких бы то ни было убеждений и нравственных принципов — труса, дезертира, коллаборациониста (во время оккупации герой работает на немцев).

Компактность и незавершенность сюжета, лаконизм и многозначность деталей, отсутствие многословных характеристик и описаний, подчеркнутая роль ситуации и диалога, характерные для многих произведений Филиповича, проявились и в его микроромане «Сад господина Ничке» (1965). Такая манера дает возможность читателю осмыслить и оценить поведение героя и события, в которых приходится делать выбор, принимать решение, соотнося их со своей жизненной практикой, со своим миропониманием. В микроромане исследуется психология сегодняшнего тихого немецкого обывателя, вчерашнего палача. Сентиментальный садовый Ничке оказывается бывшим комендантом концлагеря, военным преступником и убийцей.

Польская проза продолжила и тему гитлеровских концлагерей, которая далеко не исчерпала себя в произведениях 40-х гг. Тадеуш Холуй в романе «Конец нашего мира» (1958) показал действовавшее в Освенциме интернациональное антифашистское подполье. В книге умело сочетаются публицистические отступления с сюжетным действием, с изображением судьбы главного героя романа, активного участника подполья.

Исследует изменения в психике человека, уцелевшего в концлагере, Зофья Посмыш, узница Освенцима и Равенсбрюка, в повести «Пассажирка» (1962). Много лет спустя после войны на борту океанского лайнера сталкиваются лицом к лицу в психологическом поединке бывшая надзирательница Освенцима и ее жертва, которая, как и в лагере, сохраняет достоинство и человечность. Большую известность получил фильм, снятый по повести А. Мунком в 1963 г.

Протягивается нить к годам войны в сугубо, казалось бы, «мирных» произведениях, как, например, повесть Ежи Стефана Ставиньского «Пингвин» (1965), посвященная польской молодежи 60-х гг. Герой этой повести, усвоивший модный среди части молодежи снисходительно-пренебрежительный тон по отношению к «предкам», в глубине души завидует героической биографии родителей, участников антифашистского подполья. «Радикация» темы войны действует и в повести Ставиньского «Час пик» (1968) — в искусно изображенном саморазоблачении человека, разлад которого со своей совестью начался именно в годы войны, когда из-за его малодушия гестапо арестовало его товарища, соратника по подпольной борьбе. В еще большей степени сопряжено военное прошлое и настоящее в повести того же автора «Погоня за Адамом» (1963). В ней сопоставлены судьбы героев, которые вместе боролись на баррикадах Варшавского восстания, но после войны разошлись в разные стороны, заняв в мирной жизни прямо противоположные политические позиции. Драматичной оказывается жизнь героев повести, покинувших родину.

«Записки молодого варшавянина в день рождения» (1977) Ставиньского — роман, стилизованный под дневник. Он рассказывает о четырех днях из жизни героя, днях его рождения, совпадающих с важными собы-

тиями в жизни польского народа (канун мюнхенской сделки в 1938 г., сдача Варшавы в 1939 г., гитлеровский террор в 1943 г., агония Варшавского восстания в 1944 г.). Несмотря на все поражения и неудачи, выпавшие на его долю, герой сохраняет человеческое достоинство. Подобного героя мы встречаем и в романе Ставиńskiego «13 дней из жизни пенсионера» (1982), в котором картины польской жизни в 1979 г. сочетаются с ретроспективными сценами гитлеровской оккупации Польши.

Ставиński ставит своих героев в исключительные ситуации. Этот прием, а также динамичность повествования, монтаж разных временных пластов, внимание к предметной детализации определили характерные черты творческого почерка писателя, которые способствовали плодотворной работе Ставиńskiego в кино. По его повестям и новеллам были поставлены кинофильмы, создавшие славу так называемой «польской школе кино» второй половины 50-х — начала 60-х гг.: «Канал» (1957, режиссер А. Вайда), «Человек на рельсах» (1956), «Эроика» (1957), «Косоглазое счастье» (1960, режиссер А. Мунк; в прокате в СССР — «Шесть превращений Яна Пищика»), «Покушение» (1958, режиссер Е. Пассендорфер), «Дезертир» (1958, режиссер В. Лесевич), «В погоне за Адамом» (режиссер Е. Жажицкий) и др. Сам Ставиński поставил фильмы «Разводов не будет» (1964), «Пингвин» (1965), «Предпраздничный вечер» (1966), «Час пик» (1973) и др.

Присущие художественной манере Ежи Путрамента драматизм конфликтов, энергичное действие, экспрессивно-иронический стиль в полной мере проявились в его лучшем романе — «Болдын» (1969). Путрамент вывел в нем колоритную фигуру партизанского командира Армии Людовой (подпольной армии, созданной в оккупированной Польше польскими коммунистами) «генерала Болдына» (вымышленного писателем). По сути, это политический роман о власти и культе личности. Тяжелым грузом легла на плечи Болдына власть, которую он ни с кем не хочет делить и которая деморализует его. Окружение Болдына, его штаб, готово поддержать авторитет командира любой ценой и в конечном итоге создает миф о его непогрешимости. Любые его решения, даже самые сумасбродные, воспринимаются как приговор, абсолютный и окончательный. В условиях неограниченной власти Болдына, не контролируемой ни снизу, ни сверху (партизаны отрезаны от центра), в штабе расцветают интриги, подозрительность, доносы.

Основная ситуация романа заведомо условна, смоделирована автором, хотя многие детали, портреты, сцены, диалоги вполне жизнеподобны. «Этот роман, — отмечал сам писатель, — не является дополнением к литературной истории освободительной борьбы польского народа во время оккупации. Это исследование человеческой психики, перегруженной властью, ответственностью»¹².

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

К переживаниям молодого поляка, родившегося в немецкой Силезии и призванного на службу в вермахт в годы Второй мировой войны, обратился Януш Красиньский в романе «Сын Валленрода» (1980). В романе проведена параллель с героем поэмы Адама Мицкевича «Конрад Валленрод», борцом с тевтонскими завоевателями во второй половине XIV в., который ради свободы родины отказывается от личного счастья, проникает в Орден крестоносцев и становится даже его великим магистром. Его имя в Польше стало нарицательным, обозначающим возможность использования в борьбе за правое дело двуличия, притворства, обмана.

В польской литературе до переломного 1956 года (кроме первых послевоенных лет) возможности личностного писательского самовыражения были весьма ограничены, а значит, не было и условий для развития жанров «рефлексивной» прозы (человеческий документ, эссе). Их расцвет начинается с конца 50-х гг. и с разной степенью интенсивности (как по количеству таких текстов, так и по разнообразию форм и языка) продолжается до сих пор.

Причин потребности в этих жанрах как у самой литературы, так и у ее читателей, у которых они пользуются огромным успехом, много. Это и современный взрыв информации, перед которым стушевались «уставшие» традиционные повествовательные формы. Это и поиски писателями новых оснований для литературы вымысла, которые они ищут в укорененности замыслов своих произведений в собственной биографии, часто подретушированной, мифологизированной, дополненной вымышленными эпизодами. Таким образом достигается необходимая степень обобщения и возведение частного опыта в некий исторический символ.

В этих жанрах факты не являются только первоосновой или прототипической для художественного произведения, как в литературе вымысла. В них — в открытой авторской интерпретации — обнаруживается скрытая эстетическая энергия жизненного факта, действительного случая, характера и поведения конкретного лица, его суждений о других людях и о себе самом. В них динамично отражается и социальная психология различных слоев общества, правда о человеке и его времени, раскрывается личность рефлектирующего автора, предлагающего определенный способ понимания как самого себя, так и других людей, культурного наследия, окружающего мира.

Именно это обстоятельство позволило польскому критику Т. Буреку назвать разнообразные бесфабульные повествовательные формы «скрытым романом». И если принимать этот, в общем, удачный термин, то следует признать, что он наиболее приложим к литературе *человеческого документа* — автобиографии, дневнику, мемуарам. Разумеется, в тех случаях, когда в них раскрываются важные, значительные не только для автора факты личной и общественной жизни, показывается связь человеческой судьбы с историей, когда в них явственно ощущается образ самого писателя, занимающего определенные жизненные позиции. То есть задан определенный уровень художественной интерпретации, соотносимый с уровнем типизации в литературе вымысла. *Документальной* эту прозу — воспользуемся определением известного литературоведа Л. Гинзбург — делает установка «на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности», «литературой же как *явлением искусства* ее делает эстетическая организованность»¹³.

Одним из первых польских «человеческих документов», решительно взломавших устоявшиеся в официальной пропаганде и литературе представления о Варшавском восстании 1944 г., огромной национальной трагедии Польши, был «Дневник Варшавского восстания» (1970) Мирона Бялошевского. Бялошевского интересует не героика событий, а судьбы гражданского населения столицы, гораздо более многочисленного, чем отряды тех, кто выступил с оружием в руках. В описаниях автором своих переживаний того времени — переживаний подростка, стремившегося, как и его окружение, выжить, уцелеть в том аду, в который превратили Варшаву гитлеровцы, систематически, дом за домом уничтожая город (что фиксируется Бялошевским с едва ли не топографической точностью), раскрывается не представленная до тех пор в литературе существенная часть правды о Варшавском восстании. Это — неудержимо стремящееся к своему трагическому финалу ощущение страха, безысходности, обреченности невольных участников страшного действия. Не вызывающая сомнений подлинность дневниковых записей и воспоминаний автора, достоверность его переживаний и размышлений, раскрывающих новые черты жизни восставшего города, а также незаурядное мастерство писателя, использовавшего в книге живой разговорный язык варшавской улицы, сделали ее заметным явлением в польской литературе.

Большой читательский успех имел «Дневник военных лет» (1970) Зофьи Налковской — исповедь человека, остро чувствующего народную трагедию, на фоне которой бледнеют многие горести. Дневник Налковской ближе всего к автобиографическому роману, тема которого — человеческая судьба в годы военных испытаний — раскрывается в мыслях, чувствах, поступках героини. Не случайно критик Р. Матушевский сравнил его с «большим современным романом, насыщенным содержанием и богатством проблематики»¹⁴.

В 1977 г. вышла в свет книга Казимежа Мочарского «Беседы с палачом» (ранее публиковалась в журнале «Одра», 1972–1974). Это запись бесед профессионального журналиста, бывшего бойца подпольной Армии Крайовой, который сразу после войны был осужден по ложному обвинению, с гитлеровским военным преступником генералом войск СС Юргеном Штроопом, с которым он оказался в одной тюремной камере. Штрооп руководил ликвидацией восстания в Варшавском гетто весной 1943 г. В ходе этой акции было убито и репрессировано свыше 71 тысячи человек. Генерал Штрооп был приговорен польским судом к смертной казни, еще один смертный приговор ему был вынесен американским судом за умышленное пленение американских летчиков.

«Я считаю эту книгу совершенно исключительным и беспрецедентным явлением в нашей литературе, а может быть, она не имеет аналогий и в литературе других народов»¹⁵, — писал о книге Мочарского К. Выка. Столь высокая оценка авторитетного литературного критика, каким был К. Выка, вполне заслуженна. Мочарский постарался «ответить на вопрос, какой исторический, психологический, социологический механизм сплотил часть немцев в банду убийц, управлявших рейхом и стремившихся установить свой *Ordnung* в Европе и во всем мире»¹⁶. Этот механизм автор и вскрывает на примере жизни Юргена Штроопа, основываясь на его рассказах, дополненных найденными впоследствии документами.

Штрооп страшен и зловещ своей обыденностью, монструозной «нормальностью». Он проще, примитивнее многих из своих литературных двойников, которым писатели часто приписывают сложные психологические глубины. Мочарский почти не комментирует, не обобщает высказываний Штроопа, он подводит читателя к самостоятельному выводу о том, что военных преступников типа Штроопа штамповала нацистская машина власти, вбивавшая в сознание ограниченных, тупых и в сущности безвольных исполнителей примитивные и безнравственные идеологические формулы, принципы беспрекословного подчинения власти, преклонения перед силой: «Власть всегда права», «Должен быть порядок», «Приказ есть приказ», «Честь — это верность» (фюреру и нацизму), «Война — биологический отсев нации», «В политике нет морали» и т. д. К тому же перед ними открывались неограниченные привилегии и возможности личного обогащения за счет убийств, уничтожения и ограбления целых народов. «Большой, реалистический, документальный роман. Большая литература факта»¹⁷, — с этой оценкой книги К. Мочарского нельзя не согласиться.

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

Примером использования беллетристами опыта документальной литературы является роман Тадеуша Холуя «Личность» (1974). Судьба главного героя романа Вацлава Потурецкого, учителя и поэта, организатора подпольной группы патриотов левых убеждений, отражает реальную судьбу известного литературного критика марксистской ориентации Игнация Фика, погибшего в 1942 г. в застенках гестапо. Дело не только в использовании писателем фактов из жизни И. Фика, а в принципиальном обращении автора к приемам «литературы факта». Холуй создал роман по видимости «документальный», состоящий из монтажа вымышленных документов — отрывков из воспоминаний, дневников, статей и даже стихотворений героев, выписок из архивных дел и хроник, научных исследований историков и других «источников».

Важное место в прозе о военных годах заняла тема массового уничтожения в Польше еврейского населения, судьба которого как бы конденсировала трагизм человеческого существования во время войны. Мировую известность получила книга Ханны Кралль «Успеть перед Господом Богом» (1977), ее беседы — выстроенные с большим чувством композиции — с единственным оставшимся в живых членом руководства Варшавского гетто кардиохирургом Марекм Эдельманом, который и в те годы, и после войны спасал человеческие жизни. Без всякого пафоса рассказывает Эдельман о восстании в гетто, обреченном на поражение.

В романе Богдана Войдовского «Хлеб, брошенный мертвым» (1971) запечатлены жизнь и уничтожение Варшавского гетто в 1940–1942 гг. В его основе — факты из биографии писателя, который сам прошел через гетто и который назвал свою книгу (во вступлении к роману) «обрывком свидетельства». Рассказ ведется от имени десятилетнего мальчика Давида Фремде, который вспоминает отдельные эпизоды, детали, разговоры, поступки людей. Герой — свидетель смертей, болезней, голода, самоубийств, проституции, предательств, стремления выжить любой ценой. Девальвации моральных ценностей противостоит отец Давида, который добровольно присоединяется к своей жене, обреченной на смерть. Самому Давиду удалось бежать и укрыться на «арийской» стороне.

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

Грусть о навсегда утраченном мире, своеобразном мире еврейского быта и еврейской культуры в Польше, который был стерт с лица земли войной, определяет тональность большинства произведений Юлиана Стрыйковского. «Я ставлю памятники тому народу, который вдруг исчез, народу, который участвовал в создании всего того, что есть на этой земле. Это имеет значение для целостного понимания развития польской культуры»¹⁸, —

говорил о своем творчестве писатель. Еврейская тема часто встречается также в творчестве многих других писателей. «Писателем умерших», «стражником огромного кладбища» назвал себя Хенрик Гринберг, автор многих произведений, посвященных холокосту. Проза и поэзия Гринберга, вынужденного эмигрировать в 1967 г. в США, публиковались за рубежом, а с 1987 г. и в Польше (сборники рассказов «Кадиш», 1987; «Семейные очерки», 1990, и др.). Судьбам евреев в Польше в годы Второй мировой войны посвящены и романы Анджея Щиперского «Начало» (Париж, 1986, в Польше 1989), М. Нуровской «Постскриптум» (1989) и «Письма любви» (1991), Я. М. Рымкевича «Umschlagplatz» (1988, нелегальное издание), в высоко оцененных критикой произведениях дебютантов 80-х гг. — романах Павла Хюлле «Вайзер Давидек» (1987) и Петра Шевца «Уничтожение» (1987) и т. д.

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

Эта же тема нашла отражение в воспоминаниях Юзефа Хена «Новоплипки» (1991), в автобиографии Артура Сандауэра «Я был» (1991).

В 70-е гг. появилось немало масштабных эпических полотен, стремящихся к осознанию «польских судеб» в XX в., во многом детерминированных событиями военных лет. «Первопроходцем» здесь был Ярослав Ивашкевич со своей трилогией «Хвала и слава» (1956–1962), которая явилась своеобразной попыткой перебросить мост между великими традициями литературы прошлого и современным искусством. Трилогию Ивашкевича можно отнести к типу новой, «субъективной» эпопеи. Об этом говорят ее важные черты: вместо прямого изображения исторических, политических и общественных событий — преломление их в биографиях и рефлексиях героев; лирический тон повествования (в роман включены раздумья самого писателя); наличие сюжетных линий и мотивов, известных читателю и по другим произведениям Ивашкевича, прежде всего его новеллам. Судьбы шляхетской интеллигенции с нарастанием событий и обострением конфликтов (Первая мировая война, межвоенное польское двадцатилетие, Вторая мировая война) переплетаются в романе с судьбами людей иных классов и общественных групп, от тома к тому все более полной становится картина польского общества, картина современного мира, все более выпукло обозначается нарастание исторического перелома, каким явилось избавление Польши от фашизма и уста-

новление нового строя. При этом в субъективной эпопее Ивашкевича мир отражается целиком в зеркале личных переживаний героев и автора, не теряя при этом эпической широты.

Один из главных героев, мечтательный интеллигент Януш Мышиньский, в годы войны от пассивного неприятия зла переходит к пониманию необходимости активного противодействия ему. Януш не успел вступить в борьбу, погибнув от пули эсэсовца. Его смерть становится как бы символом ухода в прошлое созерцательного типа мышления, определенной духовной формации межвоенной польской интеллигенции.

Попытки других авторов создать панораму польской жизни в XX в., в центре которой — годы войны, оказались гораздо менее удачными.

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

В ином ключе, но тоже с использованием нетрадиционных решений, приемов «литературы факта» попытался показать судьбу человека как вместилище истории Польши XX в. Ежи Брошкевич в романе «Десять заповедей» (в двух частях: «Долго и счастливо», 1970; «Не прелюбодействуй, не укради», 1971). Герою этого романа с символическим именем Ян Лях довелось попасть во множество переплетов. Роман складывается из «наплывов» воспоминаний героя, составляющих в целом занимательный рассказ-автобиографию. В одиссее героя романа, как в сказочном зеркале, отражается «польская судьба» — крутые повороты национальной истории XX в. (не случайно Я. Лях — ровесник века, год рождения 1900), разнообразные потрясения, драмы и трагедии, явившиеся уделом поляков. Объединенные в судьбе одного героя, они приобретают большой символический смысл, ибо герой буквально и в огне не горит, и в воде не тонет, и, главное, сохраняет веру и «упрямую, постоянно оживающую надежду» на осуществление мечты о свободной и достойной жизни для всех.

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

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

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

Важное место занимает опыт военных лет в произведениях так называемой «деревенской прозы», расцвет которой пришелся на 60–70-е гг. Новое качество этой прозы по сравнению с другими произведениями о деревне заключается в том, что центр тяжести в ней перенесен с конкретно-исторического социального анализа вопросов крестьянского существования в область проблем народной этики, нравственных основ народной жизни. Во многих произведениях «деревенской прозы» широко используются укоренившиеся в крестьянском сознании фольклорные и религиозные, языческие и библейские мифы, легенды, предания, верования. Непревзойденным мастером стал здесь Тадеуш Новак. Обращение к фольклору служит у не-

го возвышению трудовой крестьянской морали, поэтизации доброты и человечности крестьянина.

В романах Новака «Такая большая свадьба» (1966), «И королем, и палачом будешь» (1968) главный конфликт — столкновение между поэтическим воображением крестьянского юноши, его фольклорно-образным восприятием мира и жестокими законами трагических лет войны и оккупации. В «Такой большой свадьбе» проказы, озорство, драки подростков сменяются необходимостью драться всерьез, убивать оккупантов во имя справедливости, во имя победы над злом, воплощенным в фашизме.

В романе «И королем, и палачом будешь» Новак, используя народные предания, притчи, символические обряды, показывает, как расширяется жизненный опыт героя и меняется его психология. К ним герой-повествователь, натура исключительно поэтичная, постоянно прибегает, рассказывая о своей жизни. Поэтически-мифологическое видение мира в романе, сказочная символика, накладываемая на вполне реальные события и факты польской истории предвоенных и военных лет, придает повествованию философскую глубину. Герою романа пришлось быть «палачом», по его собственному мироощущению. Но он убивал врагов и предателей, защищая родину, своих близких, и он вновь может стать «королем», жить и дать начало новой жизни.

В романе «Черти» (1971) Новак создал образ деревенской женщины — старости Ядвиги. Это яркий и самобытный характер, в котором воплощены лучшие черты людей труда — доброта и человечность, мудрая рассудительность, опирающаяся на многовековой опыт народа. По форме роман представляет собой дневник старой полуграмотной крестьянки, дополненный и поправленный сельским органистом и «подготовленный к печати» автором, который включил в текст книги еще и записи народных преданий, легенд и обрядов, найденные им «на чердаке» деревенского дома. Мифологическое восприятие реальной жизни оправдано в романе особенностями психического склада героини-рассказчицы, соотносящей окружающий мир со своими верованиями и представлениями.

Образ старости Ядвиги жизнен и в то же время символичен. Ядвигу считают своей матерью многие жители села — она была повивальной бабкой при их рождении (мифологический мотив «матери племени»). Как настоящая мать и правительница, она заботится о своих детях — молодежи села. В годы войны она встала во главе партизанского отряда, научила крестьянских парней воевать, а когда война окончилась, она отправила двенадцать из них учиться в город.

В 1984 г. появился роман Веслава Мысливского «Камень на камень», единодушно принятый критикой (и читателями) как лучшее произведение польской «деревенской прозы». Это морально-философский роман, синтезирующий главную проблематику деревенской прозы — закономерно-

сти исторического развития, рост крестьянского сознания, прочность народных нравственных устоев, изменяющихся, но не отмирающих бесследно вместе с уходящим укладом жизни.

Историческую судьбу польского крестьянина олицетворяет в романе его главный герой, Шимон Петрушка, основательный, трудолюбивый человек — он чтит заветы отцов, уважает хлеб, землю, мать, родину.

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

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

Жизнь Шимона охватывает полвека истории Польши — это война, освобождение страны, рождение новой власти, послевоенная миграция из деревни в город и другие события. Мысливский выступает против стереотипов, сложившихся в деревенской прозе. Один из них — нутряная любовь крестьянина к земле. У Мысливского крестьянская привязанность к труду на земле естественная, это жизненная необходимость, а не некое полумистическое чувство. Шимон — характер героический, жизнь научила его, что, как бы ни складывалась судьба, нельзя ей безвольно поддаваться, хотя все, что с ним случалось, он воспринимает как естественный ход жизни. Стойкость и даже стоицизм характера позволяют Шимону сносить тяжелые удары судьбы. А их выпало на его долю немало. Семь раз он был ранен, воюя в партизанском отряде, дважды чудом спасся от расстрела после войны, его воз со снопами пшеницы попал под колеса машины, мчавшейся по шоссе. Но невзгоды не сломили его. Истоки душевной силы и мудрости героя — в его полной сопричастности трудовой крестьянской жизни, в глубоко народном восприятии мира.

В заключающем роман монологе Шимона — средоточие его позиции защитника основных жизненных ценностей, священных понятий, существующих в каждом языке: «Мать, дом, земля. Например, земля. Знаешь,

что такое земля? <...> Землю и крот роет, в землю деревья уходят корнями, в ней роют окопы в войну. Из земли родники бьют, и пот людской впитывается в землю. И на этой земле, а не какой-нибудь другой, родится каждый человек. И когда уходит из дому, всегда берет с собой в узелке горсть родной земли...»

Мысливский неоднократно подчеркивал, что «в литературе история человечества всегда является историей личности», что «в каждом „я“ помещается человечество»¹⁹. В романе «Камень на камень» ему удалось воплотить это убеждение в полнокровном образе польского крестьянина.

Вторая мировая война стала для польской литературы XX в. колоссальным потрясением, последствия которого наложили неизгладимый отпечаток на весь послевоенный литературный процесс в Польше, сказались на литературном сознании писателей разных поколений вплоть до наших дней. Военные годы, безжалостно обнажившие важнейшие проблемы человеческого существования, привлекают внимание и писателей, родившихся много лет спустя после войны и относительно недавно вступивших в литературу. Из ряда произведений 90-х гг., связанных с военной темой²⁰, заслуженную известность получил роман Стефана Хвина «Ханеман» (1995). Герой романа, гданьский немец Ханеман, чужд своим сородичам с их нацистскими иллюзиями, и потому отказывается бежать вместе с ними из Гданьска от наступающей русской армии. Но он чужд и полякам, установившим власть в городе. Военная и послевоенная жизнь героя воплощает трагизм и одиночество человека, бессильного перед молохом истории.

Опыт войны и оккупации Польши для польской литературы оказался не просто многослойным тематическим пластом. Он воплотился в ней не только с помощью уже известных литературных «языков», традиционных сюжетно-повествовательных канонов, но и в виде многообразных новаторских стилей и поэтик, которые стоят вровень или даже превосходят свои аналоги в мировой литературе. Примерами могут тут быть парадоксальная моралистика Т. Боровского, «поток сознания» Л. Бучковского, исповедь М. Бялошевского, сновидческие прозрения Т. Конвицкого, первопроходческий в теме ГУЛАГа «Иной мир» Г. Херлинга-Грудзиньского. Но и писателям, более тесно соотносящим свое творчество с литературной традицией, присуще ощущение непригодности существовавших ранее литературных конвенций для передачи беспрецедентных общественных испытаний. Обращение к военной теме и ее постоянному отсвету в мирной жизни помогло открыть новые перспективы в развитии самих форм рассказа о человеческих судьбах в годы войны. Итогом этого стали «лирическая эпопея» Я. Ивашкевича «Хвала и слава» и «крестьянская эпопея» «Камень на камне» В. Мысливского, «документальные» «Медальоны» и «Дневник военных лет» З. Налковской, иронически-гротескное «Боденское озеро» С. Дыгата, «эсхатологический», по выражению С. Лема, роман С. Хвина «Ханеман» и др.

Поиски польской прозой правды о Второй мировой войне и шире — правды исторической жизни после нее — причин и форм крушения моральных норм и гуманистических ценностей, открытие ею глубин человеческой психики, которые нельзя было предвидеть, привели к существенным изменениям художественного языка польской прозы в целом, обогатившим возможности мировой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Literatura polska w perspektywie światowej // Ossolineum. 1963. S. 74–75.
- ² Twórczość. 1945. № 4.
- ³ Nowiny Literackie. 1947. № 1.
- ⁴ *Szmaglewska S.* Dymy nad Birkenau. Warszawa, 1955. S. 10.
- ⁵ In: *Borowski T.* Pożegnanie z Marią i inne opowiadania. Warszawa, 1967. S. 5.
- ⁶ Kuźnica. 1948. № 12.
- ⁷ *Janion M.* Wojna i forma // Literatura wobec wojny i okupacji. Wrocław etc., 1976. S. 197.
- ⁸ Ibid. S. 198.
- ⁹ *Арцимович В.* Заметки о современной польской прозе // Литературная газета, 1949, 28 июня.
- ¹⁰ Kultura. 1976, № 29.
- ¹¹ *Sadkowski W.* «Nadzy i martwi» B. Czeszko // Trybuna ludu. 1961. № 277.
- ¹² *Putrament J.* Bóldyn. Warszawa, 1970 (tekst na obwołucie).
- ¹³ *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1971. С. 10.
- ¹⁴ Polityka. 1970. № 51/52.
- ¹⁵ In: *Moczarski K.* Rozmowy z katem. Warszawa, 1977.
- ¹⁶ Ibid. S. 23.
- ¹⁷ Odra. 1973. № 9.
- ¹⁸ *Taranenko Zb.* Rozmowy z pisarzami. Warszawa, 1986. S. 265.
- ¹⁹ Zdanie. 1986. № 11. S. 6, 12.
- ²⁰ См. *Тихомирова В. Я.* Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте Польши 1990-х гг. // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е гг. М., 2004.

Литература перед лицом Апокалипсиса (Геноцид как рецепт всеобщего счастья)

Массовые репрессии и истребление людей сопровождают, по всей очевидности, всю историю человечества: когда-то они являлись условием выживания первобытной орды, потом — средством завоевания власти, богатства, территории и т. д. Но лишь в последние сто — сто пятьдесят лет они стали подаваться как способ благодетельствования человечества, как путь к гармонии, справедливости и всеобщему счастью. Довольно давно известно, что теоретические построения, которые «научно» обосновывали целесообразность и необходимость уничтожения целых групп и категорий людей как рецепт достижения земного рая, были в основном придуманы примерно в середине XIX в. и назывались — национализм и коммунизм. Конечно, эти теории не сразу были пущены в ход: лет пятьдесят-шестьдесят их обсасывали, по салонам, кружкам и научным обществам, интеллигенты в пенсне, мало-помалу обрастая аудиторией из студентов, любознательных рабочих и людей неопределенного сословия и без определенной профессии, которые мотали слова горячившихся интеллигентов на ус, выбирая из них то, что годилось как программа действия. Пока лишь — мотали на ус: ведь во всех этих теориях и концепциях сквозило что-то, отдававшее авантюризмом, даже безумием: одно дело — бастовать, требовать у фабриканта прибавки к жалованью, совсем другое — замахиваться на переустройство мира по некоему единому эффектному рецепту.

Великое безумие Первой мировой войны быстро растворило в себе прочие виды безумия, так что проекты создания нового, на вполне вроде бы рациональных принципах построенного мира постепенно перестали казаться горячечным бредом. На огромном, перепаханном окопами и воронками, усеянном трупами поле боя, каким стала Европа, появились партии одержимых, маньяков, готовых претворять эти принципы в жизнь, не считаясь с тем, во что это обойдется.

И, не успевшая еще мировая война утихнуть, выдохнуться, захлебнуться в крови, как деятельность по преобразованию мира развернулась во всю ширь — пока во всю ширь европейского континента, но уже перехлестывая и на другие материки, вовлекая, втягивая в себя миллионы и миллионы, часть из которых играла в этом процессе активную роль, роль преобразователей, другая же часть, часть гораздо большая — роль пассивного материала, роль послушных орудий, роль жертв, которые должны были быть принесены божеству прогресса.

Практически весь XX век ушел на эти эксперименты, и лишь в самом конце его человечество как будто стало наконец понимать, насколько абсурдны и пагубны попытки создать «прекрасный новый мир» (естественно, «до основания» разрушив перед этим существующий). Конечно, массовое прозрение наступало трудно и медленно; да и сейчас еще идет со скрипом. Однако для тех, кто имеет дело с литературой — в качестве ее создателей или в качестве исследователей, — не может, видимо, не доставить некоторого удовлетворения мысль, что художники слова не отставали от (а где-то, может быть, и опережали) философов, социологов и политологов.

Более или менее полно, исчерпывающе охарактеризовать этот процесс в литературе минувшего столетия можно будет, очевидно, лишь спустя немалое время. Здесь я собираюсь сказать лишь о нескольких произведениях, авторам которых, как представляется, удалось с удивительной проницательностью уловить общественную, человеческую сущность того, что в течение долгих десятилетий происходило во многих странах, во многих краях нашего многострадального мира.

Я собирался здесь размышлять главным образом о так называемой «лагерной» прозе, которой в XX в. накопилось, увы, немало. И которую можно считать, увы, весьма существенной особенностью литературы XX в. (так же как сам XX век, который называли и веком атома, и веком освоения космоса, без большой натяжки можно назвать веком концлагерей). Однако если иметь в виду заявленный — уже в заголовке — апокалиптический аспект проблемы, то все говорит о том, что чисто лагерная тематика для него узковата.

И тут нельзя не сказать — опять же не без некоторой, чего греха таить, национальной гордости великороссов, — что русская литература, из которой в 20–30-е гг. еще не успели выбить мощный философско-аналитический потенциал, накопленный в предыдущем столетии, первой отозвалась тревогой на начавшуюся, пока, может быть, еще не явную катастрофу. У Е. Замятина, М. Булгакова, Б. Пильняка эта тревога кричала, у многих, многих других прозаиков и поэтов присутствовала в подтексте, прорывалась в аллюзиях, иронии, аллегории (в той или иной мере это касается даже таких, усилиями послушной критики прищипленных к соцреализму писателей, как Горький, Маяковский, Шолохов).

Но настоящим эпосом надвигающегося, всепобеждающего апокалипсиса стал, как любой может убедиться, роман Андрея Платонова «Чевенгур» (закончен был к 1929 г., впервые полностью опубликован в 1988 г.).

В чем в чем, но в идеализации своей родины, в русофильстве, в сладострастном смаковании того прискорбного факта, что «умом Россию не понять», Платонова при всем желании не заподозришь. Мир его книг, в том числе и романа «Чевенгур», населен людьми, которые живут на земле

как бы больше по привычке, по инерции, не особенно сознавая, да и не интересуясь, в чем их призвание. Таков, скажем, Прохор Абрамович, который «давно оробел от нужды и детей, ни на что не обращал глубокого внимания — болеют ли дети, или рождаются новые, плохой ли урожай или терпимый, и поэтому он всем казался добрым человеком. Лишь почти ежегодная беременность жены его немного радовала: дети были его единственным чувством прочности своей жизни — они мягкими маленькими руками заставляли его пахать, заниматься домоводством и всячески заботиться. Он ходил, жил, трудился, как сонный, не имея избыточной энергии и ничего не зная вполне определенно». Наверное, так и живет большинство народонаселения в такой исконно крестьянской стране, как Россия; и, наверное, в этом — условие его живучести, выживаемости даже в XX в., когда по головам этого многострадального народонаселения, по его домам и пашням прокатываются смертоносными смерчами войны, революции, коллективизация, индустриализация, кукурузная кампания, укрупнение, разукрупнение и т. д. И лишь в глубине этого инертного существования, тоже почти на инстинктивном уровне, дает о себе знать какой-то творческий зуд, который в иных индивидах пробивается наружу ненасытной жадью делать что-нибудь такое, чего нет и не было: от дубовых, не горящих на огне сковородок до часов, приводимых в движение вращением Земли (таков другой персонаж романа — Захар Павлович).

Наверное, подобное полусонное бытие, настоящее на смутном влечении к чему-то лучшему, представляет собой благодатную почву, на которой особенно буйные всходы дают утопические прожекты с обещанием — вот только убери некоторые помехи — немедленного всеобщего блаженства. Представляется, что большевизм — это очень российское явление: потому что большевизм, как теперь можно видеть, есть соединение максимализма и бескультурия. Главные действующие лица в книге Платонова — это большевики до мозга костей товарищ Копенкин, предпочитающий все вопросы решать посредством сабли и нагана, и товарищ Чепурный, который не умеет думать, а только чувствовать. Плененные мечтой о коммунизме, который в их пещерном сознании представляется чем-то вроде царства небесного на земле («нежность всемирного сожительства» — вот одна из характерных для них «дефиниций» коммунизма), — они деловито, с большевистским напором реализуют эту мечту на практике, в уездном городке Чевенгуре.

Известна феноменальная способность Платонова оставаться в своем повествовании простодушно-наивным, чуть ли не по-детски косноязычным и в то же время, не обнажая притворства (да может быть, и в самом деле не притворяясь: ведь сказано же, что устами младенца глаголет истина), выводить читателя к такому уровню всевидения и всепонимания, какой и для прославленных мыслителей не всегда доступен. В образе

крохотного Чевенгура нам открывается, без всякой навязчивости, без намека на дидактику, вся несчастная история России в XX столетии, от прежнего его состояния (которое Платонов, кстати говоря, вовсе не идеализирует) до удручающих итогов «великого эксперимента».

Чевенгур, в исходном, исконном его состоянии, — воплощение российской провинции, один из той обширной галереи очагов неспешной, но устойчивой жизни, которые так любили живописать, кто с сарказмом, кто с добродушной иронией, русские писатели от Гоголя до Горького. В восприятии прибывшего в город человека Чевенгур прежде всего олицетворяет неразрывную связь жизни людей с природой, с мирозданием; здесь почти осязаемо чувствуется, как «...из солнечной середины неба сочилось питание всем людям, как кровь из материнской пуповины».

Это солнце веками освещало бы благосостояние Чевенгура: его яблочные сады, железные крыши, под которыми жители выкармливали своих детей, и горячие вычищенные купола церквей, робко зовущие человека из тени деревьев в пустоту круглой вечности.

Деревья росли почти по всем улицам Чевенгура и отдавали свои ветки на посохи странникам, бредущим сквозь Чевенгур без ночевки. По чевенгурским дворам процветало множество трав, а трава давала приют, пищу и смысл жизни целым пучинам насекомых в низинах атмосферы, так что Чевенгур был населен людьми лишь частично — гораздо гуще в нем жили маленькие взволнованные существа, но с этим старые чевенгурцы не считались в своем уме».

Эта картина не воспринималась бы как идиллическая — если бы не дальнейшие перипетии, в ходе которых город становится точкой сосредоточения большевистской энергии и воли: Чевенгuru предназначено стать островком коммунизма, с которого можно «снять точный чертеж; <...> тогда уже будет легко сделать коммунизм на всей шестой части земного круга, раз в Чевенгуре дадут шаблон в руки».

Товарищи Копенкин и Чепурный вместе со своими соратниками осуществляют «полный коммунизм» по тому простому и универсальному рецепту, который рано или поздно выбирают все благодетели, одержимые стремлением кардинально осчастливить человечество, от Гитлера до Пол Пота: они истребляют тех, кто чужд их пролетарской сущности. Логика их безупречна: «Коммунизм <...> произойдет сам, если в Чевенгуре нет никого, кроме пролетариев, — больше нечему быть...»

Можно еще долго в ироническом тоне рассказывать о деятельности чевенгурских большевиков, строящих коммунизм в одном отдельно взятом уездном городишке: о том, как по субботникам жителей заставляли перетаскивать дома, чтобы те были ближе друг к другу, создавая для обитателей тесноту взаимной братской близости, и в результате спустя какое-то время «трудно было войти в Чевенгур и трудно выйти из него —

дома стояли без улиц, в разброде и тесноте, словно люди прижались друг к другу посредством жилищ, а в ущельях между домами пророс бурьян». Или о том, как в Чевенгуре отменили труд, потому что он является средством эксплуатации и источником неравенства, и оставили работать на всех одно солнце, объявив его «всемирным пролетарием». Или о том, как после буржуев большевики уничтожили из пулеметов и «остаточные классы», до последнего ребенка, до последней старухи: иначе не получалось пролетарской чистоты, — и остались в городе одни, числом двенадцать (одиннадцать большевиков плюс одна женщина, Клавдюша, на всех). Или о том, как, сами несколько смущенные тем, что столько буржуйского имущества пропадает впустую, послали гонцов собирать по окрестным градам и весям самых что ни на есть обездоленных, т. е. нищих, бродяг и всю ту ни на что не годную «босоту», которую нынче зовут бомжами. И еще о многом можно было бы рассказать, но лучше Платонова с его неповторимым, лишенным всякой фальши простодушием, с каким он сообщает читателю вещи, соединяющие в себе фарс и, порой, запредельные ужасы, сделать это все равно невозможно.

Но можно попробовать охарактеризовать, более или менее адекватно, ту атмосферу безысходности, которая нагнетается нелепой и по-детски безответственной деятельностью чевенгурских большевиков, ставя город (а Чевенгур тут, несомненно, олицетворяет всю Россию, как олицетворяет ее, скажем, город Глупов у Салтыкова-Щедрина) на самый край пропасти небытия. Мотив конца света неоднократно звучит в романе. В смутных мозгах чевенгурских могильщиков старого мира революция и конец света объединяются довольно прочной связью.

Вот, например, маленький диалог между товарищем Чепурным и забредшим в Чевенгур человеком, который наивно ищет «нравственный путь» в коммунизм и как будто видит такой путь в кооперации.

— Теперь, братец ты мой, путей нету — люди доехали, — сообщает ему Чепурный. <...>

— Куда? — покорно спросил Алексей Алексеевич, утрачивая кооперативную надежду в сердце.

— Как куда? В коммунизм жизни. Читал Карла Маркса?

— Нет, товарищ Чепурный.

— А вот надо читать, дорогой товарищ: история уж кончилась, а ты и не заметил.

В другом случае тот же товарищ Чепурный, растолковывая соратникам, какие блага ждут их в скором светлом будущем, говорит: «коммунизм дело не шуточное, он же светопредставление!»

Если вспомнить, что в народном (не только, наверное, русском) сознании топоним «путь», «дорога» — это то, что все связывает, что неотрывно от деятельности человека, а значит, от его жизни, т. е. по существу явля-

ется синонимом жизни, то выражение «конец истории» в сочетании с выражением «путей нету» обретает тот сакральный, но гораздо более выразительный, четкий и зловещий смысл, который — в более расплывчатой форме — обычно вкладывается в слово «Апокалипсис».

У Платонова это предчувствие (или пророчество) конца жизни конкретизируется — а тем самым и усиливается — в довольно большом количестве как будто бы между прочим появляющихся и, на первый взгляд, не связанных друг с другом, однако в совокупности бьющих в одну цель, дополняющих друг друга штрихов. Мало того, что большевики истребили в Чевенгуре буржуев и всю «остаточную сволочь»: даже бродяги («прочие», как, со свойственной ему, как бы нечаянной, гениальной точностью величает их в своем романе Платонов), собранные в Чевенгур, чтобы жить в покинутых домах и пользоваться выморочным имуществом, спустя некоторое время тоже готовы бросить мертвый, выморочный город. «Дома стоят потухшими — их навсегда покинули не только полубуржуи, но и мелкие животные; <...> жизнь отрешилась от этого места и ушла умирать в степной бурьян...» Сами большевики, хотя их греет преданность коммунизму, не способны обеспечить собой человеческую базу для вождяленого рая на земле: не способны по той простой причине, что они фактически бесплодны — и в широком, и в узком смысле этого слова. Самый яркий пример тут — пламенный революционер товарищ Копенкин: в его сердце горит негасимая любовь... к Розе Люксембург, убитой врагами пролетариата. Когда его спрашивают, кто ему «дороже — Чевенгур или Роза Люксембург», он не колеблясь обозначает свой выбор. «Роза, товарищ Дванов, — с испугом ответил Копенкин. — В ней коммунизма было побольше, чем в Чевенгуре, оттого ее и убила буржуазия, а город цел, хотя кругом его стихия...»

Итак, Чевенгур — это литературная метафора, в которой, правда, слишком много такого, что имело место в конкретной истории и нашей страны, и других стран, втянутых в воронку коммунистической утопии, слишком много, чтобы от этой метафоры можно было отмахнуться (как нельзя отмахнуться от мрачной метафоры города Глухова). Но все-таки это — *только* метафора, а значит, к ней можно относиться так, как к любой метафоре, пытаясь списать содержащуюся в ней истину на счет фантазии автора. Как сделал это, например, и М. Горький, который, прочитав «Чевенгур», упрекал (в письме 1929 г.) Платонова в том, что тот «придал освещению действительности характер лирико-сатирический»; через пару десятков лет это называли более определенно: клевета на советскую действительность. И в том же письме Горький вынес роману Платонова довольно жесткий — хотя и облеченный в тактичную форму — приговор: «...среди современных редакторов я не вижу никого, кто мог бы оценить

Ваш роман по его достоинствам. Это мог бы сделать А. К. Воронский, но, как Вы знаете, он „не у дел“»¹.

Огромная система концлагерей, созданная за десятилетия советской власти, — это уже далеко не метафора. Правда, даже этот грозный, апокалиптический факт многие наши современники ухитряются не особенно иметь в виду — мол, было и было, и былшем поросло (сюда, наверное, следует отнести и то брезгливое раздражение, с каким редакторы иных наших издательств и журналов встречают предложения специалистов по зарубежной литературе о переводе и публикации произведений с лагерной тематикой). Тем не менее русская литература, которая — в той ее части, которую порой называют совестью нации — всегда была выше моды, вкусов, пристрастий, настроений, сумела, успела осмыслить и запечатлеть это явление. Явление, в котором, как ни в чем другом, ощущается дыхание надвигающегося Апокалипсиса.

Имена Солженицына, Шаламова, Владимова, Жигулина всем хорошо известны. Я и не собираюсь о них рассказывать что-то новое; моя цель — показать то, в чем они обнаружили свидетельства невероятно опасной близости человечества XX в. к краю пропасти, к краю гибели (даже в том случае, если это будет *всего лишь* моральная, а не физическая гибель, это вряд ли может служить утешением).

Едва ли не наиболее глубокой и сильной в этом плане (не с точки зрения материала — тут, очевидно, никто не может тягаться с Солженицыным, — а по интенсивности, концентрированности философско-эстетического проникновения в суть проблемы) мне представляется повесть Г. Владимова «Верный Руслан» (1975).

Попытка взглянуть на человека глазами животного — не изобретение Владимова: этим приемом пользовались и русские, и зарубежные писатели; видимо, такой угол зрения дает писателю какие-то преимущества, позволяя увидеть и высказать то, что по-другому, в устах другого нарратора (если можно так величать бессловесное существо) было бы неубедительным или банальным. Чеховская Каштанка, например, при всей ее субличности, при всей несамостоятельности натуры, мягкости «характера», больше говорит нам о счастье самозабвенной дружбы, чем любая книга с традиционными героями. Суровый, не ведающий компромиссов пес Руслан, преданный хозяину, как Савельич, но в то же время гордый, как Мцыри, и цельный, как Рахметов, — полная противоположность милой, трогательной (ее сила — в ее слабости, сказал бы, наверное, Карл Маркс) Каштанке, даром что и тот, и другая — собаки. Служба, долг (вероятно, в собачьем «преломлении» эти категории равнозначны тому, что у людей называется службой идее и долгом чести) — высшие и непререкаемые ценности для Руслана; ни вкусная еда, ни теплый угол, ни ласка и похвала — ничто не может поколебать в его душе этой иерархии... Но в том-то и дело, что эти прекрасные «человече-

ские» качества Руслана (пес этот — как бы вершина собачьей эволюции, синтез лучших природных и благоприобретенных свойств и способностей) делают его слугой ушербного, деградирующего человеческого сообщества. Охраняя лагерь, натасканный на поддержание порядка среди эзков, он искренне — и со всеми на то основаниями — презирает их: в самом деле, в этой серой массе нет никого, кто бы хоть в одном своем качестве — даже в интеллекте, в конце концов — сравнялся бы с ним, животным. Боготворя, как и положено собаке, хозяев, Руслан в один прекрасный момент убеждается, что они тоже заслуживают лишь презрения: сам поводырь Руслана совершает подлость по отношению к нему, подлость, которую человек, вероятно, и мог бы простить, пес же — не может. Едва ли не самый сильный эпизод повести — бунт лагерных собак: даже они, животные, возмутились бессмысленной жестокостью вохровцев, которые в сорокаградусный сибирский мороз стали обливать, без особой на то причины, ледяной водой несчастных эзков, — возмутились и набросились — не на охрану пока, а на брандспойт и пожарный шланг.

Именно после этого эпизода следует авторское рассуждение, в котором высказывается мнение о том, что человек, с его роковой способностью приспособляться к тоталитаризму, всерьез воспринимая мифы о благе насилия, якобы необходимые для достижения всеобщего счастья, в результате перестает быть человеком настолько, что опускается ниже животных. «...Всякий зверь понимает, насколько велик человек, и понимает, что величие его простирается одинаково далеко и в сторону Добра, и в сторону Зла, но не всюду его может сопровождать зверь, даже готовый умереть за него, не до любой вершины с ним дойдет, не до любого порога, но где-нибудь остановится и поднимет бунт» («Знамя». 1989. № 2. С. 45). В этих словах, где как бы сохраняется дистанция между собакой и человеком, на самом деле вынесен приговор человеку, ибо ни одному животному недоступна такая степень бесчеловечности, которой легко достигают люди.

Но если здесь еще можно предположить, что подобное мнение касается лишь охранников, то далее писатель выходит на обобщение в буквальном смысле глобальное. «Бедный шарик наш, перепоясанный, изуродованный рубежами, границами, заборами, запретами, летел, крутясь, в леденеющие дали, <...> и не было такой пяди на его поверхности, где бы кто-нибудь кого-нибудь не стерег. Где бы одни узники с помощью других узников не охраняли бережно третьих узников — и самих себя — от излишнего, смертельно опасного глотка голубой свободы» (с. 48).

Картина, в общем, тоже напоминающая об Апокалипсисе: жизнь человечества, которую агрессивные идеологии превратили в стремление всех уничтожить или, по крайней мере, упрятать всех за колючую проволоку, — далеко превосходит былые наивные, патриархальные представления о преисподней, о грешниках, которых поджаривают на сковороде,

и т. п. И если грозный пес Руслан порождает какие-то ассоциации с адским псом Кербером, то перед данным, реальным адом даже он оказывается беспомощным и бесславно погибает, не в состоянии выполнить свое главное предназначение: навести порядок среди людей.

О лагерях смерти, созданных в странах, где строилось идеальное общество, написано много книг. Но, наверное, еще больше не написано: мы, например, пока лишь понаслышке знаем о «культурной революции» в Китае, о массовом уничтожении людей в Камбодже; совсем ничего не знаем о том, как строится коммунизм в Северной Корее.

Не так давно появились книги о массовом терроре в Югославии, и стало ясно: хотя югославские коммунисты отмежевались от Советского Союза, от сталинских методов построения «светлого будущего», суть и средства этого строительства были теми же. Очевидно, коммунизм как общественно-политическая практика в принципе неотделим от насилия, от массовых репрессий, от уничтожения тех, кто думает (или, возможно, будет когда-нибудь думать: ведь черт его знает, что у людей в голове!) по-другому. Сербский писатель Драгослав Михайлович в книге «Голый остров» (1990–1995) на основе документальных свидетельств описывает концлагерь, который разве что в мелочах отличается от советских концлагерей. Один из тех, кто прошел через мясорубку уничтожения и случайно уцелел в ней, говорит: «Я и представить себе не мог, что в XX веке человек может оказаться в обстановке, какая была на Голом острове. Первый ли он или последний, дьявол его знает, но мне пока еще ничего не удалось сказать об атмосфере на нем. Потому что самое страшное на Голом острове — это комбинация психологического и физического террора»². Бедняга, увы, и не подозревает, что «в обстановке, какая была на Голом острове», как раз в XX веке проще всего было оказаться (и дай Бог, чтобы прошедшее время глагола в этой фразе не пришлось исправлять на настоящее!).

Не знаю, как бы половчее перейти от «нашенского» мира, от «нашенского» ГУЛАГа к ГУЛАГу «ихнему», немецкому, который в общем-то тоже «не понять умом», по крайней мере умом здравым, нормальным.

А может быть, тут и перехода не нужно особенно искать. Способ облагодетельствования человечества, изобретенный в России большевиками, в общих чертах подходил и для германского фашизма. Трудно сказать, имело ли тут место сознательное заимствование передового опыта, советовал ли фюрер Гимmlеру в доверительной беседе обратить самое пристальное внимание на тот размах деятельности по кардинальному упорядочению качественного состава народонаселения, который имеет место на российских просторах. Или, может быть (даже скорее всего), совпадение получилось само собой, потому что различие в критериях

подхода (социальный — национальный) вовсе не требовало большого различия в методах, в технике реализации доктрины...

Во всяком случае, литературные произведения о гитлеровских концлагерях стали появляться после войны в довольно большом количестве. Некоторые из них охотно переводили и издавали и у нас; так было со знаменитой книгой немецкого (ГДР) писателя Бруно Апица «Голые среди волков»; появившаяся в 1958 г., она уже в 1961 г. вышла и на русском языке (интересное совпадение: ведь почти одновременно, в 1962 г., была опубликована повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича», но вряд ли кто обратил внимание на это совпадение: эти два произведения просто невозможно было соотнести!). Я перечитал Апица только что; и должен сказать: при всем том, что книга эта впечатляет, написана сильно, энергично, она — на нынешнее, естественно, восприятие — производит странное впечатление. Читатель (опять же повторю: нынешний) закрывает книгу с недоумением: почему та железная, спаянная дисциплиной, руководимая мощной подпольной коммунистической организацией, владеющая большим запасом спрятанного оружия, многотысячная когорта узников Бухенвальда, — почему она так долго терпела засилье кучки эсэсовцев, этих ущербных, моральных, а часто и физических уродов, к тому же давно перегрызшихся между собой, лютой ненавистью ненавидящих друг друга?.. Понятно, что такое изображение концлагеря призвано было — ценой искажения правды (да, в Бухенвальде было какое-то сопротивление, но подлинные масштабы его были во много раз меньше изображенных Апицем; да и более или менее значительным фактором оно стало лишь в последние дни существования лагеря, когда в окрестностях уже сражались американские части) — утверждать торжество коммунистических идеалов, а не предупреждать о близящемся Апокалипсисе.

Между тем есть и другая литература, осмысляющая духовный, эмоциональный, психологический, экзистенциальный опыт гитлеровских концлагерей. Эта литература, представленная такими писателями, как Жорж Семпрун, Пауль Целан, Примо Леви, Тадеуш Боровский, Жан Амери и др., с полным правом может быть поставлена рядом с творчеством тех русских прозаиков, о чьих произведениях шла речь выше. И те и другие увидели в действительности XX века то, что подталкивает к самым пессимистическим выводам относительно перспектив современной цивилизации, относительно судьбы всего человечества, которое, пойдя за доктринами, за фанатиками идей, загнало себя в тупик, поставило на порог небытия. Недаром многие из этих писателей: Целан, Леви, Боровский, Амери — покончили жизнь самоубийством, сломавшись, видимо, под страшным грузом того опыта, который был вынесен ими из концлагерей, и тех обескураживающих, безальтернативных умозаключений, которые из этого опыта вытекали. Этот пессимизм, оказывавшийся сильнее жизненного инстинкта,

получил даже «медицинское» название — «лагерный синдром»; но, наверное, дело здесь не в аномалии человеческой психики, а именно в осознании бесперспективности жизни, зашедшей в тупик и неспособной найти выход из него. Как сказал Варлам Шаламов: «Каждая минута лагерной жизни — отравленная минута. Там много такого, чего человек не должен знать, не должен видеть, а если видел — лучше ему умереть»³.

То, что в этой статье обозначено понятием «Апокалипсис», совсем не может быть сведено к Холокосту, то есть к массовому истреблению евреев во время Второй мировой войны: хотя бы потому, что это понятие не вмещает в себя советских лагерей, в которых межнациональные различия сколько-нибудь значительной роли не играли. Холокост — лишь один из компонентов (в Европе — один из очень значительных компонентов) Апокалипсиса, и многие писатели, вникавшие в эту проблему, хорошо это понимают.

Одним из самых глубоких и своеобразных произведений в литературе, имеющей смелость и обладающей способностью взглянуть в лицо Апокалипсису, является роман венгерского писателя Имре Кертеса «Без судьбы» (1975), за который он в 2002 г. получил Нобелевскую премию.

Кертеса называют писателем одной темы, которую можно определить и как Холокост. Но даже в том случае, когда происхождение и личный опыт как будто прочно привязывают писателя к проблематике Холокоста, он — вполне осознанно, хотя и подчиняясь некой внутренней душевной потребности — не соглашается быть замкнутым в этой теме.

Приведу слова венгерского литературоведа Иштвана Надя, который пишет, что для Имре Кертеса «Холокост — жизненное ощущение и жизненное состояние, которое всегда остается в настоящем времени и никогда не сможет появиться в прошедшем, он вычленил пережитое из конкретной исторической обстановки, вырывает из пут определенных политических и историко-экономических связей и помещает в метафизическую перспективу, т. е. рассматривает его как возможный модус человеческого существования, который невозможно ограничить историческими деталями и подытожить раз и навсегда»⁴. Здесь я особенно выделяю упоминание «метафизической перспективы», которое, как мне кажется, есть синоним все той же экзистенциальной составляющей, той стержневой линии, что ведет или вверх, к процветанию, или вниз, к бездне, к гибели.

Чтобы закончить здесь вопрос о теме, приведу слова самого Кертеса (из его книги «Галерный дневник», вышедшей в 1992 г. и представляющей собой нечто среднее между эссе и писательским дневником): лучше, чем он, все равно не скажешь. (Запись относится к 1973 г.):

«Вот говорят, мол, опоздал я с „этой темой“, мол, не актуальна она уже. Мол, „этой темой“ надо было бы заняться раньше, лет на десять по

крайней мере, и т. д. Я же нынче снова, ошеломленный, обнаружил, что ничто меня не волнует так сильно, как миф Освенцима (Освенцим, или Аушвиц, часто фигурирует у Кертеса, да и у других западных авторов, как обобщающее понятие, как синоним слова „Холокост“. — Ю. Г.). Когда я размышляю над новым романом, я опять-таки размышляю об Освенциме. О чем бы я ни думал, я всегда думаю об Освенциме. Когда я говорю как будто о чем-то другом, я все равно говорю об Освенциме. Я — медиум, посредством которого дух Освенцима обращается к людям; Освенцим говорит из меня. По сравнению с ним все мне кажется ерундой. И не только по личным причинам, я в этом уверен, абсолютно уверен. Освенцим и все, что имеет к нему отношение (а что нынче не имеет к нему отношения?), со времен Креста — величайшая травма европейского человека, хотя, может быть, понадобятся десятилетия, даже столетия, пока мы это осознаем. А если не осознаем, тогда — все равно, тогда — зачем писать? и кому?».

Таким образом, в случае Кертеса тема — это практически все: ею обусловлены и философия его творчества, и поэтика, и даже язык⁵. Кроме того, сам писатель, его жизненный опыт, его отношение к миру, к самым различным его проявлениям (политике, личной жизни, творчеству и т. д.) вытекают из этой темы и возвращаются к ней. Причем у Кертеса не возникает даже тени сомнения, что тема эта в чем-то, возможно, обедняет его; ведь для него тема «Освенцим» — воплощение сущностного состояния современного мира и человечества, т. е. вне этой темы, вне хотя бы подразумеваемой соотнесенности с ней вообще нет и не может быть ничего сколько-нибудь значительного, достойного усилий писателя (во всяком случае — данного писателя).

Итак, Имре Кертес — писатель одной темы; он и тема счастливо нашли друг друга... Написав эту фразу, я чувствую, что слово «счастливо» звучит, мягко говоря, странно, если не кощунственно — в свете тех обстоятельств, которые связали писателя с темой Холокоста (и тем не менее я не стал его исправлять: почему — выяснится в дальнейшем).

Летом 1944 г. четырнадцатилетним мальчиком Кертес, среди тысяч и тысяч других венгерских евреев, был увезен в Освенцим, оттуда в Бухенвальд и, чудом выжив там, спустя год вернулся на родину.

То, что сказано в этих трех неполных строчках, и стало для Кертеса переживанием, которое более не отпускало его сознание. И не только в том смысле, что оставило незаживающим шрам в памяти: оно заставило его, сначала, может быть, независимо от собственной воли, а затем все более сознательно и целеустремленно изменять свое, привычное, что называется, «с молоком матери» усвоенное представление о мире, о своем месте в нем, о системе духовных ценностей, которая, с теми или иными несущественными отклонениями, для всех нас, жителей Европы, является незыблемой основой наших вкусов, предпочтений, желаний, устремлений, действий.

Где-то я читал или слышал: если в один прекрасный день будет неопровержимо доказано существование внеземных цивилизаций, то все наше самосознание, наш образ мысли зашатаются и рухнут, человечество оцепенеет в растерянности, потому что этот новый фактор выбьет почву из-под множества постулатов, за которые мы держимся, на которые ориентируемся — пускай подсознательно... Однако есть и другое мнение (и оно мне кажется не менее обоснованным): случись такое, люди, во имя сохранения привычного душевного равновесия, будут тихо, но упорно отрицать очевидное.

Примерно то же произошло с человечеством, когда перед ним открылась правда о лагерях смерти (сначала гитлеровских, а затем и сталинских): поужасавшись, поахав, мы постарались если и не удалить эту ментальную занозу, то как-либо изолировать ее в сознании, окружить ее чем-то вроде черномыльского саркофага, под которым нарыв зреет себе, невидимо и неошутимо: авось при нашей жизни он и не прорвется. Старая истина, которая гласит, что уроки истории никого ничему не учат, подтверждается здесь с неожиданной и трагической силой. Вот что пишет об этом сам Кертес (все там же, в «Галерном дневнике»):

«Все уже произошло — и из происшедшего ничего не последовало. Освенцим и Сибирь ушли (если ушли) в прошлое, едва коснувшись сознания человека; в этическом же плане ничего не изменилось. Весь накопленный опыт пропал втуне. Но где-то втайне, подспудно этот опыт должен все-таки жить. Именно поэтому везде, куда ни глянешь, бросается в глаза, вопреки всей суете, всей кажущейся пестроте бытия, образ растительной жизни, вялого, задавленного историческим роком прозябания. И именно поэтому так бескрыла духовная жизнь, которая, по сути своей, есть не что иное, как истолкование бытия, с которым люди обращаются к Богу».

Имре Кертес, как показывает вся его жизнь, все его творчество, относится к числу тех немногих, кто не способен ради душевного комфорта стереть из активной памяти страшную реальность, к которой он прикоснулся и в которой чудом не захлебнулся. При этом им движет вовсе не желание разделить с другими давящий на него нечеловеческий груз, тем самым в какой-то мере облегчив и свою ношу. Вероятно, банальные формулы вроде «забота о человечестве» или «защита гуманных ценностей» в его случае нам мало что объяснят; точнее будет сказать, что Кертес с невероятными усилиями, напрягая разум и сердце, упорно пытался и пытается понять, с чем же он столкнулся, едва вступив в жизнь, и почему то, с чем он столкнулся, воспринимается людьми как нечто едва ли не естественное, или, во всяком случае, неизбежное. Он решительно отвергает такое отношение к роману «Без судьбы», когда в лагерном «эпизоде» его жизни критики и читатели видят лишь факт его личной биографии. Ведь для *такого* опыта рамки индивидуального бытия тесны: в данном случае

индивидуальный опыт стремится стать органической частью надличностной, общечеловеческой этики.

Сам по себе факт посещения преисподней еще не делает человека ни мудрым, ни талантливym: иначе к концу XX в. мы были бы выше головы завалены философскими откровениями и художественными шедеврами. Имре Кертес после возвращения из концлагеря целых пятнадцать лет жил заурядной жизнью газетчика, потом рабочего: причины, которые вынудили его оставить журналистское поприще и пойти на завод, просвечивают сквозь рефлексивный стиль его повести «Английский флаг» (1991); хотя конкретики в них мало, ясно все же, что они связаны с обретением духовной зрелости и со все более острым осознанием необходимости «сформулировать» свою жизнь, а значит, определить главное дело, или, если угодно, свою миссию в этом мире.

Книга «Галерный дневник» открывается записью:

«1961. Год назад я начал писать роман.

Нужно отбросить все.

Я гулял в парке, по истлевшей прошлогодней листве. Поодаль от дорожки, меж деревьями, еще зеленела трава, на ней валялись рыжие, желтые опавшие листья, остальные пока висели на дубах, словно опущенные бесильно руки. Я чувствовал: если я буду терпелив, чудо должно свершиться».

Таким образом, с момента возвращения из концлагеря до момента, когда Кертес приступил к работе над романом, прошло полтора десятка лет; это были годы, когда человек, в полном смысле слова, становится взрослым: избавляется от детской наивности и непосредственности, обретает способность видеть себя со стороны, трезво ценить вещи и явления, отделять видимость от сути. Но процесс взросления не был у Кертеса чисто стихийным, спонтанным: создавая книгу, писатель — это видно по записям в том же «Галерном дневнике» — напряженно работал над осмыслением мира, погружаясь в лабиринты новейшей философии и человековедения: Кант, Шопенгауэр, Ницше, Кьеркегор, Дильтей, Адорно, Лукач и другие фигурируют в этих записях так же, как Достоевский, Кафка, Камю, Томас Манн, Пруст, Сартр и т. д.

И вот ты открываешь первую страницу романа «Без судьбы» и читаешь бесхитростные строчки:

«Сегодня в школу я не ходил. То есть ходил, но только чтобы отпроситься. Отец дал мне записку, мол, просит отпустить меня „по семейным обстоятельствам“. Классный наставник поинтересовался, что это за семейные обстоятельства. Я сказал: отца забирают в трудовые отряды; больше классный наставник ничего не спрашивал».

Где там Сартр с Кьеркегором! Дискурс повествования — во всяком случае, в этом первом абзаце — на первый взгляд недалеко ушел от уровня какого-нибудь школьного сочинения не тему «Как я провел каникулы».

Или, в лучшем случае, от идиллических романов, в которых обращались к поре золотого детства с его трогательными радостями и смешными горестями Л. Толстой, С. Т. Аксаков, А. Н. Толстой и т. д.

Однако недаром, видимо, среди писательских имен, мелькающих в «Галерном дневнике», чаще всего встречается Кафка. Кафка как мастер представить обыденность жизни так, что она, во всех своих скучновато-привычных деталях, незаметно оборачивается абсурдно-зловещей антиреальностью. Коммивояжер Грегор Замза, проснувшись утром в своей постели, видит знакомые стены, распакованные образцы сукон на столе, портрет дамы в меховой шляпе и с муфтой, — только в привычном этом антураже он обнаруживает, что над его хитиновым животом, «коричневым, выпуклым, разделенным дугообразными чешуйками», копошатся «многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки». Однако метаморфоза, происшедшая с Грегором, ничуть не меняет устоев его мироощущения, мировидения: Грегор не восстает, не протестует против того, что с ним произошло, он продолжает жить в тех рамках, которые ему даны; да, модус его бытия неведомо как и почему коренным образом изменился, да, он глубоко удручен тем, что не может ходить на службу, что карьера его неожиданно оборвалась, однако он преодолевает временную растерянность и приходит «к заключению, что покамест он должен вести себя спокойно и обязан своим терпением и тактом облегчить семье неприятности, которые он причинил ей теперешним своим состоянием».

Кафка, проживший жизнь в общем тихую, «на редкость бедную событиями, во всяком случае, теми, что выделяют человека из неприметного серого ряда»⁶, — генерировал жуткие, абсурдные ситуации, которыми полны его произведения, мощью собственной фантазии, обладавшей уникальной способностью сгущать общее, растворенное в мире неблагополучие в фантастические, зловещие образы и ситуации, символизирующие надвигающийся — или, точнее сказать, наползающий — апокалипсис.

Имре Кертесу не было никакой необходимости напрягать фантазию: апокалипсис входил в жизнь вокруг него вполне конкретными реалиями. Метаморфоза, которая постигла Дюри Кёвеша — так зовут юного героя (нарратора) книги «Без судьбы», — столь же не заслужена им, столь же несправедлива, что и превращение Грегора Замзы; разница лишь в том, что в метаморфозе Дюри нет ничего фантастического: основанием для нее служили юридически грамотно сформулированные законы, декреты и т. п. Но суть в том, что поведение Дюри Кёвеша совершенно аналогично поведению Грегора Замзы: ни тому, ни другому и в голову не приходит сопротивляться фактору, который столь катастрофически изменил их экзистенциальную сущность, их место в мире, оба воспринимают этот фактор (Грегор — облик насекомого, Дюри — желтую звезду) как не подлежащую сомнению, даже обсуждению данность.

«Утро было солнечное, совсем теплое для начала весны. Мне даже захотелось расстегнуться, но я подумал: все-таки ветерок дует, хоть и несильный, еще распахнет куртку, откинет на сторону полу — и закроет желтую звезду на отвороте, а это против правил. Нынче в некоторых делах надо быть осмотрительнее». Почему надо быть осмотрительнее? Для того чтобы (здесь вполне можно повторить ход мыслей Грегора Замзы) «своим терпением и тактом облегчить семье („семью“ в данном контексте можно понимать и в самом широком смысле: круг знакомых, даже общество в целом, общество, которое „мудрыми“ законами поделено на людей нормальных и людей с желтой звездой, то есть почти что и насекомых. — Ю. Г.) неприятности, которые он причинил ей нынешним своим состоянием (или: может причинить, если, из каких-либо деструктивных побуждений, не захочет принимать „нынешнее свое состояние“ как должное. — Ю. Г.)».

Здесь, вероятно, самое время обратиться к понятию «судьба», которое в системе взглядов Имре Кертеса играет важную, даже ключевую роль: недаром же оно фигурирует в заголовке его главного произведения.

Читателя, привыкшего к выражениям вроде «волею судеб» (что в широком словоупотреблении равнозначно другому подобному выражению: «по воле рока»), «судьба играет человеком», «от судьбы не уйдешь (не спрячешься)» и т. п., — роман «Без судьбы» в каком-то смысле ставит в тупик: если тебя объявляют человеком третьего сорта, обозначив твою третьесортность бросающейся в глаза унижительной нашивкой, затем, схватив на улице, отправляют, вместе с такими же обездоленными, в специальное, огороженное колючей проволокой место, предназначенное для уничтожения — может быть, после рациональной утилизации твоих сил (а то и — уж совсем рациональной — утилизации твоей кожи, волос и т. п.) — подобного лишнего человеческого материала, — то можно ли сказать, что ты лишен судьбы?

Пусть не очень внятно, но, скажем, в русском языке существовало, да и сейчас, наверное, существует различие в значениях слов «судьба» и «рок»; первое понятие связано было с неким высоким предназначением, часто исходящим от Бога, тогда как второе ассоциируется с темной, неразумной силой, со случаем. «Не рок слепой, премудрая судьба!» — приводится, например, у Даля. Моисей, которому Богом поручено вести евреев в землю обетованную, не слепо подчиняется высшей воле: он сознательно берет на себя великую миссию. Подобных примеров и в Ветхом, и в Новом Завете — множество, и самый красноречивый из них — подвиг Христа, выполнившего то дело, которое *судил* ему, во имя искупления человечества, Отец Небесный.

Нечто подобное чудится мне и в названии, а тем более в тексте многострадального романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба»: в хаосе реальной жизни, уродуемой тоталитаризмом (фашистским ли, советским ли — боль-

шой роли не играет), находятся люди, которые сознательно противопоставляют свои хрупкие *судьбы* мощи вездесущего зла, доказывая справедливость той истины, которая звучит в реплике одного из персонажей: «Нельзя человеком руководить, как овцой!» И, не по-овечьи, а по-человечьи напрягая всю свою волю, все силы, жертвуя всем, в том числе и самим существованием своим, они добиваются-таки перелома ситуации, подрывая всемогущество и гитлеризма, и сталинизма.

Как бы там ни было: связаны ли представления Имре Кертеса какой-либо преемственностью с древнееврейской, библейской традицией или независимы от нее, — понятие «судьба» в его произведениях носит специфический характер. Судьба, как он ее понимает, — это осознанное, активное выполнение человеком своего предназначения в жизни; как ни странно, но понимание это близко по сути марксистскому положению о «познанной необходимости», т. е. представлению о свободной, суверенной творческой личности, которая в своем противостоянии обстоятельствам и реализует себя как личность. В подобных представлениях нет и следа розовых, упрощенно-бесконфликтных иллюзий относительно возможностей гармонического бытия человека в обществе. Напротив, достойный модус бытия неотделим от конфликтов, внутренних и внешних, от трагедийности.

«Что я называю судьбой? — записывает Кертес в «Галерном дневнике» в самый разгар работы над романом «Без судьбы». — Во всяком случае, судьба — это и возможность трагедии. Ведь детерминированность, навязанная тебе извне как некое клеймо, которое предопределяет твою жизнь, втискивая ее в жесткие рамки данной разновидности тоталитаризма, в некое абсурдное состояние, лишает тебя этой возможности. Таким образом, если выпавшую на твою долю детерминированность ты проживаешь как реальность, проживаешь вместо необходимости, которая вытекает из твоей собственной — пускай относительной — свободы, то это я и назвал бы ситуацией без судьбы».

Пятнадцатилетняя дистанция, отделяющая вернувшегося из Бухенвальда подростка от взрослого писателя, который взялся изложить на бумаге то, что ему довелось пережить, находит выражение и в структуре романа. Кертес сознательно дает возможность своему герою, Дюри Кёвешу, говорить от первого лица, как бы синхронно передавая свои впечатления, наблюдения, ощущения. Сам же писатель остается незримым (вероятно, к такому случаю подходит термин «имплицитный автор»): он не просто позволяет нарратору максимально возможную степень непосредственности, но зачастую сам отождествляется с ним, разделяя и его наивные надежды, и его недоумение, растерянность, когда надежды и иллюзии лопаются, производя в неокрепшей душе подростка болезненные, часто непоправимые разрушения. Собственную, «взрослую» позицию Кертес обозначает лишь изредка и очень тонко, преимущественно в форме иро-

нии, которая в первом приближении как бы имитирует простодушие Дюри Кёвеша, но на самом деле слишком глубока для него: будь Дюри способен на такую иронию, он не был бы Дюри Кёвешем, т. е. или не попал бы так легко, как кур в ошип, в лагерь смерти, или погиб бы там в первые же дни. Вершина «хитроумия» (= ловкости, жизнеспособности) Дюри Кёвеша заключается в том, что в момент «селекции» — когда лагерный врач-эсэсовец⁷, бросая взгляд на подходящих к нему чередой новоприбывших, делал рукой знак налево (прямоком в газовые камеры) или направо (в бараки, для использования в качестве рабочей силы) — Дюри по чьей-то подсказке прибавил себе два года: скажи он правду, что ему только четырнадцать, он бы автоматически попал в число малолеток, предназначенных для немедленной ликвидации.

Позиция Кертеса, таким образом, есть позиция наблюдателя, маскирующегося под объект своего наблюдения. И он тем тщательнее скрывает свою особость, что выводы, которые ему предстоит сделать на основе этих наблюдений, имеют решающее, судьбоносное значение — не столько для объекта наблюдения, Дюри Кёвеша (у того, как можно судить по самому факту воспоминаний, самые страшные испытания позади: *вспоминать о пережитом* способен ведь только тот, кто, как минимум, жив и, как максимум, сохранил себя как субъект в мире), сколько для самого автора и, в его лице, для всего человечества.

Следя за Дюри Кёвешем, за его хождениями по мукам, Кертес, конечно, ищет возможность определить предел физических и психических страданий, порог, отделяющий жизнь от смерти, человеческое существо от пассивного, обладающего лишь примитивными рефлексам комка плоти, годной только для крематория. Сама по себе эта задача, по-видимому, неинтересна; тем более что писателю с почти неправдоподобной, гипнотической достоверностью удается зафиксировать момент, когда его герой практически утрачивает связь с жизнью. Чтобы закрыть этот аспект темы, приведем небольшой отрывок из романа «Без судьбы».

Дюри Кёвеш (нарратор; вот тоже странная вещь: формализованный этот термин, уравнивающий и палачей, и жертв, в данной ситуации звучит едва ли не кощунственно: можно ли применять этот скрежещущий *terminus technicus* к человеческим останкам, в которых лишь по инерции теплится сознание?) повествует, как его, вместе с другими солагерниками, уже не способными принести пользу на заводе, возвращают — «так отсылают назад, отправителю, письма, не нашедшие адресата» — в Бухенвальд. На станции назначения всех их, и еще живых, и умерших в пути, выбрасывают из вагона на землю, чтобы рассортировать этот жалкий груз. «Мне <...> казалось, что лежал я долго, мирно, покойно, не испытывая ни любопытства, ни нетерпения, там, где меня положили. Ни холода, ни боли я не чувствовал; скорее разум, чем кожа позволили мне ощутить, что

на лицо мне сыплется что-то колющее, среднее между дождем и снегом. О чем-то я размышлял, что-то разглядывал — что попадало, без лишних движений, без утомительной необходимости поворачивать голову, в поле моего зрения: например, серое, непроницаемое небо, а если говорить точнее, свинцовые, лениво ползущие зимние тучи, которые это небо от меня закрывали. При всем том тучи иногда разрывались, и в серой их массе то там, то здесь неожиданно возникали, на долю мгновения, щели, просветы, и это было что-то вроде внезапной догадки о некоей бездонной глубине, откуда в такие моменты на меня словно падал быстрый пронизательный взгляд: там чудились чьи-то глаза, неопределенного цвета, но, несомненно, светлые — они напоминали глаза врача, который меня осматривал когда-то давным-давно, еще в Освенциме. Непосредственно возле меня находился неуклюжий предмет — башмак с деревянной подошвой; с другой стороны — серая шапка, похожая на мою, и два торчащих выступа: нос и подбородок — с темным провалом меж ними. Дальше смутно виднелись другие головы, другие предметы, другие тела; я понял, что это — остатки прибывшего транспорта, или, если брать более точное слово, отбросы, временно сваленные тут, на обочине».

В этой цитате более или менее начитанный человек рано или поздно уловит нечто очень-очень знакомое. Я не стал (бы) исключением. Но буду честным: я не успел дойти до конца цепочки, меня опередили: конец цепочки обнаружился в статье венгерского критика Дёрдя Вари⁸... Но дело в конце концов не в первенстве: важнее то обстоятельство, что в этой сцене, конечно же, выявляет свое присутствие тот имплицитный автор, который так успешно прятался за беспомощной, чуть-чуть суетливой фигурой Дюри Кёвеша. Разумеется, не сорванный со школьной парты подросток, а журналист, переводчик, писатель способен наметить такую явную аллюзию на знаменитый эпизод «Войны и мира», эпизод с князем Андреем Болконским, который, будучи тяжело ранен в Аустерлицком сражении, на краю небытия ощутил блаженную отрешенность от всего земного, бренного. «Над ним не было ничего уже, кроме неба, — высоко-го неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. „Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — не так, как мы бежали, кричали и дрались; <...> совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!..“». И уж точно сам Кертес (а не Дюри Кёвеш) решает это сопоставление в иронически-пародийном ключе, хотя пародия эта — пародия горькая, черная: князь Андрей в своей полураспорченности в небытии увидел Наполеона, «своего

героя»; Дюри Кёвешу мимолетный просвет в тучах напоминает быстрый взгляд лагерного врача из Освенцима. Князя Андрея французский император, отдавая должное доблести русского офицера, велит поскорее снести на перевязочный пункт; Дюри слышит, как кто-то из лагерных санитаров, обнаружив, что в одном из лежащих рядом тел еще теплится, вопреки всему, воля к жизни, вяло удивляется: «Was? Du willst noch leben?» («Что? Ты еще жить хочешь?»). Князь Андрей, прикоснувшись к вечности, со всей страстью желает, чтобы стоявшие над ним люди — среди которых Наполеон — «помогли ему и возвратили бы его к жизни, которая казалась ему столь прекрасною, потому что он так иначе понимал ее теперь». Дюри Кёвешу же стон соседа, протестующего против того, чтобы его считали мертвецом, представляется противоречащим порядку вещей: «в самом деле, желание это, желание жить, в ту минуту и мне показалось странным, не поддающимся объяснению, в общем даже нелепым. Тогда я решил про себя, что не буду, пожалуй, поступать столь же глупо».

Таким образом, имплицитный автор недвусмысленно демонстрирует нам: в том, что его герой оказался не в числе превращенных в золу, а в числе выживших, нет ни грана его собственной воли. Только слепое стечение обстоятельств, только случайное решение санитаров способствовали тому, что бессильное тело его оказалось на грубо сколоченной тележке, среди других, еще не остывших тел, и его куда-то повезли. И едва ли не более красноречивым, чем это безволие, выглядит то обстоятельство, которое в какой-то мере пробудило в угасающем самосознании Дюри Кёвеша если не волю, то некий слабый интерес к жизни. С вершины холма, с дороги, по которой его везут, Дюри видит склон, расчерченный проволочными изгородями, рядами бараков, мощеными лагерными улицами, по которым целеустремленно движутся по своим делам группы лагерников. И вот — «откуда-то донеслось металлическое погромыхивание, словно знакомый с детства колокольный звон, который ты слышишь иной раз даже во сне, и ищущий взгляд мой вскоре обнаружил отряд с шестами на плечах и с висящими на шестах парящимися котлами, и по кисловатому запаху, долетающему оттуда, я догадался: никакого сомнения, это был суп из турнепса. Догадался — и тут же пожалел о своей догадке: зрелище это, аромат этот пробудили в моей, уже бесчувственной, казалось бы, груди щемящее чувство, взбухающая волна которого сумела выдавить из давно высохших глаз несколько теплых капель, смешавшихся с холодной влагой, оседающей на лице. И — что там все доводы разума, здравый смысл, трезвый расчет — в душу мне прокралось, прокралось исподволь, что-то вроде тихого, но ни с чем не смешиваемого желания, что-то вроде упрямой, хотя и стыдящейся своего безрассудства мечты; я понял: мне хочется, мне очень хочется еще немного пожить в этом прекрасном концлагере».

Подчеркну еще один момент пародии — пародии настолько черной, что тут уже и определение трудно подобрать: кроме французского слова «маскабге», все слова тут кажутся слабыми и неточными. Вот что я имею в виду. Князь Андрей у Толстого смотрит, на грани жизни и смерти, в небо — и общается с вечностью, или, если угодно, с Богом. Дюри Кёвеш смотрит, на грани жизни и смерти, в небо — и встречает там холодный взгляд эсэсовца. А глядя вниз, созерцая панораму Бухенвальда, то есть один из кругов — пусть не самое дно — ада, он испытывает ощущение, будто его везут в уютное лоно родного дома... Может быть, эту ситуацию, это перевернутое состояние, где небеса и преисподняя поменялись местами, и уместно будет назвать — Апокалипсисом?

Возможно, если бы Кертес ничего больше не написал, кроме процитированных выше страниц, на которых он так бесстрастно и точно (потому что — со знанием дела, на основе личного опыта) изображает угасание, редуцирование человеческой личности, человеческого самосознания, на этом уровне мало чем отличающегося от «самосознания» земляного червя или даже травы, — его имя все равно бы вошло в число лучших знатоков человеческой души, человеческого естества. Но основной фокус внимания Кертеса — в другом. Наблюдая за тем, что происходит с его героем, Дюри Кёвешем, на различных этапах его страшного пути, от желтой звезды до товарных вагонов, в которых, подобно дровам, перевозят человеческий материал, до рационально организованной структуры лагеря, где этот материал так или иначе утилизируют, до лагерных лазаретов, где из него отсеивают то, что еще может на что-то сгодиться, — писатель пристально следит, где, как, в каких условиях проявляют себя, прорываются те или иные черты человеческого, то есть возвышающего существо *homo sapiens* над всем остальным органическим миром, и чем это кончается.

Все-таки, судя по всему, перед Имре Кертесом — во всяком случае, в те годы, когда он работал над своим романом «Без судьбы» — постоянно витал зловеще-фантастический образ гнусного хитинового уродца из «Превращения»: в поведении Грегора Замзы он видел пример того, как человек по собственной воле пытается «детерминацию, выпавшую ему по какому-то случайному раскладу, преобразить в собственную судьбу». Путь этот — губителен; но губителен и другой путь — бунт против детерминации, ибо в обоих случаях «навязанная извне детерминация (то есть сугубо внешний произвол, который ты должен принять как естественное начало, при всем том, зная, что теоретически он подчинен твоей человеческой власти — и что ты все же не властен его изменить) воспринимается как *реальность*, в то время как детерминирующая сила, эта абсурдная в своей сути власть, торжествует над тобой одним-единственным способом: она находит для тебя имя, которое твоим именем не является, и делает тебя своим объектом, хотя родился ты для другого».

Сложные эти размышления выливаются в простой (во всяком случае — однозначный; до простоты тут еще расти и расти: как человеку в марксистской антропологии расти и расти — да и дорастешь ли? — до идеального состояния «человека, равного самому себе») вывод: восставая ли против внешней детерминации, смиряясь ли, сосуществуя ли с ней, человеческое существо должно оставаться суверенным, самодостаточным.

Одним словом — *личностью*.

Конечно же, нет нужды особо доказывать, что личность — отнюдь не одинокий, изолированный от общественного, исторического контекста, плавающий в некоем абстрактном пространстве пузырек. Личность — это сплетение нитей, тянущихся от различных контекстов: исторического, социального, национального, профессионального, семейного и т.п. Даже Грегор Замза в облике насекомого остается в какой-то степени коммивояжером, сыном, братом и т. д.; хитиновая оболочка отделяет его от привычных жизненных контекстов, но не обрывает внутренних связей с ними. Наличие этих связей — как некая система опор и стяжек — облегчает бытие, и это особенно очевидно, может быть, не в фантастической, а в реальной, слишком даже реальной ситуации, в какой оказался Дюри Кёвеш. Социально-исторические контексты, в которые встроена личность (постмодернистская критика предпочитает говорить о нарративах), под воздействием, часто разрушительным, разного рода и разного порядка сил, подвергает испытанию, деформирует модус самоосмысления личности; конкретика индивидуального опыта накапливает в себе подвижки, которые, несомненно, вызовут, в конце концов, и трансформацию парадигматического модуса...

Но останемся пока что на уровне индивидуального опыта, индивидуального бытия. Тектонические толчки и оползни, в 40-х гг. XX в. слившиеся в катастрофический (не только для венгерских евреев и далеко не только для Венгрии) катаклизм, обострили вопрос о социальной и национальной принадлежности человека. Национализм и особенно его экстремистская составляющая, нацизм, вытолкнули на авансцену, поставили под удар, прежде всего, евреев. Что, в свою очередь, и от евреев потребовало особого поведения: сплочения, укрепления солидарности или по крайней мере сочувствия и взаимопомощи.

Беда — или счастье? — лишь в том, что человек очень часто ощущает себя шире, больше той ячейки, в которую заталкивают его даже самые неодолимые обстоятельства. Дюри Кёвеш, родившись и выросши в еврейской семье, и более того, безропотно носивший на отвороте куртки желтую звезду, дальше этого отождествиться с еврейством, с другими евреями не может и не хочет. Между тем реакция, естественная для преследуемого сообщества, предписывает ему именно это. Такого рода импульсы он с самого начала ощущает и в семейной среде: отец, мачеха, ближайшее окруже-

ние — все ожидают от него каких-то специальных эмоций, слов, поступков. Не вполне понимая, что именно от него требуется, Дюри инстинктивно реагирует на эти импульсы так, чтобы не огорчать и без того подавленных людей. Но вот появляется некто дядя Лайош, дальний родственник, который, как бы выполняя негласное поручение всего сообщества, проводит с мальчиком доверительную беседу, с целью объяснить тому положение вещей, открыть глаза на суть происходящего, указав тем самым единственно верную линию поведения. «Отныне — так он говорил — ты тоже участник общей еврейской судьбы; потом он растолковал все это подробнее, упомянув, что судьба эта — тысячелетиями продолжающиеся непрестанные гонения», которые, однако, евреями «должны приниматься со смирением и жертвенным терпением, ибо удел этот назначен им Богом». Таким образом, дядя Лайош, движимый только сочувствием, только желанием помочь, только великодушием, предлагает юному Дюри Кёвешу ту самую судьбу, об отсутствии которой повествует роман.

Воспитанный в духе почтения к старшим, Дюри отвечает дяде Лайошу послушным «да». И лишь в своем нарраторском внутреннем монологе добавляет к этому «да»: «Хотя я не совсем точно понял его (дяди Лайоша. — Ю. Г.) ход мысли, особенно то, что он говорил о евреях, об их прегрешении и об их Боге».

Эпизод этот, в контексте повествования как бы даже проходной, на самом деле играет в романе ключевую роль. Ведь дядя Лайош в своих незатейливых рассуждениях выражает суть той чудовищной констелляции, в которой сошлись в новом времени (особенно это справедливо для периода Второй мировой войны) людоедская жестокость различных разновидностей тоталитаризма и готовность определенной части евреев стать жертвами этого людоедства — во имя некоего древнего мифа, где идея божественного избранничества сочетается (на мой взгляд — не очень логично) с готовностью к жертвенности.

Миф этот настолько прочно укоренен в мировом общественном сознании, что чаще всего действует подспудно, незаметно — но тем более мощно. Этот миф, ставший частью сознания и проникший в подсознание, обрекал (по крайней мере, в тот период) миллионы евреев, верящих в божественное провидение или давно не верящих в него, покорно идти в гетто, в концлагеря, под расстрел, в газовые камеры. Дядя Лайош, открывая Дюри Кёвешу глаза на его еврейскую судьбу, на самом деле отнимает у мальчика право на судьбу, «дает ему в руки готовую схему осмысления себя и своей жизни, дает ему готовое сообщество. Проблема лишь в том, что таким пониманием индивида и истории он, если и не поддерживает морально, то, тем не менее, придает событиям легитимность, признает их. Поскольку же он способен воспринимать Холокост и (будущие) жертвы в одном нарративе, то внутри этого нарратива он оставляет <...> со-

всем незначительное место сопротивлению»⁹, — пишет венгерский исследователь Д. Капоши (и, если не считать понятия «нарратив», которое здесь топорщится как-то особенно неуклюже, я с ним полностью согласен).

Надо отдать должное писательскому такту и чувству меры Кертеса: «имплицитно» управляя своим героем, он не предпринимает даже попыток сделать из Дюри Кёвеша какого-то плакатного борца сопротивления. Дюри в общем-то сам не знает, куда ему приткнуться, в какое сообщество влиться, чью судьбу разделить. Правда, еврейский «нарратив», или, точнее сказать, еврейский миф, ему явно претит: находясь в гетто, затем в концентрационных лагерях, среди массы евреев, он не уподобляется им. Недаром, оказавшись среди особенно упорных ревнителей еврейской идентичности (почему-то их зовут в лагере «финнами»), он слышит такое презрительное замечание: «*Di bist nist ka' jid!*» (это можно перевести с идиш так: «Никакой ты не еврей!»). Однако не следует видеть тут, скажем, брезгливости, или тем более проявления такой отвратительной вещи, как еврейский антисемитизм. Дюри просто-напросто шире, разностороннее своего еврейства, как, скажем, русский способен быть шире и богаче узко понимаемой «русскости», как *человек* в принципе шире и богаче, чем человек такой-то нации. Отношение Дюри Кёвеша к еврейству станет более понятным, если вспомнить отношение к своему еврейству самого Имре Кертеса. В 1990 году он, протестуя против пассивной позиции Союза венгерских писателей в вопросе об антисемитских высказываниях известного поэта Чоори, Кертес, в довольно не свойственном ему эмоциональном тоне, писал: «Не желаю терпеть, чтобы меня лишали моей индивидуальности; не желаю терпеть, чтобы, по прошествии тюремных десятилетий тоталитаризма, меня заталкивали — евреи ли, не евреи ли — в дефиницию „еврейства“. „Еврейства“ — если не считать словарного понятия — просто не существует. А если и существует, я об этом не знаю. Никогда не отказываясь от своего происхождения — этой случайности, определенной в небесах, — я не стану терпеть ущемления, совершённого из-за моих метрических данных. <...> Я не прятался и не прячусь ни в какую расовую, национальную или групповую идентичность; ни от одной расы, нации, группы я не прошу полномочий, чтобы стать ее рупором, чтобы ее именем судить, отвергать, предавать анафеме»¹⁰.

Дюри Кёвеш, практически еще ребенок, конечно, не способен был мыслить столь зрело, да и сил у него, ни физических, ни моральных, для такой позиции, разумеется, не было. Имплицитный автор — опираясь на тот очевидный факт, что его герой, как это ни невероятно, выжил, — с некоторым даже академическим любопытством всматривается в печально-гротескную эволюцию самосознания Дюри Кёвеша, в этапы «воспитания» его чувств (Э. Бойтар метко называет «Без судьбы» анти-Bildungsroman'ом, — см. цитированную статью). Конечно, есть определенный элемент черного юмо-

ра (или: черной иронии) в эпизодах, когда Дюри, движимый естественной для подростка, почти еще ребенка, потребностью «прислониться» куда-то, к чему-то большому, надежному, пытается видеть в сокамерниках подобие семьи, о которой пекутся умные, по-отцовски заботливые, умеющие все предусмотреть, твердой рукой устраняющие хаос и беспорядок, внушающие симпатию люди — эсэсовцы.

Приведу лишь один характерный эпизод: выполняя непомерно тяжелую работу, обессиливший Дюри уронил на землю мешок с цементом — чем вызвал взрыв ярости у одного из охранников. «С этой минуты он сам каждый раз взваливал новый мешок мне на плечи, следил только за мной, я стал его главной заботой, он провожал меня взглядом до грузовика и обратно, выталкивая меня вперед, даже когда, по справедливости, на очереди был кто-то другой. В конце концов мы с ним, хочется думать, почти сыгрались, хорошо понимая друг друга, и я уже видел на лице у него чуть ли не удовлетворенность, чуть ли не ободрение, чтобы не сказать: гордость; и в определенном смысле, должен признать, я это заслужил». Так в помутненном сознании заключенного садизм превращается в процесс отеческого воспитания.

Кертес не переоценивает возможностей своего героя: лагерный распорядок, рассчитанный на что угодно, только не на укрепление здоровья и психики снесенных сюда людей, перемалывает Дюри Кёвеша: проблематика судьбы, свободы, личности отходит далеко на задний план, когда Дюри, дождавшись в лагерном лазарете прихода американцев и слыша слова об освобождении, реагирует на них неадекватно — или, наоборот, сугубо адекватно тогдашнему своему состоянию: «Но напрасно я напрягал слух: в этом объявлении (объявлении, звучащем по лагерному радио. — Ю. Г.), как и во всех предыдущих, я слышал только про свободу — и не улавливал никакого намека, никакого упоминания о том, почему не несут баланду».

Заключительные главы романа «Без судьбы» дались Кертесу, думается, нелегко. С одной стороны, он должен был, ради художественной цельности, сохранять имплицитное авторское присутствие, то есть не демонстрировать своего превосходства над нарратором, разделяя, в частности, его беспомощность, его косноязычие в попытках выразить, для себя и для других, то страшное знание, которое тот вынес из лагерей смерти. С другой стороны, надо же было и сформулировать некоторые выводы — для того, чтобы жить, с бременем этого знания, дальше, а главное, чтобы сделать свой опыт приемлемым и для других.

Может быть, способ, который писатель нашел для решения этой сверхтрудной дилеммы, нельзя признать единственно возможным; но он, мне кажется, в данных условиях оптимален. Кертес сохраняет достоверность

образа своего героя. Возвратившись в Будапешт и встретившись — не с родными (отец Дюри погиб в Маутхаузене, мачеха вышла замуж, судьба других неведома), а с двумя стариками из круга прежних знакомых, Флейшманом и Штейнером, Дюри Кёвеш пробует поделиться с ними хотя бы частью обретенного им опыта — и обнаруживает полное свое бессилие. Оба старика, которых случай, удачное стечение обстоятельств уберегли от смерти, не способны понять путаных рассуждений Дюри: отчасти потому, что он, шестнадцатилетний, неизмеримо старше их по пережитому опыту, отчасти же по той простой причине, что опыт этот отнюдь не добавил ему духовной, интеллектуальной зрелости. Высказывания мальчика (например, на совет Штейнера постараться забыть «все эти ужасы» — ведь «нельзя начинать новую жизнь с таким грузом», — Дюри с искренним удивлением отвечает, что «памяти-то своей он приказать не может»; «и вообще, сказал я, я не заметил, чтобы там были какие-то ужасы») вызывают у стариков недоумение и даже раздражение.

И не только у стариков.

Вероятно, со стороны Кертеса это очень сильный ход: он не вкладывает в уста нарратора все объясняющие догадки, понимая, видимо, что они звучали бы — на фоне всего романа — фальшиво. Это ведь только Павел Корчагин, сделанный из закаленной стали, может подарить читателю отточенную, но мало на что-либо пригодную сентенцию насчет того, что «жизнь должна быть прожита так, чтобы не было мучительно больно...», ну и так далее. Мысли и выводы Дюри Кёвеша сбивчивы, противоречивы, темны; в них скорее — интуитивное нащупывание пути к истине, чем логические шаги к ней. Они как некие коварные камни на дороге, о которые читатель спотыкается, даже набивает шишки, чтобы задуматься об их смысле, чтобы долго — в оптимальном случае: никогда — не забывать их.

«Почему они не хотят уяснить: если есть судьба, то невозможна свобода, — размышляет Дюри, расставшись (почти в ссоре) со стариками. — Если же, — продолжал я, сам все более удивляясь себе, все более увлеченный ходом своей мысли — если же есть свобода, то нет судьбы; то есть — тут я остановился, но лишь ненадолго, чтобы собраться с духом — то есть тогда мы сами — своя судьба, — вдруг понял, с небывалой ясностью понял я».

Или вот еще характерный пассаж. Дюри идет по улице; день клонится к вечеру. «...Барашки облаков над синеющими холмами становились лиловыми, а небо — пурпурным. Вокруг меня тоже что-то словно бы изменилось: уличное движение стало реже, шаги прохожих замедлились; голоса стали тише, взгляды смягчились, лица повернулись друг к другу. Это был тот неповторимый час — я узнал его даже сейчас, даже здесь, — самый любимый мой час в лагере, и меня охватило какое-то острое, болезненное чувство: ностальгия».

Но среди этих и подобных им загадок и зацепок особенно выделяется одна, специально, видимо, прибереженная Кертесом на самый финал романа «Без судьбы». Приведу этот фрагмент почти полностью.

«...Когда я огляделся на этой тихой вечерней площади, на этой полуразрушенной и все же полной обещаниями улице, я ощутил, как растет, как копится во мне готовность: я буду продолжать свою, не подлежащую продолжению, жизнь. Меня ждет мать, она наверняка будет мне рада, бедняжка. Помню, когда-то она мечтала, чтобы я стал инженером, врачом или кем-нибудь в этом роде. Так оно наверняка и будет, так, как она захочет; нет такой нелепицы, которую мы бы не пережили совершенно естественно; на пути моем, я знаю, меня подстерегает, словно какая-то западня, счастье. Ведь даже там, у подножия труб крематориев, было, в паузах между мучениями, что-то, что походило на счастье. Все спрашивают меня об „ужасах“, о трудностях; а для меня самым запоминающимся останется именно это. Да, об этом, о счастье концлагерей, надо им рассказать в следующий раз, когда они спросят.

Если спросят. И если я сам этого не забуду».

Мне кажется, в этом абзаце Кертес не просто наметил интригующую загадку, которая не оставит читателя в покое: он решается здесь на некий эпатаж, на провокацию (хотя для него, человека скорее замкнутого и скованного, эпатажного поведения ожидать трудно). Конечно, известны феномены вроде тоски моряка по океану, полярника — по льдам, фронтовика — по окопам. Однако во всех этих ситуациях экстремальные условия служат предпосылками для проявления лучших человеческих сил; в концлагере, как это убедительно демонстрирует роман «Без судьбы», человеческое только подавляется, вытравляется, убивается.

Пометавшись в расшифровке этого феномена, царапающего логику, здравый смысл, чувство меры, даже, если угодно, вкус, — этого странного словосочетания, «счастье концлагерей», попытавшись найти ответ у других литературоведов, писавших о Кертесе (удивительно, как авторы, лихо оперирующие нарративами, антинарративами и т. п., робко обходят этот лезущий на глаза вопрос!), я вспомнил одно, очень известное, можно сказать, классическое произведение — знаменитую повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича»: ведь финал этой повести удивительно совпадает по настроению с финалом романа Кертеса «Без судьбы».

«Засыпал Шухов вполне удовлетворенным. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся.

Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый».

Этой концовкой Солженицын сказал о ГУЛАГе, о людях ГУЛАГа едва ли не больше, чем своим трехтомником «Архипелаг ГУЛАГ».

Дело, наверное, не только в том, что человек и в таких нечеловеческих условиях сохраняет способность различать Добро и Зло и тянуться к Добру, ценя его во много раз острее, чем в обстановке обычной жизни. Главное, видимо, тут в том, почти подсознательном, упорстве («упрямстве», как называет это Дюри Кёвеш), с каким эти люди в будничной деятельности, в мелочах поддерживают друг друга, спасают друг друга, делая это не ради каких-то убеждений, не ради веры, а ради самих себя: только так они могут сохранить свою душу, свою личность, сохранить самих себя как людей. Часто это значит: сохранить и свою жизнь.

С этой точки зрения очень важен один эпизод — в сущности маленькая вставная новелла — из другого романа Кертеса, «Кадиш по нерожденному ребенку» (1990). Книга эта не посвящена непосредственно лагерной тематике — хотя связана с ней самым тесным образом, пронизана от начала и до конца лагерной «рефлексией». Речь идет об одном из заключенных Освенцима, которого другие называли Господином Учителем и который выполнял крайне важную для любого подобного «учреждения» функцию: делил полученный хлеб. Рассказчика, который как раз заболел, отделили от группы, чтобы затолкать в другой вагон, и он, оставшись без пайки, сколь ни крохотной, но все же дающей шанс уцелеть, уже прощался с жизнью. «И — что я вижу спустя пару минут? Крича и беспокойно шаря вокруг взглядом, в мою сторону, шатаясь, спешит Господин Учитель, и в руке у него — пайка хлеба, и, увидев меня, он подходит и быстро кладет хлеб мне на живот; я что-то пытаюсь сказать, но, видно, удивление и так написано у меня на лице, потому что он, хотя уже рвется назад — не окажись он на месте, его тут же пристукнули бы, — стало быть, он, с возмущением, ясно отразившимся на его сморщенном, маленьком, уже готовом к смерти лице, говорит: „Да как ты мог подумать?..“». Рассказчик больше всего потрясен тем, что Господин Учитель не оставил — хотя все этому способствовало — пайку себе: ведь она удваивала ему шансы на выживание.

«...Выходит, есть что-то, <...> существует некое, кристально чистое, не загрязненное никакой чуждой примесью: ни плотью нашей, ни душой, ни нашими хищниками — понятие, некая идея, которая в уме у всех нас живет как одинаковый образ, да, некая идея, чья, как бы это сказать?, невреждаемость, сохранность, или что угодно, для него, для Господина Учителя, единственный реальный шанс остаться в живых, и без нее шанс остаться в живых — никакой не шанс, просто потому, что без сохранения этого понятия в целости, без возможности созерцать его в чистом, незамутненном виде он не хочет, да что не хочет: очевидно, не может жить».

Итак, Имре Кертес (или его альтер эго, что в данном случае все равно) становится к зрелому возрасту идеалистом. И с позиций этого идеализма осуждает, отвергает любой тоталитаризм, любого: коричневого ли, красного ли — цвета (повести «Английский флаг», 1991; «Протокол», 1993).

Быть идеалистом в наше время — некомфортно, неудобно. Имре Кертес живет не на родине, вероятно, не только потому, что он еврей, но и потому, что он идеалист. «Мое отечество — изгнание», — записывает он еще в «Галерном дневнике» (отмечено 1975 г.). Более того, он и свое еврейство воспринимает только с одной-единственной стороны: как дополнительный моральный долг, как обязанность снова и снова, одержимо напоминать человечеству, что Освенцим был — и что «после Освенцима не произошло еще ничего, что его опровергло бы. В моих произведениях Холокост никогда не представлял в прошедшем времени»¹¹.

Имре Кертес всегда был уверен — уверен и сейчас, — что в XX в. человечество переступило какой-то роковой порог. Этот порог — легитимность лагерей смерти, куда включаются и Освенцим, и ГУЛАГ. Своим творчеством Кертес постоянно напоминает об этом людям, идя во многом против общих настроений, отказываясь от лавров популярности. Еще в 1975 г., когда наконец вышел его первый роман, он записал в «Галерном дневнике»: «„Без судьбы“ — гордое произведение, и этого ему (да и мне тоже) не простят никогда».

Но вместе с тем эта гордость, это «упрямство» в стремлении сохранить себя как человека — вещи сами по себе крайне амбивалентные. Историческим оптимизмом тут, увы, и не пахнет. Освенцим (не столько конкретный концлагерь, сколько сам тот факт, что Освенцим был, а следовательно, и остался в современной истории как ее неотъемлемая часть) перечеркивает существовавшую ранее спокойную уверенность, что человечество развивается по восходящей. Об этом Кертес пишет во многих своих эссе; об этом же говорит его роман «Кадиш...», который представляет собой взволнованный, отчаянный монолог, объясняющий, почему герой этой книги (наверное, во многом тождественный автору) так и не решился продолжить себя в детях. Не решился не из каких-то умозрительных соображений, а из-за некоего внутреннего барьера, который не позволяет ему брать на себя ответственность, давая жизнь человеку в мире, который катится к гибели.

Отказаться от продолжения жизни — разве это не то же самое, что и платоновская формула «история кончилась»?

Недаром в одном из романов Кертеса, «Фиаско» (1988), возникает фигура Сизифа, чей камень от бесконечного вкатывания на гору в конце концов сотрется, «и однажды Сизиф обнаружит, что давным-давно уже, рассеянно насвистывая, пинает в пыли перед собой серый голыш».

Здесь — в связи с фигурой Сизифа — мы снова натываемся на слово «счастье»; и снова — в парадоксальном, пусть и не таком резком, как раньше, сочетании. «Его (Сизифа. — Ю. Г.) жизнь будет жизнью писателя, который пишет, пишет свои книги, пока полностью не растратит себя, не станет чистым, как голый скелет, освободившись от излишнего шлака —

от жизни. Сизифа — гласит легенда — мы должны представлять счастливым. Наверняка оно так и есть».

Позиция Кертеса — своеобразный стоический экзистенциализм (чтобы не отставать от времени, назовем его — постэкзистенциализмом: трудно выговаривается, зато звучно!). Недаром же Камю — один из самых любимых, наряду с Кафкой, писателей Кертеса. Но ведь к этой категории можно отнести и многих других, упомянутых здесь или не упомянутых, писателей, почувствовавших на своем лице дыхание Апокалипсиса. Их безыллюзорный стоицизм не всегда оказывается достаточной опорой, чтобы жить и работать: не зря же среди них столько самоубийц. И тем не менее именно эти рыцари печального образа, пожалуй, являются самыми надежными хранителями «зажженных светов» добра, благородства, любви и красоты, из последних сил удерживающими эти ценности среди постмодернистского шабаша нашей цивилизации.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по комментариям В. А. Чалмаева к книге: *Платонов А. Чевенгур. Роман и повести.* М., 1989. С. 643.
- ² *Михайлович Д.* Голый остров. Разговоры с друзьями. М., 2001. С. 179–180.
- ³ *Шаламов В.* Воскрешение лиственницы. Рассказы. М., 1989. С. 488.
- ⁴ *Надь И.* От вынужденной участи — к выбору судьбы. О творчестве Имре Кертеса // «Звезда». 2003. № 7. С. 192.
- ⁵ Прочитую еще раз Иштвана Надя: «Его отличает от них (постмодернистов. — Ю. Г.) в первую очередь подход к языку, ибо для него неприемлемы такие эксперименты, когда путем „смерти автора“ как субъекта речи обезличенная функция языка, его абсолютное главенство над субъектом возводится до уровня нормы. Тот Кертес, который определяющую черту своей эпохи видит в потере человеком доминантного смысла существования, не может в своей творческой практике следовать сомнительным путем децентрации и релятивизации смыслового значения или деконструкции языка» (Там же).
- ⁶ *Затонский Д.* Предисловие // *Кафка Ф.* Замок. Роман. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М., 1991. С. 6.
- ⁷ По некоторым высказываниям в других книгах Кертеса, это мог быть сам печально знаменитый Менгеле.
- ⁸ *Vári Gy.* Buchenwald fölött az ég // «Magyar narancs». 17(?). 2002.
- ⁹ *Kaposi D.* Narratívátlanlanság // *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről.* Budapest, 2002.
- ¹⁰ Цитируется по статье: *Bojtár E.* Sziszüphosz téli utazása // «2000». 2003, január. С. 43.
- ¹¹ «Эврика!» Стокгольмская речь // «Иностранная литература». 2003. № 5. С. 183. Перевод В. Т. Середы.

Миф и псевдомиф в румынской литературе XX в.

...Зачем же писать историю только истинной литературы? Заурядная литература порой лучше раскрывает характер нации. История польского графоманства могла бы сказать нам больше о нас самих, нежели история жизни Мицкевича и других, подобных Прусу.

*Витольд Гомбрович. «Дневник»*¹

Среди множества уроков минувшего столетия одним из важнейших и тем не менее мало разработанных остается особая роль мифологии в развитии культуры и самосознания народов. Десятилетиями происходили процессы зарождения и последующего заката множества мнимых, искусственных мифов и их замены новыми, противоположными. Взгляд исследователя постепенно различает глянец ложной мифологизации, затусшевавшей исторические и художественные реалии ушедшего века.

Чтобы понять причины и пути возникновения этого сонма новых мифов, завладевших сознанием миллионов во множестве стран мира и прежде всего Восточной и Центральной Европы, необходим — на основе данных «архивной революции» — тщательный анализ основополагающих тенденций развития духовности в минувшем столетии, сущности общественно-политических структур, борьбы идеологий, состязания литературных направлений и т. д., дабы попытаться затем определить различия между реальными историческими и литературными фактами и их псевдомифологическими «двойниками», выявить те мифологемы, которые использовались на потребу сменявшим друг друга режимам и общественно-политическим структурам страны.

Но, прежде всего, представляется крайне важным хотя бы вскользь напомнить о строении человеческого мозга, о его изначальной предрасположенности к мифотворчеству.

* * *

Научные открытия последних лет постепенно выявляют основы мифотворящего человеческого мышления, сознания, его «имагинативного бытия». Все законы познания и творчества в конечном счете оказываются обусловленными законом «имагинации» (воображения — в румынском озвучивании «имажинар») ², по определению Я. Э. Голосовкера, «имагинативным абсолютом» ³.

Решающей роли «имагинативного абсолюта» содействует само строение мозга, в структуре которого содержатся три эволюционные напластования: в первых двух, насчитывающих сотни тысяч лет развития, хранятся богатства подсознания, иррационального, трансцендентного, доступные лишь интуиции особо одаренных людей. Эмпирически наблюдаемая реальность — область верхнего напластования коры больших полушарий, она познается сознанием, разумом (рациональным), «Сознание — лишь тонкая пленка, покрывающая океан бессознательного»⁴.

Целостность личности зависит от баланса, уравновешенного соотношения сознательного и бессознательного. В случаях дисбаланса, нарушения этого равновесия гораздо легче управлять поступками человека, навязать ему ошибочные, зачастую враждебные истине и обществу идеи и нормы поведения. Экстремистские, антигуманные политические и идеологические структуры, предлагая модели мира, якобы построенные на основе эмпирической реальности, стремятся навязать такое представление о мире, где властвует подсознание, наиболее мрачные его проявления.

Весомым подтверждением этих еще мало изученных явлений стала публикация в Румынии в 2002 г. книги умершего в 1948 г. микробиолога Г. Т. Попы «Реформа духа». Крупнейший специалист в области мозга, широко известный в Европе, он не ограничился исследованием анатомии и физиологии мозга, но вышел за пределы узконаучных изысканий и еще в межвоенные годы стал разрабатывать проблематику человеческого сознания.

То были годы, когда в Румынии стремительно сменяли друг друга диктаторские режимы, включая и самые экстремистские — правые и левые. Именно в это время выступал со своими лекциями и докладами Г. Попа, увязывая нашествие тоталитарных сил... с особенностями структуры человеческого мозга. Четко разграничивая «примитивный мозг» («таламус») и «мыслящий мозг» (кору полушарий), ученый постоянно предостерегал об опасности, которая грозит сознанию человека в результате насилия таламуса над мыслящим мозгом. «Мыслящий мозг — плод свободы, он может существовать и развиваться только в условиях свободы», — утверждал ученый⁵. Между тем в условиях торжества экстремизма происходит процесс «дещеребрации», аннулирования коры мозга, освобождения инстинктов. «Деля упор на „таламус“, фашизм и коммунизм добиваются перенесения человечества в иную биологическую эру». Иными словами, тоталитаризм вел к регрессу не только в области цивилизации, но и в области биологического развития.

Стоит ли удивляться, что с победой коммунистических сил в Румынии в 1947 г. ученый превратился в преследуемую дичь, скрывавшуюся от властей и искавшую прибежища в домах друзей. Год спустя его не стало.



Как же осуществляется связь указанной мозговой структуры с мифотворчеством, «имагинативностью» — и далее, с механизмом использования его экстремистскими режимами?

Прежде всего хочется отметить весьма широкий веер высказываний известных ученых о «предрасположенности» ушедшего столетия к мифотворчеству. Советскому исследователю Б. Сучкову представлялось, что «нереалистические течения современного искусства, часто очень тесно связанные с философским иррационализмом, обращаются к мифу, создают неадекватную реальности субъективистски-фантазмагорическую картину мира, в которой человеческое сознание, отторгнутое от формирующей его общественной среды, произвольно конструирует облик реальности и лишь оперирует ее элементами без исследования ее взаимосвязи с действительностью»⁶.

Совершенно противоположных взглядов придерживаются специалисты (имена некоторых приведены в наших предыдущих работах⁷), пришедшие к выводу, что девятнадцатый век с очевидностью продемонстрировал ограниченность рационализма, сциентизма, выхолащивающих душу человека тем, что апеллируют только к уму, игнорируя сердце. Миф о всемогущей науке в двадцатом столетии поставлен под сомнение самой действительностью. В такие смутные и трагические времена, утверждает А. Косарев, «резко увеличивается рождаемость людей, обладающих мистическими способностями». Устанавливается «подавляющее господство мифологического типа мышления»⁸.

«Цикл западного природознания завершается, — утверждал П. А. Флоренский. — <...> Близок час глубочайшего переворота в самых основах культурного строительства. <...> Здание культуры опустело. <...> Научное мировоззрение и качественно, и количественно утратило тот основной масштаб, которым определяются все прочие наши масштабы: *самого человека...*»⁹.

Со своей стороны, румынский историк религий и мифолог Мирча Элиаде был убежден, что XX столетие — последний этап десакрализации, что настает пора торжества сакрального, обращения к архетипическим образам. Примерно то же самое, но иными словами утверждает и автор книги «Философия мифа» А. Косарев. М. Н. Эпштейн в статье о мифологии в литературе XX в. пишет: «Если литература нового времени в XIX в. в особенности развивалась по пути демифологизации, то в XX в. она, преодолевая позитивистски-натуралистические и романтико-эгоцентрические установки, вновь обращается к слиянию фантазии и реальности, к цельности мифа, где субъективное и объективное рационально не разграничены»¹⁰.

Косвенным свидетельством обоснованности подобных утверждений можно считать и безуспешные попытки экстремистских режимов XX столетия (в первую очередь нацистского и большевистского) обнаружить ле-

гендарную Шамбалу в Гималаях и завладеть тайнами жрецов трансцендентного мира.

* * *

Последние, широко известные исследования предлагают впечатляющую картину особенностей тоталитаризма в XX столетии. Здесь нет возможности, да и надобности, дать их исчерпывающий перечень. Стоящая перед нами задача иная: попытаться определить, какие именно черты этой общественной структуры обусловили ее прямую связь с мифологическим мышлением, какие мифологемы использовались особенно активно во имя утверждения подобных режимов и усиления их воздействия на сознание миллионных масс. И какова при этом роль художественной литературы.

Тоталитаризм предполагает унитарную идеологию, охватывающую все сферы человеческой деятельности, как материальные, так и духовные. Отсюда монополизация информационного пространства, блокировка информационных потоков, не подтверждающих верность идеологии, всяческое возвышение партийно-государственной номенклатуры, этого стержня социальной базы тоталитаризма. В атмосфере крайней политизации, идеологизации общества осуществляется фальсификация истории, роли сил, приведших к тоталитаризму. Утопичность обещанного «счастливого будущего» обретает агрессивный характер, в результате проблема цены (в человеческих судьбах и жизнях) теряет всякую значимость. «Энтузиастический фактор» подпитывается хорошо продуманной системой мер и поступков. Главная цель — трансформация революционной энергии масс в мобилизационную модель. По словам писателя Гайто Газданова, «государственная этика, <...> доведенная до ее логического пароксизма, <...> неизбежно приводит к почти уголовной концепции власти, и в такие периоды истории власть действительно принадлежит невежественным преступникам и фанатикам, тиранам и сумасшедшим...»¹¹.

Со своей стороны В. Мириманов, автор труда «Искусство и миф», утверждает: «В XX в. несколько поколений в разных странах были вовлечены в мир абсурда. Этот трагический опыт показал, что искусственная деформация картины мира не в состоянии подменить естественный процесс. В результате самые радикальные перевороты оказывались простым переворачиванием бытия»¹².

Подавление интеллекта, всяческое извращение духовного потенциала граждан, настоящая охота за душой каждого простого человека — вот некоторые аспекты того процесса «формовки» новой личности, которую осуществляют не покладая рук идеологи тоталитаризма. Небывалое распространение так называемой «массовой культуры» обусловлено, в конечном счете, задачей превращения культуры ширпотреба в культуру соучастия.

Нетрудно понять, что для осуществления столь далеко идущих целей следовало придать служению подобным режимам характер религиозного действия, а всей системе предлагаемых «ценностей» — вид сакральный. Это означало всяческую активизацию мифологического мышления граждан, «роковой способности людей приспосабливаться к тоталитаризму» (см. статью Ю. П. Гусева в данном сборнике). Известная истина: чем больше мифологизировано сознание, тем легче им управлять. Тоталитаризм немало преуспел в этой работе.

Основополагающим для разрабатываемой нами темы становится в этой связи вопрос: какие мифологемы могли послужить становлению и утверждению в сознании миллионов идеологии и практики тоталитаризма? Ведь история литературы XX в. знает немало примеров создания на основе мифов подлинно художественных, а следовательно, антитоталитарных творений, оставивших глубокий след в духовной эволюции минувшего столетия (Т. Манн, Л. Мештерхази, М. Садовяну и др.). И все же гораздо более широким и действенным оказался процесс «отторжения» от плоти мифов тех элементов, которые позволили экстремистским идеологиям завладеть умами большей части человечества.

Что же предпочитали черпать указанные идеологи из богатейшего концептуального и методологического фонда мифологии? Они — осознанно, а то и неосознанно — исходили из того, что миф — стихийный сплав реальности чувственной и сверхчувственной (метафизической и трансцендентной), сплав сознательного и бессознательного, логического и алогического, рассудочного и сверхрассудочного. В пространстве нового мифа, создаваемого в тоталитарную эпоху, упор следовало делать на бессознательную, алогическую сторону его структуры, при этом сознанию и логике отводилось минимальное место. Воплощение важнейших истин становилось возможным лишь при содействии того воображения, что сродни визионерству, приправленному немалой долей мистики. (Не случайно Д. Лукач писал о «мистической этике революционеров».) И раз миф, согласно такой логике «имагинации», по-своему располагает события, то естественно, что изображение действительности может быть искажено, а истины относительны.

Все это предполагало высокоинтуитивное ощущение трансцендентного (посвященными) и упрощенное донесение его до масс исполнителей (непосвященных). Оживала ритуальная функция художественно-словесного акта. Снова субъектом познания и творчества становился не индивид, свободная личность, а коллектив, причем коллектив многопоколенный. При этом процесс перевода сознания на уровень метафизической реальности, по сути, маскировал стремление «посвященных» перевести его из мира видимых вещей в мир невидимых структур, из мира чувственно воспринимаемого в мир умопостигаемый. Чему в немалой степени

должны были содействовать и воскрешаемые традиции обрядов, шумных церемоний, массовых шествий. Так внедрялся своего рода восточный образец развития человеческого познания: от обыденного через мифологическое — к мистическому. Человека стремились приучать погружаться в бессознательное или, как выразился автор книги «Спонтанность сознания» В. В. Налимов, в «подвалы собственного сознания» и там искать истоки интуиции, озарения, просветления и даже <...> откровения. В литературной мифологии тоталитаризма именно бессознательному отводилась важнейшая роль как фактору социализации, а порой и объекту рационализации»¹³.

Нетрудно догадаться, что мифологема «сверхличности», непогрешимого вождя, народного заступника должна была занять важное место в арсенале творцов мифов эпохи тоталитаризма. Вся разница состояла лишь в том, что подобными операциями возможно было создать лишь множество *псевдомифов*, представлявших некоторым поколениям XX в. истинными носителями новой, спасительной правды.

* * *

Что же представляли на самом деле псевдомифы XX столетия, точнее, эпохи торжества тоталитаризма? Легко понять, как важно было для его идеологов построить новые мифологические структуры на потребу набиравшим силу экстремистским движениям, а затем и выросшим на их основе общественно-политическим режимам. Гиперболическое осмысление современных фактов, их наделение мифологическими свойствами содействовало той псевдореальности, иллюзорной действительности, которую навязывал тоталитаризм миллионным массам граждан. Так было легче завоевать доверие народов, обманутых скудостью информационного поля, недугами общественного устройства. Вместе с тем псевдомифы становились средством адаптации личности к крайним ситуациям, которыми были так богаты экстремистские режимы. Таким образом, тенденциозное использование мифологического шифра помогало внедрению в сознание масс иллюзорных представлений о структуре общества, роли личности в ней, сущности классов, манящего будущего. В искусственно сконструированной утопии грядущего идеального общественного устройства тонуло живое биение творческих сил жизни — псевдомифы искусно маскировали этот процесс.

Все это было возможно лишь посредством активизации подсознания и устранения его цензора — сознания, освобождения сдерживаемых аффектов, с тем чтобы сознание уступило место одержимости, свободе проявления биологической природы человека. Баланс между сознанием и подсознанием, рациональным и иррациональным нарушался. Путем восстановления древних психологических технологий создавались новые формы погружения в бессознательное, внеэмпирическая реальность вторгалась в

жизнь людей и диктовала им далекую от здравого смысла логику мышления, образ жизни, поступки и убеждения.

Псевдомиф использует один из главных признаков мифа: принятие вымысла за правду, за действительность. Эта «правда» в конечном итоге оказывается результатом слияния заимствованных у мифа первоэлементов сознания с утопически сконструированными современными картинками. Ф. Ницше прекрасно создавал это, видя в таком слиянии средство противопоставления познанию, просвещению, «рацио». В результате размываются границы между суровой действительностью и «сказкой», все больше сближаются субъект и объект, причем мифологическое здесь призвано играть роль того «25-го кадра», который незаметно фиксирует в сознании нужные экстремизму понятия и убеждения. Нарушение меры мифологического содействует искажению картины реальности. Псевдомиф всячески старается создать убедительную картину воображаемой страны «Нигдении», но реальность постоянно опровергает утопию.

При этом отвлеченные схемы страны «Нигдении» полностью вытесняют реальную личность, процессы ее духовного обособления; коллектив всегда сильнее личности, проявлять свои качества она может только в рамках коллектива.

Итак, события современности помещаются в мифологическое пространство. Но какой была окраска этих событий? Идеализация древности, преклонение перед архаикой, непомерное возвышение происхождения нации, деяний предков, побед провиденциальных вождей, возвеличение достоинств своего народа и приуменьшение достоинств народов соседних... «Мифологический плен» становится удобнейшей почвой для мифологизации современной жизни и целей, которые ставит перед собой современное общество. При этом псевдомифология не обходится без определенной доли мистического сопричастия и немалых пережитков магических ритуалов (скульптуры и портреты вождей, обрядовость заседаний и народных празднеств, торжественность «инициации» при приеме в комсомол, партию и т. д., красочность демонстраций и т. д.).

Особенно преуспел псевдомиф в создании образа провиденциального вождя. Это средоточие и мифологического и человеческого, и в этом смысле он «вбирает в себя все возможные уровни и формы сакрального...»¹⁴. Вот где отождествление субъекта и объекта достигает невиданных высот! Перестройка биографий вождей в соответствии с мифологическими канонами приводит к созданию сплава из положительных знаний и фантастических представлений, избранника Провидения, достойного культового поклонения. Словом, как отмечал еще в начале XVIII в. молдавский князь Д. Кантемир, соратник Петра Великого, «исследуя начала самых благородных <...> кланов, обнаруживаешь одни басни или смешные, придуманные поэтами фикции»¹⁵.

Именно псевдомифы содействовали деформации картины мира, именно они привели к тому, что «в XX в. несколько поколений были вовлечены в мир абсурда»¹⁶.

Остается еще добавить, что главным средством губительного воздействия псевдомифа на сознание миллионов было лозунговое слово. По верному замечанию А. Зиновьева, «власть слов над людьми поистине поразительна. Вместо того, чтобы использовать слова лишь как средства для фиксирования результатов своих наблюдений реальности, люди самую реальность видят лишь в той мере и в том освещении, к каким их вынуждают слова, а часто вообще обращаются к реальности лишь как ко второстепенному средству в их главном деле — в деле манипулирования словами»¹⁷.

Что же касается искусства, в том числе словесности, то создатели псевдомифов трудились в эстетическом вакууме. Художественность и ложная мифология несовместимы, практика XX в. доказала это сполна. Насильственная униформизация, планомерная «формовка» читателя и писателя в духе потребностей тоталитаризма не могли вызвать к жизни подлинные художественные ценности. Все большее нагнетание в сознание псевдомифов и выдавливание реальных истин могли иметь один результат: псевдомифы перестают восприниматься как таковые, они обретают внешние признаки реальности, в то время как реальность воспринимается все чаще как миф, утопия, легенда или просто ложь.

* * *

История румынской литературы XX в. позволяет расшифровать многие «тайны» торжества ложных мифов этого столетия. Отметим, прежде всего, что именно на рубеже XIX и XX столетий намечается решительный перелом в общественном сознании и культуре страны, который в разных формах будет пронизывать все этапы развития румынской культуры до самого конца века. На протяжении предыдущего столетия довольно мирно сосуществовали идеи национализма, стремившегося сблизить румынский менталитет, цивилизацию с достижениями западной цивилизации (прежде всего французской), и идеи национализма, стоявшего на страже автохтонных ценностей, неповторимости духовного наследия и необходимости идти своим путем к горизонтам будущего.

В начале XX в. автохтонный национализм все больше оттесняет идеологию сближения с западной цивилизацией. Причем утверждение неповторимости румынской цивилизации опирается прежде всего на ценности сельского мира. В 1903 г. выходит в свет журнал «Сэмэнэторул» («Сеятель»), вокруг которого группируются многие представители культуры, ставшие затем костяком движения с тем же именем. Чуть позднее рождается другое, такой же направленности движение «попоранистов» (народников), выдвигавших на той же основе задачи социального обновления крестьянской жизни.

В дальнейшем румынскому автохтонному национализму предстояло пройти трагический путь от национального самосознания к национальному самодовольству, затем к национальному самообожанию, за которым неизбежно следует национальное самоуничтожение. Румынская культура прошла все эти ступени деградации националистического, ложнопатриотического мифа. К счастью, после этапа «мифоманиакальной этнической специфики» (И. Бродский) настало отрезвление. Но это было уже на исходе века XX-го.

Это значит, что на протяжении всего минувшего столетия судьбы румынской культуры в решающей степени зависели от неустанного противостояния двух основополагающих направлений — традиционалистов и модернизаторов, причем на каждом этапе этого противостояния верх одерживали идеологи национализма автохтонного. Используя терминологию, предложенную Ф. Ницше, это означало торжество дионисийского начала над аполлоновским.

Тем показательнее, что подлинно художественная литература, отвергая искушения национального самодовольства и самообожания, дарила читателям истинные ценности, в том числе и построенные на основе древних мифов, значительно обогатившие их духовный мир (Т. Аргези, М. Садовяну, М. Сореску, Н. Стэнеску и др.). О них сказано немало верного как в историях литературы, опубликованных в Румынии, так и в трудах российских румыноведов. К сожалению, горизонт восприятия большинства читателей все же определялся воздействием произведений иного рода, отражавших идеологию экстремистских движений, а затем и общественно-политических и государственных структур, запятнавших кровью и насилием историю минувшего века.

Отдав уже в своем начале предпочтение идеям автохтонного национализма, век XX-й завершал свое существование ложными мифами национал-коммунизма эпохи Н. Чаушеску, в котором реальностью была лишь первая часть словосочетания, а вторая — неосуществимой утопией. И на каждом этапе истории культуры режимы — посредством социально-культурных институтов (библиотеки, музеи, театры, художественная критика, художественно-просветительская пропаганда и др.) — осуществляли отбор литературных ценностей и их интерпретацию в соответствии с задачами создания нужных им псевдомифов. При учете этого важнейшего фактора эволюция румынской литературы на протяжении всего двадцатого столетия выступает как конфронтационно-мифологическая история, созданная на основе мифотворящих общественно-политических и социальных систем. И если в периоды особенно губительных экстремистских «заморозков» создавалось множество псевдомифов (напоминавших те ледяные фигуры, которые особенно искусно создаются зимою в Японии), то в редкие «оттепели» они временно оттаивали, готовя почву для новых, порою прямо противоположных.

* * *

Движение «сеятельства» (начало XX в.) без особого труда и шумных схваток оттеснило на второй план еще недавно весьма популярные и авторитетные концепции интеллектуального «Жунизмизма» (младоконсерваторов), социалистического «Контемпоранул» и символизма. Чем это объяснить? Движение «сэмэнэторизма» оказалось детищем усиливавшихся тенденций автохтонного национализма и вместе с тем активным их пропагандистом. Исходя из того, что западная цивилизация, индустриальный прогресс по самой своей сути враждебны румынской духовности, истоки которой в сельском патриархальном бытии, идеологи сэмэнэторизма во главе с Н. Йоргой настойчиво выдвигали перед литераторами задачи идилизации деревни, возвращения к исконным ценностям сельского бытия. «Единственное спасение для нас — жизнь под эгидой крестьянства», — утверждал Н. Йорга. И добавлял: «Я осмеливаюсь думать, что литература может, как и у продвинутых культурных народов, выполнить великую реформаторскую миссию»¹⁸. Это означало, что писатели должны были сосредоточить свои творческие искания в области сельской жизни, где якобы еще сохранились добрые бояре и крестьяне, живущие по законам старины в духе древних устоев, и сочувствующие им священники и учителя. Врагами старых добрых порядков следовало изображать представителей капиталистического города и его представителей на селе — арендаторов, иноземных дельцов и т. д.

В противовес этой неприглядной действительности, столь враждебной труженику села, писатели должны были изображать яркие страницы истории страны, и прежде всего картины патриархальной жизни народа в Средневековье, в эпоху «свободного крестьянского государства»: «То были времена гармонически общего существования, когда классы не противостояли друг другу как враги, когда страна была мощной державой, благодаря единству всех — от самого скудного пахаря до самого высокого чина, венценосного князя крестьян»¹⁹, — доказывал Н. Йорга. Итак, задача состояла в изображении деревни как «матки румынской духовности», в воплощении страниц далекого прошлого как поры классового мира, «золотого века» духовности, в объяснении бедственного состояния современной деревни уходом «верхних классов» от исконных традиций добра и человечности. В сущности это была попытка насаждения лирического неоромантизма, сентиментального, обращенного к прошлому, способному — по мнению идеологов сэмэнэторизма — помочь нравственному оздоровлению общества. Эстетический фактор уступал место этическому и этническому. То были скорее не художественные искания, а нравственные лекции воспитательного характера, просветительские экзерсисы, не более.

Такая программа, само собой разумеется, не могла увлечь серьезных художников, включая и тех, кто некоторое время были связаны с журна-

лом «Сэмэнэторул» (М. Садовяну, Ш. О. Иосиф, О. Гога и др.). Зато для множества эпигонствующих писателей программа «сеятельства» стала удобной почвой для создания произведений, ставших в начале столетия образцами того, что мы называем «сеятельским псевдомифом».

Несть числа произведениям, в которых «бояре древнего рода», «древней крови» противостояли алчным и безжалостным иноземным дельцам, хищно эксплуатировавшим труд румынских пахарей. В других не менее многочисленных стихотворениях, рассказах, романах патриархальное село выступает живым образом минувшего, хранителем неизменных духовных богатств народа. Город в подобного рода произведениях выглядел средоточием всех пороков, безжалостной силой, несущей гибель ценностям, хранимым патриархальной деревней. Естественно, что судьба пахарей, попавших в шупальца спрутообразного города, была трагичной и безнадежной. Со страниц произведений, написанных в духе указаний ментора «сэмэнэторизма», несся сплошной плач по ушедшим временам «доброй старины», сплошной вопль возмущения драматическими процессами становления новой цивилизации.

Перечисляя имена писателей и названия их произведений, известный ясский литературовед К. Чопрага с удивлением восклицал: «Невозможно понять, чем объясняется кредит, которым пользовались (в редакции «Сэмэнэторул». — М. Ф.) И. Киру-Нанов, И. У. Сорику, Волбурэ Поянэ, А. Г. Дойнару, Е. Питиш <...> и др., которые не заслуживают даже упоминания, ибо это писанина дилетантов». И все же, думается, в свете решаемой нами задачи эту всеядность редакции журнала Н. Йорги понять возможно. Концепция «сеятельства» нуждалась в подкреплении творениями литературы, которые могли бы утопии «сэмэнэторизма» придать вид животворного, спасительного мифа. Эстетический фактор при этом целиком игнорировался либо художественной ценностью наделялись абсолютно далекие от эстетики произведения. Главное было в соблюдении жестких программных указаний «сеятельства»: рядом с крестьянином должен был жить и действовать помещик, который отказывается от искусов городской жизни, отвергает выгодные предложения занять «высокий пост» и весь пронизан тоской «по тишине, свету и чистоте сельского бытия» (рассказ Санду-Алди «Гнедой»). Шумным одобрением был встречен и роман этого автора «Два народа» (1906), посвященный Н. Йорге. Это чистый образчик той сэмэнэтористской литературы, в котором аккумулированы все изыяны псевдомифа, наводнившего румынскую культуру огромным числом давно отвергнутых историй и забытых произведений. Все беды крестьянства в романе объяснены кознями и неограниченной жадностью иноземных арендаторов. Аргументы автора окрашены в националистические, шовинистические тона. Местное боярство представлено патриотами, верующими, искренне любящими родные ценности патриархальной жизни, но

вынужденными уступить место иностранным «парвеню», которые «пьют влагу земли и народа». В этом и состоит неухающая борьба между «двумя народами», хотя на самом деле речь шла о драматических коллизиях, порожденных утверждением в Румынии новых, капиталистических форм ведения хозяйства, жизни, развития общества. Социальная проблема перерастала в этнический конфликт, который в дальнейшем омрачит многие страницы истории румынской культуры.

С призывом обратиться лицом к деревне выступило в первые годы нового века и другое движение — «попоранизм» (народничество), которое устами одного из его основателей К. Стере доказывало, что крестьянский вопрос — «единственный злободневный вопрос в современных условиях, <...> и его следует решать в полном соответствии с социальными запросами крестьянства».

Н. Йорга сразу же уловил различия программы попоранистов и его «сеятельской» концепции. По его словам, движение соперников «стремится через политические акции добиться более высокой культуры, в то время как мы полагаем, что имеющаяся уже великая культура румын <...> даст нам самые значительные блага». Идейный вождь попоранизма критик Г. Ибрэилян уточнял, что в концепции сеятельства крестьянин идеализировался именно потому, что «он был отсталым и далеким от цивилизованной европейской жизни. А мы видели в крестьянах нечто иное: социального крестьянина, бедняка, нуждающегося в реформах, в развитии, в преобразованиях»²⁰.

Это означало, что вместо антагонизма «двух народов», провозглашаемого «сеятелями», выдвигался иного рода антагонизм — между боярами и трудовым крестьянством, устранение которого было возможно путем реализации аграрных реформ.

Призывая к «национализации родной словесности», Г. Ибрэилян настойчиво убеждал писателей изображать крестьянина единственным носителем национального достояния, источником национальной духовности. Но, что самое важное, при этом критик постоянно напоминал, что главным оценочным критерием произведения остается эстетический, а стало быть, подчеркивал критик, и нравственный аспект. Между прочим, Н. Йорга предпочитал не углубляться в эту проблематику. Зато считал возможным требовать запрета на ввоз в страну произведений иностранной литературы. В противовес этому вождь попоранистов был убежден, что «культура отсталой страны не может развиваться без ощутимой поддержки всей культуры человечества; эту общечеловеческую культуру следует усвоить и придать ей национальный характер; итак, как можно больше иноземной культуры и в то же время как можно более глубокое ее усвоение»²¹.

Для художников слова особую важность представляла позиция Г. Ибрэиляну, руководителя журнала «Румынская жизнь», который, не отвергая право

на существование различных литературных направлений, отдавал предпочтение реализму. Этим и следует объяснить успех журнала, его притягательную силу, его воздействие на сознание писателей и читателей. Однако история румынской литературы сохранила мало имен художников пера, которых можно было бы причислить к категории писателей-попоранистов.

Одним из редких образцов такого рода литературы является творчество С. Попеску, герои которого пользуются любым случаем, чтобы озвучить то или иное положение попоранистского кредо («Дед Георге на выставке», «Июльские зори» и др.). Сплошной публицистической (а не художественной) иллюстрацией концепции попоранизма является и творчество И. И. Миронеску, особенно выделявшего тему противостояния бояр и тружеников полей. Но подобных примеров немного. Гораздо более интересной является проблема связей с попоранистскими рецептами произведений М. Садовяну. Как неоднократно подчеркивал замечательный прозаик, он сочувствовал движению, потому что видел в нем лишь социальную доктрину. Что же касается литературы, то он не считал себя обязанным строго следовать положениям программы «Румынской жизни».

С позиций исследуемого нами вопроса объяснение «автономности» писательских позиций, особенно почитаемых в редакции журнала, имеет и более глубокие причины. Истинная художественность отвергает искусственно сконструированные псевдомифы: «Талант — это словесная несовместимость его обладателя с какой бы то ни было устоявшейся идеологией»²². Нельзя при этом забывать, что Садовяну был — по рождению и духовному складу — преемником хранителей «старой правды», их мифологизированных представлений о жизни. Древние мифы, «цвет души поколений», оберегали — до поры до времени — дар писателя от воздействия современных ложных идеологических и литературных мифов.

* * *

Двадцатилетие между двумя мировыми войнами создало, казалось, самые благоприятные условия для подлинного расцвета румынской культуры. Воссоединение румынских земель в пределах нового государства, удвоившего свой промышленный потенциал, аграрная реформа, крупные инвестиции иноземных государств, налаживающееся содружество коренного населения с меньшинствами, насчитывавшими более четверти «Великой Румынии», — все это создавало прочную основу для развития материальных и духовных сил страны.

Румынская культура, в том числе и в первую очередь литература, не знала еще такого обилия крупных достижений, выдвинувших ее на уровень других европейских литератур. Однако никогда с такой остротой не проявлялись и болезнетворные тенденции экстремистских движений, приведших страну и ее культуру на самый край пропасти.

Нелегко дается объяснение этого трагического парадокса, порожденного множеством исторических, психологических и культурных факторов. Вспомним прежде всего любопытное высказывание известного румынского литературоведа К. Чопраги относительно пережитков национального мифа в румынском менталитете. Это — рационализация лиризма, сакрализация природы как экзистенциальной составляющей духовности, меланхолически-трагическое восприятие истории, восприятие смерти как средства защиты жизни (мудрое смирение) и вместе с тем усилия, направленные на то, чтобы солнечное превалировало над мраком (аполлоновское начало побеждает дионисийское), для чего надобно органическое усвоение ценностей фольклорного наследия, и, наконец, дар повествования²³. При этом надо учитывать, что каждое идейно-эстетическое движение по-своему переосмысливало эти элементы менталитета и старалось использовать на потребу своим узким интересам. В результате противостояние двух основных национальных движений — традиционалистов и «европеизаторов» — достигает особой остроты. Среди сторонников модернизации культуры на европейский лад выделяется движение «синхронистов» во главе с известным критиком Э. Ловинеску. Свойственный каждой эпохе единый «дух века», доказывал Ловинеску, обуславливает взаимозависимость различных культур, при которой более отсталая — по закону интеграции — синхронизируется с более развитой (в данном случае французской). Но незыблемым законом остается автономия эстетического, его полная свобода. Именно эти рецепты сделали возможным принятие движением синхронистов произведений крупных художников слова — М. Садовяну, Л. Ребряну, К. Петреску, И. Барбу, Г. Пападат-Бенджеску и мн. др. По той же причине, несмотря на то, что Э. Ловинеску и его сторонники сосредотачивали все усилия во имя создания прежде всего психологического романа, призывая писателей отвлечься от проблем села и живописать картины жизни города, для «синхронистских псевдомифов» почва здесь была неблагоприятна. Думается, что главным «талисманом» синхронистов в этом отношении выступал тезис о незыблемости позиций эстетического.

К категории ложных мифов следует отнести многие произведения румынских авангардистов, отразившие мечту конструктивистов синхронизировать литературу с развитием техники и достижениями Маринетти и его преемников (Б. Фундояну, И. Воронка, И. Кэлугэру, Ш. Ролл и др.). И все же заявившим о себе в конце двадцатых годов сюрреалистам представлялось, что «конструктивистский утилитаризм» так же устарел, как и «академизм». Сюрреалистическая мечта «парила на струях фонтана сновидений», что предполагало «диктовку мыслей» вне вмешательства разума, автоматизм, быстрое записывание ощущений. Произведения сюрреалистического псевдомифа рождались в горниле герметических экспериментов, «эротического магнетизма», «неограниченной эротизации пролетариата» (Г. Лука, Д. Трост и др.).

Промежуточная позиция неопопоранистов, возглавляемых Г. Ибрэилян, между модернизаторами и традиционалистами становится все ощутимей по мере усиления в культуре Румынии экстремистских тенденций. Идеолог движения в первых же послевоенных статьях подчеркивал, что от прежней концепции попоранизма сохраняет свою действенность лишь принцип национальной специфики в искусстве. Причем национальная специфика трактовалась не как проблема этническая, а как социальная. История рассматривалась как процесс становления национального характера. Не «голос крови», а социальная история моделирует духовность. Подлинно талантливый художник всегда является объективированным выражением национальной духовности.

Преемник Ибрэилян М. Раля подчеркивал, что неопопоранисты «находясь на полпути между европеизмом и традиционализмом». Выступая за аграрные реформы, всеобщее избирательное право, уничтожение полукрепостнических отношений, сторонники движения вместе с тем отвергали путь сохранения «восточного духа», «византизма», ратуя за обновление общественных институтов на благо крестьянства и беднейших слоев городского люда. Правым силам, твердившим о несовместимости национального и рационального начал, попоранизм 30-х гг. противопоставлял тезис о возможности «рационального национализма». Такому национализму были одинаково нужны и ценности народного наследия, и лучшие достижения инациональных литератур²⁴.

Именно эти позиции сделали неопопоранизм особенно притягательным литературным «маяком» для таких одаренных прозаиков и поэтов, как И. Теодоряну, Г. Топырчану, О. Казимир, И. Агырбичану, Д. Ботез и др.

Но самым значительным вкладом в художественную литературу межвоенной поры является, несомненно, творчество М. Садовяну, постоянно и верного сотрудника журнала попоранистов «Румынская жизнь». В его исторических романах тех лет, в книгах о жителях провинциальных молдавских городков, в его замечательных рассказах, посвященных жителям уединенных уголков страны и ее благодатной природе, встречаются страницы, на которых прочитываются отголоски идей друга прозаика, критика Г. Ибрэилян. И публицистика писателя, и его художественные произведения объединены стремлением упрочить словом художника основы сопротивления фашистскому террору, крепить позиции, с которых можно было отбить атаки бездуховности и изуверства. Древние мифы, дары неувядающей народной памяти («мертвые повелевают живыми») были для писателя прочной опорой в этой борьбе. «Светлая кажимость аполлонова начала» (В. Вересаев) на всех этапах творческой эволюции замечательного прозаика всегда торжествовала над мрачными картинами дионисийских кровавых мистерий.

* * *

Торжество дионисийского начала в истории румынской духовности связано с другим влиятельным движением 20–30-х гг. столетия. Оно было представлено большой группой традиционалистов, рупором которых стал журнал «Гындирия» («Мысль») (1921–1944). Поначалу журнал выступает с позиций всеядности, на его страницах встречаются имена представителей разных направлений — от неосэмэнтористов (Ч. Петреску, Э. Букуца и др.) до видных поэтов румынского авангарда (И. Виня, А. Маниу, И. Минулеску и др.). Публикуя свои произведения в «Гындирие», авторы вместе с тем вели горячие дискуссии относительно своих отправных позиций, и эта полемика также была свидетельством свободных критериев, которыми руководствовалась редакция, в первую очередь прозаик Ч. Петреску. 1926 год оказывается переломным в истории журнала: главным ментором становится поэт и историк культуры Н. Крайник, наиболее чутко откликнувшийся на веяния предсказанного века «давления мифа». При поддержке нескольких верных соратников, по преимуществу православных богословов, Н. Крайник навязывает журналу жестко традиционалистскую направленность, опирающуюся на два основополагающих принципа — автохтонности и «ортодоксизма». «Ортодоксизм» как высшее выражение автохтонности решительно отмежевывался от всего нехристианского, а позднее и неправославного.

Обвиняя «сэмэнторизм» в том, что он стал всего лишь «апологией изначальных инстинктов в духе народных баллад», Крайник выдвигал задачу «провидеть небо румынской духовности», вызревшей под воздействием православной веры. Но в концепции Крайника «ортодоксизм» заметно перерастал пределы веры. Он становился политико-философско-религиозной доктриной, противостоящей культуре, пронизанной духом Возрождения и Французской революции. Отвергая аргументы свободомыслия, рационализма, «ортодоксизм» всячески воспевал ценности средневекового византизма, черпая в нем идеи, ведущие к шовинизму, агрессивному обскурантизму, «диктатуре креста». При этом не основные исторические события прошлого народа должны были стать предметом внимания писателей, а «инфраистория» народа, глубинный пласт его жизни, который недоступен трезвой оценке научного знания. Идеалом, оказавшимся ложным мифом, предстал воспеваемый ортодоксистами «очищенный», однородный в этническом, культурном, религиозном отношении национальный организм.

Удивительно ли, что среди наиболее предпочитаемых тем отдельных номеров журнала были: «Национализм и богословие», «Легионерская революция», «Союзники Адольфа Гитлера», «Современный немецкий дух», «О смысле икон» и т. д.? Писателям четко указывалось, что задача состоит в мистическом воплощении духовной румынской субстанции, содер-

жащейся, прежде всего, в сокровищнице народного мифа, «оплодотворенного духом земли».

Заметим сразу, что нельзя причислить к движению «ортодоксизма» всех авторов «Гындири». Произведения многих из них (Т. Аргези, Ч. Петреску, Джиб Михэеску и др.) оставались далекими от реакционных идей, разработанных идеологами движения. Произведения других, во многом близкие концепции «ортодоксизма», но свободные от шовинистических, обскурантских ее сторон, еще ждут приговора времени, хотя их художественная ценность сегодня не ставится под сомнение (Л. Блага, В. Войкулеску, И. Пиллат, В. Папилиан и др.). Произведения же наиболее преданных «учению» Н. Крайника поэтов и прозаиков недвусмысленно свидетельствуют, что чем глубже эта преданность, чем ближе тексты к предписаниям «ортодоксизма», тем очевиднее призрачность дарования автора, тем больше в нем элементов псевдомифотворчества.

Подлинные иллюстрации к тезису вековой религиозности (православной) румынского духа стремится, например, создать Санду Тудор, автор сборника «Коморник» (1925), в строках которого, по замечанию Д. Мику, «слышен шорох бород и камилавк и чувствуется сильный храмовый запах». Религиозность здесь стала стилем, ортодоксизм — писательской манерой. В такие же тона окрашены и баллады о «давних молодцах», их подвигах, обрядах их посвящения и т. д. Обращения к Троице, Пречистой Богородице суть лишь стихотворные переложения церковных текстов, что позволило некоторым критикам утверждать, что опусы С. Тудора принадлежат компетенции не историков литературы, а... богословов.

Певец «онучей Христа на румынской почве», автор акафиста, посвященного Параскеве Новой, а также «пасхальной мистерии в пяти частях», Паул Стериан продолжает мысль Н. Крайника о «румынском Иисусе»: «Радуйся, румынская дочь Богородицы, / Радуйся, румынский щит Сиона, / Радуйся, сшитый румынками прапор над ангельским воинством, / Радуйся, звено, Христом ниспосланное нам, / Радуйся, святая, благоверная Параскева!»²⁵.

Подобные же мотивы в изобилии пестрят в опусах К. Горана, О. Шиягу, Дж. А. Петре и мн. др. Что касается прозы, то публикуемые «Гындирей» рассказы, фрагменты крупных произведений С. Матееску, С. Тудора, Л. Андрееску, Пана М. Визиреску насыщены мистическими откровениями, чудесами, долженствующими свидетельствовать об особом отношении Провидения к миру румынизма.

* * *

Невозможно обойти еще один из сложных и болезненных вопросов истории румынской литературы XX в.: именно названные выше произведения межвоенного периода представляли главную опасность для будущего

развития румынской словесности? Исторический опыт убедительно свидетельствует: — нет, ибо, лишенные художественного дара, произведения эти давно забыты, бесследно растворились в потоке дней, как будто их никогда и не было. Главная опасность была — по нашему глубокому убеждению — в том, что сопричастными к созданию псевдомифов «гындиризма» и «ортодоксизма» оказались одаренные художники слова, чьи имена сохранены в летописи истории румынской культуры.

И, пожалуй, наиболее поучительным и красноречивым для данного вопроса примером является творчество Лучиана Благы, драматический опыт этого высокоодаренного философа, историка культуры, поэта и драматурга. Постоянный автор «Гындири», Блага все же не упускал случая, чтобы не отмежеваться от наиболее одиозных сторон ортодоксистских «завихрений» Н. Крайника и его соратников. И вместе с тем многие произведения замечательного писателя оказались подходящим материалом для построения псевдомифов «ортодоксизма». Чем это объяснить?

Точки соприкосновения между идеями Благы и концепцией Н. Крайника и его школы были: румынская духовность — плод воздействия православной веры и церкви, сумевших уберечь идущую из «мрака истории» «примитивную молодость», «почти детское чувство» народа; история этой духовности есть история неустанной борьбы «самобытного сельского гения» с чуждыми иноземными веяниями, вторжением «буржуазного духа» в «румынское естество»; отвержение рационализма, демократии, веры в прогресс.

Из этого вытекала восторженная оценка любой теории, опровергающей данные точных наук, подчеркивание значения мистицизма в развитии наук, перенесение в философию метода «догмы», который до него действовал лишь в богословии, постулирование трансцендентности логики, вечная недоступность «тайны», замена «экстатического интеллекта» «интеллектом энстатическим», т. е. «минус-познанием» и т. д. Сближали две концепции общая приверженность идеям автохтонности «духа», широчайшего приятия традиционных ценностей как неподвластных истории. Неким знаком равенства между двумя позициями служили идеи Шпенглера, которого и Крайник и Блага ценили одинаково высоко. Как и Крайник, Блага противопоставляет «культуру» «цивилизации»: «Культура соответствует существованию человечества в пределах тайны и откровения, между тем как цивилизация отвечает потребностям существования в самосохранении и безопасности»²⁶, — утверждает Блага. Колыбелью подобно трактуемой культуры явилось, в представлении Благы, «миоритическое пространство», карпатские нагорья, где была сотворена народная баллада «Миорица».

Можно найти в стихотворениях и пьесах писателя и немало аллюзий на воздействие «румынского Иисуса» при сотворении румынской духовности. Само рождение Спасителя происходит в румынском хлеву, Богоматерь жалеет, что у нее нет типично румынских льняных пеленок, румын-

ской крёстной и т. д. Множество типично румынских предметов окружает быт святого семейства (сборники «Шаги пророка», «Неведомые ступени» и др.). Апология православия прочитывается в тексте пьесы Блага «Крестовый поход детей». И хотя жизнь села («вечность рождена в деревне») окрашена не религиозными тонами, а архаико-мифологическими, в немало числе стихотворений поэта ощущаются отголоски идей Н. Крайника («Здесь утоляется жажда спасения», — сказано в стихотворении «Душа деревни»).

Творцы человеконенавистнических теорий «чистого этнического организма» использовали эти осознанные и неосознанные схождения для придания своим концепциям большей убедительности. При этом они сознательно не акцентировали фундаментальные различия, которые вытекали из многих положений философии и художественного творчества Блага. Они не желали видеть, что, в отличие от Крайника, Блага утверждал, что «христианская церковь включила в свое учение множество языческих элементов», что Иисус легко перевоплощается в языческого бога даков Замолкиса²⁷. Тем самым автохтонность сказывается не в возвышении роли религии, а в возвращении к мифологически окрашенным временам язычества («Хвала сну» и др.).

Это осознанное игнорирование сущности расхождений Блага и певца «ортодоксизма» продолжалось долгие годы, пока, наконец, уже в дни военных действий против Советского Союза и пароксизма экстремистских идей, Блага «отпрянул» от своих прежних покровителей, за что подвергся с их стороны злобной, издевательской кампании клеветы. Но было уже поздно: плоды этого нежеланного для него «соучастия» становились все очевиднее по мере увеличения количества жертв военно-фашистского режима и кровавой оргии зеленорубашечников.

Такую же роль в утверждении псевдомифа «ортодоксизма румынской духовности» сыграло — чаще всего помимо желания авторов — творчество В. Войкулеску, И. Пиллата, А. Котруша и др.

С наиболее одиозных, правоэкстремистских позиций выступали представители движения «трэристов», учеников и последователей профессора Нае Ионеску, проповедовавшего экзистенциалистский нигилизм, необходимость «переживания» («трэрия») сущностных проблем бытия, а не их постижения или, более того, решения. Мистическая экзальтация как форма высшего выражения существования стала кредом группы весьма одаренных молодых писателей и философов, объединившихся в обществе «Критерион». Среди них особенно значимый след в истории румынской культуры оставил Мирча Элиаде.

Размышления о роли этого художника слова, ставшего впоследствии всемирно известным специалистом-мифологом, в распространении правоэкстремистских псевдомифов 30-х гг. уместно предварить словами авто-

ров книги «Нацистский миф» Лаку-Лабарта и Нанси: «Нацизма не больше в творениях Канта, Фихте, Гёльдерлина или Ницше, чем Гулага в Гегеле или Марксе. <...> Осуждения достойно лишь мышление, сознательно или по недопониманию, эмоционально поставившее себя на службу идеологии, за спиной которой прячется или силой которой пользуется»²⁸.

Автор широко известных романов («Майтреи», «Хулиганы» и др.), Элиаде вместе с тем постепенно наращивает каркас своей философии, стержнем которой является мысль, что подлинная реальность — реальность мифологическая. Возвратиться к ней в ее священное, сакральное пространство возможно прежде всего через творчество, через прозрение сакрального в профанном, метафизического в повседневности. Элиаде называл это «демистификацией наизнанку». На самом деле, по замечанию Н. Мани, «Элиаде искал сакральное, магическое, тайну даже тогда, когда они приводили к мистификации»²⁹.

«Ортодоксизм» писателя выражен четко и недвусмысленно: «Есть столько революционных призывов, которые ожидают реализации. Не для того ли снизошел на землю Сын Человеческий, чтобы научить нас постоянной революции?» (революции, увы, фашистской, легионерской. — М. Ф.). В другой статье певец единства сакрального и профанного, «охристианивания» космоса так конкретизировал суть предрекаемой им революции: «беспоощадно проводимые социальные реформы, реколонизация уголков провинций, населенных чужаками, наказание всех предателей, укрепление мифа в пределах границ нашего Государства, распространение за его пределами вести о нашей мощи»³⁰. Разумеется, в понятие «революции» Элиаде включал и элементы диктаторской власти. Ярый антикоммунист, он все же видел в «мифе Сталина ностальгию по архетипу», в мавзолее Ленина — «религиозный символ», в обожествленном Мао Цзэдуне — «последнего императора, защитника и толкователя верной доктрины».

Удивительно ли, что тогда же, в 1936–1938 гг. он утверждал: «Мне совершенно все равно, является ли Муссолини тираном или нет. <...> И потому меня не волнует вопрос, какой станет Румыния после ликвидации демократии...»³¹. Неудивительно, что в зеленорубашечниках он видел «новых людей» и воспел «подвиг» двух из них, Мощи и Марина, отправленных «капитаном» «Железной гвардии» воевать в Испанию на стороне Франко. Если прибавить к этому «образцы» подобных героев, красочно изображенных в его «Хулиганах» и других произведениях, то нетрудно понять, какой была роль творчества М. Элиаде в разработке идеологической платформы самого одиозного, фашистского движения, «Гвардии», в утверждении псевдомифа о его спасительном для Румынии предназначении.

Ценители научного наследия Элиаде напрасно ждали от него пусть и поздних слов признания ошибок своей молодости, покаянного призыва не повторять впредь этих ошибок. Они так и не прозвучали. Не подобными ли

фактами следует объяснить, что в наши дни вновь учащаются попытки реанимировать псевдомифы экстремистского национализма и «ортодоксизма»?

* * *

Одновременно с произведениями Благи, Элиаде, Войкулеску, Крайника выходили романы и повести крупнейшего прозаика межвоенного периода М. Садовяну. При внимательном чтении этих произведений, пользовавшихся особым спросом у читателей Румынии, обнаруживаются многие элементы, свойственные концепциям певцов «миоритического пространства»: воспевание достоинств родного народа, космизированное подсознание, стремление к постоянному «обмену тайнами» с далекими предками, внедрение в глубины природного мира и слияние с ним.

Почему же произведения названных выше писателей были во многом (или полностью) созвучны самым мрачным идеям правозэкстремистских течений, а книги Садовяну горели на площадях или подвергались «казни» иными способами, а за великим художником охотилась свора убийц?

И в произведениях, посвященных современности («Пасха блаженных», «Ночи под Ивана Купала» и др.), и в исторических романах («Золотая ветвь», «Братья Ждер», «Под знаком рака» и др.) воспетый Благой «миоритизм» становится активной, конструктивной силой, хранителем «благородных традиций добра и человечности». Воплощая в незабываемых образах переход от мифопоэтического мышления к историческому, от сакрального времени мифа к историческому времени предания, Садовяну одновременно вел упорную борьбу (в демократической прессе) против людоедских поползновений ортодоксизма и легионерства. Решительное неприятие экстремистско-националистических призывов органически сочеталось с неустанным поиском истинных основ народной духовности. В 20-е и 30-е гг. выходят его романы и повести о жителях горных и водных уединений («Пасха блаженных», «Страна за туманами», «Медвежий глаз», «Чекан» и др.), а также исторические романы «Золотая ветвь» и «Братья Ждер», в которых давние мифы пронизывают замечательную прозу писателя.

* * *

...Удивительный историко-литературный парадокс! Именно маститому прозаику, утверждавшему в 1944 г., что больше не верит в перспективность развития крестьянства путями цивилизации и мечтает жить в мире патриархальных устоев, дано было стать провозвестником новой эры — социалистической, основоположником литературы, основанной на псевдомифах сталинского общественного строя. Его авторитетному голосу, голосу писателя, преследуемого фашистскими «отрядами смерти», руководителю ряда буржуазно-либеральных газет, борцу с легионерским обскурантизмом, предстояло заявить на всю страну: «Свет идет с Востока!»

«Либеральный пролог» (1945–1947) был использован идеологами левого экстремизма для разработки и внедрения в сознание граждан страны, только что освободившейся от давления псевдомифов правого экстремизма, сталинского псевдомифа о «родине победившего социализма». Победа в Великой Отечественной войне, добытая жертвой миллионов жизней, воспринималась как синоним победы общественно-политического строя, сулившего счастье всему человечеству. По верному замечанию румынского историка Л. Бои, «что удивляет больше всего, это <...> радикализм румынских подражательных решений. Французская, автохтонная и советская модели были каждая в свое время для своих сторонников истинной религией. В 1866 г. румыны не нашли ничего лучшего, как скопировать бельгийскую конституцию, а в 1948 г. они скопировали советскую». Причем, подчеркивал автор, «новая модель была в Румынии воспроизведена более верно, чем в других странах-сателлитах». Более того, в иных аспектах румынская модель оказалась более «продвинутой», чем ее советский образец. Вот лишь один красноречивый пример: после устранения политических партий и укоренения одной-единственной — коммунистической, после проведения коллективизации, начала «великих строек» (канал Дунай–Черное море), настала очередь индустриализации. Не потребовались века — хватило двух десятилетий, чтобы Румыния заявила о себе как о крупнейшем производителе стали. Вся разница в том, что Советский Союз обладал неисчерпаемыми запасами сырья, между тем как Румыния должна была ввозить это сырье из Индии, Канады и даже... Австралии. Такова была сила радиационного поля сталинского псевдомифа!³²

При этом не стоит игнорировать и другой немаловажный фактор, состоящий в новом переопределении соотношения «диктатура — псевдомиф». Как иначе можно объяснить это поразительное явление — «перенастройку» сознания миллионов (в трехлетний срок!) с позиций правого экстремизма на не менее экстремистские позиции левых идеологов? Есть ли более убедительный аргумент, чем псевдомиф, для постижения тайного механизма превращения интеллектуала-консерватора в сторонника правого экстремизма, как и «перерождения» интеллектуала-прогрессиста в коммунистического борца? Думается, что эта проблематика достойна отдельного, более широкого исследования.

Что касается нашей работы, то необходимо отметить чрезвычайно важную роль литературы в придании новым общественным псевдомифам видимости живой, утверждающейся действительности. За три десятилетия число членов Союза писателей перевалило за две тысячи (больше, чем было писателей за всю предыдущую многовековую историю румынской литературы). Большинство художников слова немедленно перешло под знамена нового режима; используя в меру своих возможностей реликты древнего мифологического сознания, многие из них стремились

утвердить в гуще читательских масс иллюзорные представления о новом строящемся обществе.

* * *

Если в годы либерально-демократических иллюзий (1944–1947) маститые художники слова М. Садовяну, Дж. Кэлинеску и др. выступали с лозунгом «Писатели всех направлений, объединяйтесь!», то первые же официальные разъяснения 1948 г. четко указали знамя, под которым предстояло осуществлять это объединение: то было знамя социалистического реализма. Настойчиво упоминаемые образцы такой литературы имели один адрес — Советский Союз. Популярная в свое время поэтесса М. Бануш утверждала, что лучшие ее произведения созданы под решающим воздействием опыта советских собратьев. И. Пас, активный деятель левого крыла культуры в довоенные годы, вообще полагал, что все ценное, что создано румынской литературой, — плод учета опыта советских писателей. «Великими советскими братьями» выступали, увы, не Горький, не Шолохов, а С. Бабаевский, Г. Николаева, Н. Грибачев, А. Софронов, В. Ажаев и др. При этом богатое наследие классиков родной литературы, щедро издаваемое в эти годы, выходило с такими купюрами, что оно оказывалось созвучным... названным выше советским образцам.

Из прозаиков, известных еще до войны, особую активность проявляет в новых условиях Челла Серги: в ее романах «Падают стены», «Песнь завода», «Дед Илие постиг правду», «Кантемиры», «Дочки Балотэ» разрабатываются и, главное, безапелляционно решаются самые животрепещущие проблемы дня: индустриализация и рабочий класс, крестьянство и коллективизация, союз рабочих и крестьян, молодежь и задачи коммунистического ее воспитания и т. д. Писательница воспользовалась отсутствием в призывах новых идеологов упоминаний о художественной стороне творимых произведений. Время безжалостно покарало автора: названные книги давно и прочно забыты читателями и историей литературы.

Особенно показательны для нашей темы те «перелицовки», которым подверг М. Садовяну, «румынский Гомер», прежние свои произведения в свете открывшихся ему «истин». «Царство вод» (1928) — одна из книг межвоенного периода, в которых писатель создает яркие образы людей, «ушедших от мира», уединившихся в «стране за туманами», в «твердые древности», дабы защитить душу от тлетворного воздействия агрессивной, бездуховной цивилизации. Вместе с тем в указанной повести читатель узнает поучительные эпизоды отрочества главного героя, его рыболовных походов, дружбы с отверженными бедняками, нашедшими приют в речных уединениях северной Молдовы. «Я любил их, — пишет Садовяну. — Землю и солнце, леса и воды я ассоциировал с жизнью этих братьев моих, которые шли к новым временам из глубин недосягаемого прошлого...»

Завораживающие описания «царства вод», незатейливые исповеди жителей этого царства, описания древних обычаев, поверий, установлений, сопровождающих жизнь обитателей плавней, созвучный этому миру напевный язык автора — все это превращало повесть прозаика в истинную жемчужину румынской литературы.

Двадцать лет спустя, в 1948 г. выходит в свет повесть «Остров цветов», трудно узнаваемая перелицовка «Царства вод». Оказывается, и безлюдные плавни, отгороженные от «мира» непроходимыми болотами, не защищены от бурных драм классовой борьбы. Действие происходит в дни крестьянского восстания 1888 г., и эхо этих событий преодолевает непроходимые, гиблые трясины. В плавнях ищет прибежище преследуемый рабочий, призывавший крестьян «к топору». В беседах беглеца с обитателями плавней звучат слова о рабочей партии, о ее манифестах, о стихах рабочего поэта о восстании, о необходимости союза рабочих и крестьян как единственной возможности победы революции.

Таких страниц, будто переписанных из учебников марксизма-ленинизма, в повести немало. Наличие в ней сохранившихся фрагментов «Царства вод» не в состоянии скрыть губительного процесса превращения литературного произведения в псевдомиф: показ созревания юношеской души под влиянием жизни «детей природы», тружеников плавней, заменен проповедью классовой ненависти, обещаниями грядущего народного возмездия, расправы с поработителями.

Подчеркнем однако: замечательный писатель сознавал, какие эстетические потери несет с собой подобная «перелицовка». И сознательно мирился с ними. По образцу советской литературы, с которой он жадно знакомился в эти годы, Садовяну мечтает, что новая румынская литература тоже «придет от произведений, не лишенных множества недостатков, но выполнивших свое предназначение, к достижениям, которые переживут века»³³. Но пока суть да дело, нужна была легитимизация нового режима, в спасительность которого для румынского народа писатель уверовал после ознакомления с некоторыми советскими «витринами» в Москве и ее окрестностях. И он призывает писателей следовать примеру советской литературы и сам создает образцы новых произведений.

Но многие писатели этой поры — и старые и молодые, — не очень задумываясь о жертвах и потерях, стали чуть ли не серийно выпускать в свет псевдомиф за псевдомифом — свои произведения, воспевающие новые порядки (подвиги подпольщиков, трудовые свершения крестьян, рабочих, величие и мудрость новых вождей, продолжающих дело прежних строителей Румынии, значение опыта Советского Союза, козни врагов нового режима и т. д.). Назовем некоторые из них: П. Думитриу («Буревестнику» и «Беспыльная дорога»), И. Кэлугэру («Сталь и хлеб»), Э. Камилар («Мгла» и «Основа»), И. Пас («Дни твоей жизни»), Л. Братоловяну («Фев-

ральские дни»), И. Шербу («Корни радости»), Н. Деляну («Шахтёрка» и др.), А. Жар («Конец жалобам», «Великая подготовка» и др.), В. Е. Галан («Зори рабов»), М. Давидоглу (пьеса «Огненная крепость») и множество других писателей, опережавших действительность и указывавших — в меру своего постижения указаний идеологов — пути наиболее эффективного и скорого осуществления утопии коммунистического общества.

«Новому» обществу полагалось выстроить «новое» прошлое — прежнее не очень подходило. На читателей обрушился поток произведений, прозаических, поэтических, драматургических, в которых прошлое перекраивалось по меркам классовой борьбы. Оказывается, война классов потрясала еще... дако-гетское общество. Подлинными действующими лицами истории представлены лишь вожди народных восстаний, подлинными вождями нации — лишь князья, уничтожавшие непослушных бояр и крепившие дружеские отношения с русским народом. «Восстание крепостных» — так назван трехтомный исторический роман И. Д. Мушата. Д. Алмаш публикует в эти годы серию книг, посвященных образам книжника Николае Милеску Спафария, Н. Бэлческу, Михая Храброго, князя Драгоша. Борьбе златненских горняков против габсбургских чиновников посвящает свою книгу Ф. Пэкуарю («Буря под горой Детуната»). К. Петреску публикует сперва пьесу о вожде революции 1848 г. «Бэлческу», а затем обширный незавершенный роман «Человек среди людей» о нем же.

Этот список можно длить до бесконечности, так как к услугам творцов новых псевдомифов был предоставлен весь книгопечатный потенциал страны. Писателям оставалось только, «опережая свое время», легитимизировать новый режим, изображая его связи с прошлым народа. Так «доводился до кондиции» новый, коммунистический миф об успешном построении самой передовой и гуманной общественно-политической системы. Между тем реальными сторонами этой системы были: а) идеологическое порабощение человека, сведение на нет права общества на самосознание; б) убежденность, что воспитуемость личности безгранична, коллективизм — более высокая ценность, чем индивидуализм; в) носителей высших нравственных достоинств следует искать только среди представителей беднейших слоев населения; г) отсюда, с одной стороны, сакрализация вождей, с другой — искусственная «аристократизация» люмпенов, партэлиты; д) строители этой системы, не отличавшиеся особо развитым духовным миром и яркими индивидуальными чертами, выступали в качестве положительных героев произведений — людей, «физически переплавлявших свою личную жизнь» в нужные народу объекты народного хозяйства.

Стремясь соединить несоединимое — реальные факты жизни с разветвленной системой умолчаний, талант — с указаниями невежественных менторов и цензоров, личные убеждения — с установленными свыше

«истинами», творцы новой словесности сводили, в конечном счете, литературу к искаженно понимаемому просветительству, к средству адаптации общества к тоталитарному режиму. Мифологизаторы режима намеревались превратить столь угодную Мирче Элиаде «метафизичность повседневности» в повседневную метафизику, мифологическим первофеноменом (М. Бахтин) которой был миф о ничем не ограниченной метаморфозе человеческого сознания. Именно подобные метаморфозы должны были стать основной формой воспитания и «формовки» нового человека.

Итак, если миф обычно располагает события согласно логике вымысла, имажинативного, псевдомиф воплощал строго регламентированные «откровения» идеологов тоталитаризма. Элементы древних мифологем, созданных коллективной общенародной фантазией, используются в псевдомифах, искусственно сконструированных по рецептам нового учения о бесклассовом обществе. Иллюзорные картины общества будущего нередко изображаются как современная реальность.

Все более частым явлением становится использование мифологем, стимулирующих иррациональную мистическую экзальтацию. Торжество внеличного, бессознательного отодвигает на задний план духовное и личностное начало.

Так, наряду с другими средствами воздействия на сознание миллионов, псевдомиф оказывался важной частью процесса интеллектуальной, моральной и политической мистификации, превращения граждан в пленников «всепроникающей симулятивности». В результате этого самые рутинные элементы социалистического бытия незаметно возводились на уровень сакрального (роль партбюро, образы вождей, славословие основоположников, активизация ритуальных, обрядовых «спектаклей», демонстрации, общенациональные движения, судилища «врагов» и т. д.). Все настоящее проводится маскировка профанического под сакральное.

Удивительный парадокс: всячески воспевая поступь общества в направлении торжества рационализма, авторы литературных псевдомифов предлагали массовому читателю псевдосакральные, искусственно сконструированные «прозрения».

Получалось так, что изображенные в произведениях сцены суда над военными преступниками затушевывали процесс удаления с политической арены политических партий и стремительного возвышения лишь одной из них — коммунистической; велеречивые описания строительства крупных индустриальных центров маскировали реальную трагедию строителей, большинство которых представляло огромную армию безвинно репрессированных. Борьба против «ортодоксиков» свелась в конечном счете к полному порабощению церкви. Трудная жизнь крестьянства в разрушенной войной стране оказалась удобным поводом для оправдания насильственных мер по коллективизации сельского хозяйства.

Биографии новоявленных вождей становятся предметом истинных агнографических од в поэзии и прозе, ожившими формами «житий», чему в полной мере содействуют и многотысячные тиражи речей и высказываний, портреты, демонстрации, собрания, часто принимавшие формы мистерийных обрядов.

Так, с помощью литературы создавался, рос и расширялся румынский вариант сталинской модели «нового общества». Мифической модели, как и сама воспевавшая ее литература, по праву названная одним литературоведом «фантомом литературы».

* * *

Между тем итоги десятилетия (1944–1954) в оформлении идеологов сталинской модели социализма выглядели совсем иначе. Главный орган ЦК РРП «Скынтейя» в одном из августовских номеров 1954 г. «от имени читателей» доказывал, что никогда еще за всю свою историю румынская литература не знала такого подъема, такого количества литераторов, такого числа «выдающихся» произведений, такого плодотворного прогресса.

Но пройдет буквально несколько месяцев, и официальные мифотворящие оценки заметно поубавятся. Начиналась «оттепель», докатившаяся сюда из страны, где Сталин, если и вершил судьбы своей огромной империи, делал это уже из-за пределов земного бытия. Хотя в Румынии «оттепель» состоялась в гораздо более скромных формах, чем в СССР, все же в литературе начинается процесс, названный одним из провозвестников обновления, молодым поэтом Н. Лабишем «борьбой с инерцией». Другие называли это «лирическим взрывом», имея при этом в виду не только поэзию, но и прозу, и драматургию.

Этим «взрывом» будет вскоре значительно ограничен мир идеологических и культурных псевдомифов. Пробиваясь сквозь тернии все еще жестокой цензуры, приходят к читателю произведения Дж. Кэлинеску, М. Преды, А. Баконски, Э. Жебеляну и др. Возвращаются из мира остракизма Т. Аргези, Л. Блага, О. Гога. Все более громко заявляют о себе молодые писатели «поколения Лабиша», для них псевдомифы минувших лет будут всего лишь реликтами эпохи, названной М. Предой «навязчивым десятилетием».

Несмотря на то, что псевдомиф предлагал все новые и новые произведения (инерция сталинизма еще долго туманила головы и идеологов, и многих писателей), внимание читательских масс все настойчивее обращается к произведениям слабо или совсем не тронутым стихией псевдомифологизации. Особенно выделялись среди них сборники Н. Лабиша «Первые влечения» и «Борьба с инерцией» (1955, 1956), М. Преды «Встреча на полях» (1948), М. Садовяну «Никоарэ Подкова» (1952), К. Петреску «Человек среди людей» (1953–1957), Э. Жебеляну «Улыбка Хиросимы» (1958), Т. Аргези «Листья», Л. Благ «Дивное семя» (1962), З. Станку, В. Войкулеску и др.

Чем больше подобных произведений доходило до читателей, тем яснее становилась истинная суть книг-псевдомифов, наводнивших в минувшем десятилетии книжный рынок. Тем острее вставала проблема оценки позиций (нравственных и гражданских) авторов подобных произведений, разных форм оппортунизма и конформизма писательского пера. Обсуждаются различия между конформизмом идейным и конформизмом жертвенным, а в скором времени появится множество произведений (прежде всего в прозе), в которых предложен психологический и нравственный анализ оппортунизма.

Что касается лучших литературоведов страны, отодвинутых в тень ревнителями соцреализма (Ш. Чокулеску, В. Стреину, О. Крохмэлничану и др.), то они пытаются определить великий урон, который нанесло словесному искусству, художественности служение идеям левого экстремизма.

Урон этот был тем более губителен, что его последствия, наперекор надеждам и иллюзиям «оттепели», скажутся в самой неожиданной и болезненной форме в ближайшем будущем.

И получилось так, что лучшие произведения этих лет, дошедшие, наконец, до читателей, вне зависимости от того, хотели ли этого или нет их авторы, были книгами-антимифами, отрицавшими всей своей сущностью мнимые «ценности» новой литературы, литературы «навязчивого десятилетия»³⁴.

* * *

Приход к власти Н. Чаушеску в 1965 г., как знак окончательного размежевания в руководстве РКП («автохтонной» группы и просоветских деятелей, положил начало новому национал-коммунистическому, всеохватному мифу.

В основополагающих документах (IX съезд РКП, 1965) предстоящие годы были определены как «период консолидации завоеваний социализма». Четыре года спустя очередной партийный съезд громогласно объявил о начале эры «всесторонне развитого социалистического общества», что с необходимостью предполагало наличие «всесторонне развитого социалистического сознания».

Творцы нового «всесторонне развитого» мифа развернули широкую деятельность для реализации этой программы путем привлечения творческих союзов и работников идеологического фронта.

Задача была непростая, если учесть, что указания нового «кормчего» были весьма противоречивы, более того, в них проглядывали ростки будущих губительных для искусства концепций. С одной стороны, Н. Чаушеску заявлял (в первые годы своего правления), что партия выступает за широкое обновление средств художественного выражения. С другой, он все настойчивее подчеркивал идеологическую роль литературы как весьма действенного фактора воспитания патриотизма. С одной стороны, допускались определенные цензурные послабления, реабилитировались многие

пострадавшие невинно деятели культуры, с другой — все настойчивей внедрялись в сознание работников идеологического фронта, всех граждан страны элементы «национально окрашенного социализма».

Результаты этой двойственности не замедлили сказаться. На книжный рынок хлынул поток произведений, отмеченных чрезмерным герметизмом, зашифрованностью образов, недосказанностью, богатым, но опасным подтекстом (антологии поэзии авангардистов, сборники Л. Димова, Шт. А. Дойнаша, И. Карайона, А. Баконски и мн. др.). М. Преда, талантливый прозаик-реалист, считал себя обязанным возвысить голос против этого «социального бегства, сосредоточения писателей на рафинированном, отгороженном от проблем современности сознания героя <...> чрезмерных иносказаний и абстрактных метафор»³⁵.

Одновременно теоретики чаушизма все яснее осознавали, что этика произвольного самоутверждения, увлечение потоком сознания, зашифрованность диалога не только не вязались с сущностью национал-коммунизма, но были прямо противоположны ей. Необходима была редогматизация творчества, превращение его в «деградированный придаток идеологии». Это было не возвращением к стереотипам «навязчивого десятилетия», это было — средствами националистической экзальтации — утверждение в новых, еще более зловещих формах высшей модели тоталитаризма³⁶. Это была хорошо продуманная кампания, по выражению критика Л. Улича, направленная на лишение слов смысла, действительности — движения, индивидуума — личности. «Культ личности? — восклицает критик. — Неверное выражение, ибо по своей сути выражение „культ личности“ носит ценностно-демократический характер, оно несовместимо с диктатурой, отличительной чертой которой является культ персоны диктатора»³⁷.

Процесс замуровывания литературы в казематах национал-коммунизма начался внезапно в июле 1971 г. с возвращением генсека РКП из Китая, в те годы крупнейшего тренировочного поля по подготовке и проведению «культурных революций». На совещаниях представителей идеологического фронта в повелительном наклонении было указано на необходимость разработки «боевой социалистической литературы», усиления контроля над деятельностью литературных изданий, работы по созданию румынских опер, оперетт и балетов и даже разработки программы написания новых пьес для музыкальных спектаклей и т. д.

Широкие дороги открылись внезапно перед массой посредственных писателей, жаждавших поскорее исполнить указания «великого вождя» и увидеть свои книги на полках книжных магазинов. Значительно усложнились, соответственно, цензурные препятствия на пути истинных произведений искусства, авторы которых мучительно решали вопрос о допустимой доле потерь ради того, чтобы — пусть усеченная — правда дошла, в конечном итоге, до сознания читателей.

Получалось, что внутри одной и той же литературы функционируют как бы два потока — прочаушистский и... художественный. Конечно, такая ситуация грозила подорвать сами основы национал-коммунистического мифа. В 1977 г. Н. Чаушеску решает отменить цензуру и реорганизовать Комитет по печати и печатным изданиям. Отныне за содержание печатной продукции надлежало отвечать только самим авторам. На самом деле этот переход к самоцензуре оборачивался небывалым усилением партийного контроля, усилением ответственности каждого перед партией. Это означало замену одного цензурного фильтра четырьмя: издательским, советом по культуре, секцией пропаганды и культуры ЦК и, наконец, госбезопасностью.

Но и эти садистские ограничения не оказались в состоянии окончательно задушить подлинно художественную литературу. «Подправленные», «урезанные» произведения этой литературы все же продолжали пробивать себе путь к читателю. То были детища случайностей, недоразумений, ловких авторских маневров. Чем больше добивались прислужники диктатора, чтобы литература стала простой иллюстрацией «гениальных» его прозрений, тем более крепло сопротивление здоровой части литературы, тем изощренней — способы преодоления запретных барьеров.

Итак, лишение слова истинного смысла, несоответствие мысли выражению, следование параноидальным указаниям «ктитора новой Румынии», использование в этих целях сокровищницы народной духовности — все использовалось во имя утверждения псевдомифа «золотой эры».



Осталось показать — пусть в кратком изложении, — каким образом верноподданная литература этих лет внедряла в сознание читателей основы чаушистского мифа, а настоящая литература развенчивала эти основы, ускорив тем самым падение абсурдного режима.

Произведения первой группы (поэзия, проза, драматургия) носят на себе отпечаток отчаянных и бесплодных попыток слить воедино отличительные особенности правозэкстремистских и левозэкстремистских тенденций, характерных для предыдущих периодов. И так как современность предлагала мало убедительных доказательств жизненности утверждавшегося мифа чаушизма, решено было реанимировать мифы о героическом прошлом нации, о выдающихся ее свершениях, значимых для всего Юго-Восточного региона. Тем самым перебрасывался прочный мост между концепцией чаушизма и концепциями ортодоксизма, трэизма, легионаризма. Сегодня, когда двери спецхранов и обычных архивов приоткрыты для исследователей, нетрудно обнаружить, как подпитывался новый миф подсказками правых экстремистов тридцатых и сороковых годов.

Правда, эти подсказки были явно недостаточны для подтверждения того обширного псевдомифа, который создавали идеологи чаушизма. Из

заурядной статьи профессора Э. Папу, посвященной некоторым приоритетам румынской культуры, какими обладают все культуры мира, буквально извергся поток откровений протохронизма, доказывающий — в духе сталинских «приоритетных» постулатов, — что румынская духовность, румынская культура опередили все достижения культур других народов. В исторических исследованиях, художественных произведениях приводятся аргументы, воплощаются образы, говорящие о решительном пересмотре древних мифов возникновения Румынии. Символом, охватывающим всю территорию нынешней Румынии, оказывается древнее царство даков. Отсюда — несчетное число стихотворений, пьес, сценариев, доказывающих, что после завоевания Дакии римскими легионами императора Траяна гето-дакские племена сумели сохранить свое этническое существование. Более того, обширные труды содержат доказательства, будто бы у даков была своя письменность, свои философские школы.

Как справедливо подчеркивал профессор Р. Сканьо в работе, посвященной национальной идентичности, «Общее происхождение означает *ethnos*, а *ethnos* прямо ведет к *mythos*. Тут и начинается националистический риск: ...народ и нация оказываются синонимами. Так получается некий весьма опасный „мифологический цемент“, из этого цемента строят „мифологическую машину“, что-то вроде недоступной „мифологической крепости“. Отсюда — прямой путь к стереотипному образу чужака и прочих форм исключительности»³⁸.

В литературных произведениях этих лет история Румынии трактуется под знаком двух основополагающих концепций — единства нации на протяжении тысячелетий и непрерывности ее бытования на территории современной Румынии. Важным этапом этой истории объявлено царствование дакийского вождя Буеребисты, 2050-летие которого с необычайной пышностью было отмечено в 1980 г. Список наиболее известных вождей румынских княжеств выстраивался таким образом, чтобы он вел к «золотой эре» Чаушеску: от Мирчи Старого — к Стефану Великому, от него — к Михаилу Храброму и т. д. и т. п. Слегка выпадал из этого ряда «избранных предтеч» Чаушеску образ Влада Сажателя-на-кол, но это было вполне объяснимо: Влад стал прототипом знаменитого Дракулы, который, благодаря своим вампирским «увлечениям», пробился к сознанию мировой общественности эффективнее, чем все прочие князья вместе взятые.

В духе подобных концепций составлен трехтомный сборник Д. Алмаша «Исторические рассказы» (1982–1984). Вся череда античных вождей и средневековых князей выступает в рассказах как ряд ступеней, ведущих к явлению легендарного «кормчего», ктитору «золотой эры». Таким же духом пронизаны и произведения М. Диаконеску, рассказывающие о событиях XVI, XVII и XVIII вв. («Истина ретора Лукача», 1977; «Великая песня», 1980). В. Бэран и К. Леу пытаются воссоздать образ Влада Сажа-

теля-на-кол. То же предлагает зрителям в своих широко разрекламированных спектаклях поэт М. Сореску. К эпохе Михая Храброго обращаются Д. Алмаш, Р. Теодору и др. Многочисленны произведения поэтов, прозаиков, драматургов, посвященные столетию обретения княжествами с помощью русских войск независимости (1878) и двухсотлетию восстания крестьян Трансильвании под водительством Хории, Клошки и Кришана (1784). Среди авторов подобных произведений можно назвать И. Д. Мушата, Д. Думитриу, М. Петришора, Д. Муташку, П. Ангела (автора обширного цикла романов «Снега вековой давности»), поэтов И. Георге, А. Пэунеску, Г. Питуц, И. Александру и др. Что же касается сценариев Т. Поповича о даках, завоевании Дакии римлянами, то в них явно проглядывали позиции тех историков, которые доказывали, что предки румын жили здесь много тысячелетий до появления у Дуная императора Траяна, что латинский язык чуть ли не производное от... дакийского, что дакийские цари были не чета Цезарю и Августу и т. д. Финансированные с необычайной щедростью, многожды просматриваемые миллионами зрителей, эти фильмы должны были ознаменовать окончательную победу псевдомифа чаушизма.

О шаткости и недолговечности этой победы свидетельствовали слова самого автора этих фильмов: в последней своей книге, вышедшей в конце столетия, он цинично признал, что ни на йоту не верил в реальность построения «золотой эры» и просто «выполнял социальный заказ», спокойно получая свои гонорары. А «отец ортодоксизма» Н. Крайник, создатель правозэкстремистских мифов тридцатых годов, писал другу: «В сердце теперешних властителей жив дух нашей матери-Румынии. <...> Есть ради чего жить...»³⁹.

* * *

Что могли противопоставить истинные художники слова этому миру, в котором большинство литературных произведений представляло псевдомифы, выраставшие на основе воплощения идей национализма, локализма, фольклорной исключительности, превосходства над культурой других народов, «особости» исторического пути и предназначения? Творения, запечатленные на зарегистрированных и взятых на учет милицией пишущих машинках, в которых всей силой своего дарования они пытались воплотить на том же жизненном материале идеи рационализма, историзма, динамизма, значимости культурных обменов, синхронизации с лучшими достижениями культуры и мира. Борьба «аполлоновских» и «дионисийских» начал в литературе достигает в 70–80-е гг. особой остроты: именно теперь ложные мифы двух предыдущих тоталитарных режимов (правозэкстремистского и левозэкстремистского) сливаются в чудовищно противоречивую, кровосмесительную мифологию; именно теперь здоровые силы литературы, прибегая к самым изощренным способам сопро-

тивления этой ложной мифологии, ищут и находят художественные средства воплощения этого сопротивления.

Уходят во внутреннюю эмиграцию талантливые поэты А. Бландиана, И. Мэлэнчоу, критики Н. Манолеску, В. Кристя, А. Штефэнеску, очеркисты О. Палер, В. Косашу и мн. др. Поэт М. Динеску за своевольные стихи и выступления в зарубежных газетах подвергнут многомесячному домашнему аресту. Покидают родину и встают на путь открытого диссидентства поэты И. Карайон и Д. Тудоран, прозаики Б. Неделкович и Н. Маня, критики И. Негоиеску, Н. Балотэ, Л. Райку и др. В своей исповедальной книге «Дневник счастья» (1990) прошедший много лет в лагерях и тюрьмах Н. Штайнгардт писал, что в Румынии имелись свои «святые», избравшие путь Солженицына, свои «герои», ставшие на путь Буковского, свои «безумцы», следовавшие примеру Зиновьева.

Святым-безумцем-героем можно назвать писателя И. Д. Сырбу, автора «Дневника журналиста без журнала», написанного в 1983–1986 и изданного только после 1989 г. Дневниковая структура книги позволяет автору упорядочить философские размышления о сущности общества, в котором человеку «позволено умереть до смерти», общества, в котором «происходит фантастический взрыв, экспансия и утверждение ГЛУПОСТИ как ценности». Глупость стала фундаментом, крышей, стилем. В этом обществе «косёл кончает университет и становится мыслителем», псы получают дипломы юристов, получают пистолеты и право считать себя волками — гето-дакийскими волками. Язык становится просторечием, а просторечие — лаем. Аплодисменты и овации заменяют общественное мнение и свободу мысли. В этом обществе и в этот век «тюрьма обязательна и неизбежна, как скарлатина для детей». И он, писатель, «мыслить может только в цепях, сквозь цепи, против цепей» и, метафорически выражаясь, танцевать может только как румынский медведь «на раскаленной сковороде»⁴⁰.

Такого рода размышления помогают автору раскрыть сущность абсурдного, противочеловеческого социального строя, в котором «Маркс превратился в простой миф». Выход видится автору не в обращении к западной демократии, а в возвращении человека в мир природы, добра, чистого труда. «Только в глазах доброго животного еще можно обнаружить изначальную глубину и чистоту Творения», — заключает герой другого романа Сырбу «Прощай, Европа!»⁴¹.

Годы демифологизации литературы, наставшие после событий 1989 г., выявили множество подобных произведений, в которых служители художественной истины, откладывая на будущее встречу с читательской массой, освещали различные аспекты жизни в национал-коммунистическом государстве, обезличивание человека, постепенное отупление интеллекта.

Другие писатели ценой невероятных усилий и потерь пробивались через цензурные рогатки и публиковали столь нужные читателю правдивые

произведения. Помогали этому и широко распространившиеся в 80–90-е гг. средства кодифицированной коммуникации. То была целая система «знаков», понятных все более широкому кругу читателей. Одной из стилистических доминант эпохи становится эзопов язык, которым особенно успешно пользовались такие прозаики, как Р. Косашу, Н. Веля, Д. Р. Попеску и др. Аллегория, ирония, парафраз, аллюзия, контраст, завуалированный намек — все служило делу борьбы с цензорами и общению с читателями, которые часто оказывались куда проницательнее, чем служители режима. Произведения Г. Адамиштяну, А. Бузуры, Н. Мани, А. Папилиану и других прозаиков, так же как стихи Н. Стэнеску, М. Сореску, М. Динеску и др. извилистыми тропами все же прорывались к полкам книжных магазинов. Читатель воспринимал их как некие образцы антимифов, направленные на то, чтобы рассеять туман пустословия и лжи.

Подобная же картина открывается и перед исследователем исторических произведений — стихотворений, повестей, романов: в противовес произведениям, ознаменовавшим «реванш эпического начала в национальной идее» и стремившимся проиллюстрировать тезис руководства РКП о решающей роли румынских войск в победе союзников над войсками бесноватого фюрера (трехтомник «Огни» А. Михале, трехтомник «Инкогнито» Э. Барбу и др.); множится число книг, в которых на примере жизни простых людей воплощена трагическая сущность войны (М. Преда «Бред», Д. Р. Попеску «Двое у подножия Цебы», Г. Шварц «Госпиталь» и др.).

Еще более очевидным стало «непослушание» писателей с появлением в начале 80-х гг. «нового вала» поэтов и прозаиков, стремившихся «осовременить современную литературу». Участники литкружков, руководимых О. Крохмэлничану, А. Штефэнеску, Н. Манолеску, молодые литераторы убеждены, что «старая, упорядоченная проза стала не орудием памяти, а средством забвения». Отсюда вывод: «бессвязность предпочтительнее порядка». В исторических романах и повестях М. Неделчу («Степная малина», «История походного хлебозавода № 4»), Б. Хорасанджана, И. Грошана, К. Стана и др. читатель знакомится со структурно обновленной прозой. Средствами дезавуирования прозы псевдомифов становится смешение временных пластов, контрастное сопоставление исторических событий и деталей повседневного быта, умелое использование богатств, хранящихся в библиотеках и словарях, достижений современной науки — все с одной целью: «удвоить КПД чтения», иными словами — укрепить начавшийся в 70-е гг. «сговор писателей и читателей», против которого власти оказались бессильны.

После 1990 г. резкой критике, обвинению в «оппортунизме», конформизме подверглись многие яркие художники слова, которым все же удавалось в эру чаушизма печатать свои произведения. Надо сказать со всей определенностью, что, в сущности, речь идет о попытках узаконить в культуре новый ложный миф, ибо невозможно, игнорируя созданные «оппорту-

нистами» ценности в условиях торжества ложных мифов, осуждать писателей, решивших присутствовать в литературном процессе. «У нас был единственный выбор, — подчеркивал еженедельник Союза писателей «Ромыния литерарэ», — либо потерять возможность общения с читателем, либо попытаться в условиях полу-подполья сохранить определенный критический дух, способный защитить подлинные ценности национальной культуры...»⁴².

Этот выход предпочли такие крупные поэты, как Н. Стэнеску, М. Сореску, Ш. А. Дойнаш, М. Динеску, К. Бузя, А. Бландиана, Э. Жебеляну и др.; прозаики А. Ивасюк, Н. Бребан, А. Бузура, Д. Р. Попеску, П. Джорджеску, Ш. Бэнулеску, Ф. Нягу, представители «нового вала» 80-х гг., и др.; драматурги Х. Ловинеску, Т. Мазилу, И. Нагиу, Е. Опрою, М. Вишник. Их творчество стало лишним доказательством справедливости слов М. Пруста: «Стиль — это не дело техники, а способ видения мира». Многочисленные аспекты художественной правды, воплощенные в их произведениях, делали все очевиднее бессилие литературных псевдомифов эпохи чаушизма, смешивающих искусственно препарированную действительность с творчеством при полном игнорировании законов эстетики.

* * *

Начавшийся после 1990 г. широкий процесс демифологизации литературы, санации читательского сознания предполагал с самого начала ответ на вопрос «куда идет литература?». По свидетельству К. Брэгару, так были озаглавлены в первые послереволюционные годы многие литературоведческие статьи. Это было тем более важно, что, как признавался опытейший литератор О. Палер, «Чаушеску пал, но диктатура осталась в нас. <...> В душе каждого из нас есть что-то мертвое...»⁴³.

Постепенно становилось ясно, что в полемике между теми специалистами, кто предлагал начинать с азов, и теми, кто считал необходимым положить начало лишь новому, «освободительному» этапу, история была на стороне вторых. Позади был век неисчислимых попыток создать новую эстетическую реальность путем ложной мифологизации общественно-политической и социальной жизни. Предстояло преодолеть любой ценой это гиблое противоречие между историей и мифом. Необходимо было объяснить и развенчать языком гласности природу засилия ложного литературного мифологизма, освободить от него подлинные ценности, решительно противостоять как попыткам огульного отрицания достижений минувших десятилетий, так и потугам вживлять в плоть культуры новые экстремистские псевдомифы.

Конечно, в круг новых проблем входила и задача выяснения правды о так называемом писательском соглашательстве, «конформизме» крупных художников слова. Но это была лишь одна — и не самая важная — часть

широкого комплекса решений. А на самом деле проблема эта затмила на страницах литературной прессы все остальные. Очевидно, именно потому, что, как выразился О. Палер: «Зло осталось в нас...» Реально вырисовывалась опасность лишить историю литературы замечательных произведений М. Садовяну, Т. Аргези, К. Петреску, Дж. Кэлинеску, М. Преда, Н. Стэнеску и др. Вместе с тем на горизонте культурной жизни все ярче сияли имена М. Элиаде, Э. Чорана и других бывших сподвижников идеологов право-экстремистских движений 30-х гг.

Но это был недолгий период. Нынче все эти имена, покорные вердикту времени, занимают свое место в новой истории литературы, которую создают опытейшие специалисты Л. Улич, И. Ротару, Д. Мику и др. Прозаик Б. Неделкович сделал попытку установить «иерархию компромиссов» в эру Чаушеску, в результате чего он наметил такие разновидности оппортунизма, как «объяснимый», «наивный» и, наконец, «постыдный». Историки литературы стараются учесть эту «иерархию».

Впрочем, конкретные проявления литературного процесса в последние годы столетия убедительно подтверждают тот факт, что экстремистские тенденции преодолеваются. Об этом свидетельствует и обилие дневников и мемуаров, увидевших свет в эти годы: И. Иоанид «Тюрьма наша насущная» (1991–1994), П. Пандря «Воспоминания валашского мандарина» (1990), Б. Зильбер «Действующее лицо в процессе Пэтрэшкану» (1997), Н. Штайнхарт «Дневник счастья» (1990), И. Д. Сырбу «Дневник журналиста без журнала» и др. Читатель получил произведения М. Динеску, О. Палера, К. Нойки и мн. др., публикация которых в эру чаушизма была немыслима. Рядом с ними на полках книжных магазинов можно увидеть и новые произведения Н. Бребана («Отель «Европа»»), М. Кэртэреску («Ослепительно»), Д. Цепеняга («Летнее пальто») и др. Спросом у читателей пользуются также книги Д. Кушнаренку, М. Неделчу, С. Преда, К. Стана и большого отряда молодых, пришедших в литературу после событий 1989 г. Переиздаются произведения румынских авангардистов, переосмысливаются книги постмодернистов. Множатся переводы лучших творений мировой литературы, в том числе русской.

Немалый вклад в дело освобождения румынских граждан от пут псевдомифологизма вносят и творческие силы эмиграции, как и иностранные специалисты, чьи интересы затрагивают судьбы Румынии: М. Канчиков «Тюрьма марионеток», А. Новак «Как страна, не фигурирующая на карте», Дж. Хородинкэ «Мертвый сезон», Э. Тудор «Чума в Бухаресте», В. Георгиу «Второй шанс», Л. Констант «Молчаливое бегство. 3000 дней одна в румынских тюрьмах» и др. Вышел ряд произведений о «золотой эре», в которых не присутствует образ «двуглавого диктатора», но зато со всей наглядностью воплощены страдания трудовых масс, доведенных до нищенского существования. В них без труда прочитывается мысль о том,

что экстремизм, диктатура могут существовать только при условии поддержки со стороны части населения. Это покаянное признание, к сожалению, не получило такого размаха в подобного рода книгах, какой в свое время получили книги о «навязчивом десятилетии», посвященные первому периоду коммунистического засилия (1948–1958). Это несколько настаивает представителей демократических кругов, тем более что множатся попытки реанимировать миф о «трубадурах чаушизма» как наиболее верных выразителях национальной идеи.

XX век в румынской литературе, начало которой протекало под сенью мифов «сеятельства», завершается все более тщательной «сортировкой» горьких плодов, возвращенных экстремизмом и нанесших народу тяжкий духовный урон. Накопленные на протяжении долгих веков духовные ценности, упорное сопротивление здоровых творческих сил культуры диктатуре вернули свободу стране, задышавшейся под грузом мертворожденных псевдомифов.

Очистить ее от кровавых следов насилия, оздоровить ее основы — задача века двадцать первого.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: *Rotari I.* O istorie a literaturii române. V. 6. Buc., 2002. P. 5.
- ² *Косарев А.* Философия мифа. М., 2000. С. 140.
- ³ Там же. С. 46–47.
- ⁴ Там же. С. 273.
- ⁵ *România literară.* 2003. № 14. P. 3.
- ⁶ *Манн Т.* Иосиф и его братья. М., 1987. С. 7.
- ⁷ *Фридман М.* Литературоведение и литературная мифология // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 2000; Деградация мифа в XX столетии // Литературные итоги XX века. Центральная и Юго-Восточная Европа. М., 2003.
- ⁸ *Косарев А.* Указ. соч. С. 194.
- ⁹ Там же. С. 199.
- ¹⁰ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 224.
- ¹¹ Цит. по: *Кузнецов И.* Прохладный свет // ИЛ. № 6, 1998. С. 217.
- ¹² *Мириманов В.* Искусство и миф. М., 1997. С. 11.
- ¹³ *Косарев А.* Указ. соч. С. 75 и далее.
- ¹⁴ *Мириманов В.* Указ. соч. С. 231.
- ¹⁵ История литератур молдовенешть. Вол. I. Кишинэу, 1986. П. 247.
- ¹⁶ *Мириманов В.* Указ. соч. С. 11.
- ¹⁷ *Зиновьев А.* Коммунизм как реальность. М., 1984. С. 13.
- ¹⁸ *Фридман М.* Идеино-эстетические течения в румынской литературе XIX–XX вв. М., 1989. С. 138.
- ¹⁹ *Boia L.* Istorie și mit în conștiința românească. Buc., 1997. P. 57.
- ²⁰ *Фридман М.* Идеино-эстетические течения... С. 173 и далее.
- ²¹ *Ciopraga C.* Literatura română între 1900 și 1918. Iași, 1970. P. 72.

- 22 *Бродский И.* Нобелевская речь // ИЛ. № 5. 2000. С. 245.
- 23 *Ciopraga C.* Personalitatea literaturii române. Iași, 1973. P. 82–85.
- 24 *Фридман М.* Идеино-эстетические течения... С. 223.
- 25 *Micu D.* «Gîndirea» și gîndirismul. Buc., 1975. P. 642–643.
- 26 *Ibid.* P. 406.
- 27 *Ibid.* P. 398, 414.
- 28 *Manea N.* Despre clovni: dictatorul și artistul. Cluj, 1997. P. 109.
- 29 *Ibid.* P. 99.
- 30 *Ibid.* P. 112.
- 31 *Ibid.* P. 112.
- 32 *Boia L.* Op. cit. P. 194–195.
- 33 *Sadoveanu M.* Mărturisiri. Buc., 1960. P. 499.
- 34 Об этом подробнее: *Фридман М.* Румынская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. Т. 1. М., 1995.
- 35 *Фридман М.* От социалистического реализма к «социалистическому румынизму» // Знакомый незнакомец. М., 1995. С. 161.
- 36 Там же. С. 162.
- 37 *Ulici L.* Literatura română contemporană. Buc., 1995. P. 59.
- 38 Reuniunea internațională «Cultura română în lumea contemporană». Brașov, 1998. P. 43.
- 39 *Micu D.* Op. cit. P. 275.
- 40 *Micu D.* Scurtă istorie a literaturii române. Buc., 1996. P. 329.
- 41 *Ibid.* P. 332.
- 42 România literară. 1990. № 52.
- 43 Reuniunea internațională «Cultura română în lumea contemporană». Brașov, 1998. P. 193.

Словенский исторический роман в XX в.: национальное и универсальное

Специфика исторической судьбы словенцев, их национального становления обусловила особую роль литературы в формировании самосознания этого славянского народа. На протяжении нескольких веков важнейшей задачей литературы была самоидентификационная, и «вся мощь национальной жизни была сосредоточена в литературе»¹. Бессменно находясь на страже национальных интересов, защищая и культивируя национальные ценности, литература на самых разных этапах словенской истории, и особенно в ее переломные моменты, с одной стороны, становилась орудием внедрения в общественное сознание различных программ национального возрождения; с другой — стремилась интегрироваться в общеевропейский литературный процесс. Литературные итоги, с которыми словенцы на исходе прошлого столетия встретили обретение государственности, разнообразны и значительны. К бесспорным художественным достижениям словенской прозы XX в. можно отнести исторический роман. Развиваясь в общем русле национального литературного процесса, он во многом способствовал обогащению идейно-эстетического контекста литературы, обновляя собственную жанровую поэтику новыми художественными формами.

Обращение словенских литераторов к национальному прошлому оказывается не просто закономерным: из инструмента общественной борьбы за суверенитет их творчество превращалось в мощное орудие самоидентификации. В немалой степени благодаря особому положению литературы внутри национальной мифологии, сохранению ею «кода» нации, амортизировался культурный и идеологический прессинг со стороны властей всех государств, в состав которых на протяжении своей истории входила Словения.

В XX в. в словенской литературе были сформированы основные типы исторической прозы. Это историко-биографический роман, возникающий на стыке биографического и исторического, в котором художественное воссоздание судьбы исторической личности происходит при обязательном исследовании характерных черт эпохи, эту личность сформировавшей. Затем роман историко-социальный, где коллизии исторического прошлого преломляются через социально-аналитическое начало, а также роман историко-философский, осмысляющий историю как источник не только социального и нравственного, но и духовного опыта, акцентиру-

ющий внимание на всеобщем, на том, что вопреки временным рамкам сближает людей разных эпох. Наконец, это новый исторический роман, синтезирующий черты исторического романа и романа о современности.

В данном исследовании будут рассмотрены ключевые, с точки зрения автора, произведения указанных типов исторической прозы, относящиеся к двум разным этапам исторического и литературного развития нации в XX в. — межвоенному периоду и 1970-м гг. На их примере можно проследить процесс взаимодействия в национальной литературе общественно-политического и общекультурного факторов и выявить составляющие жанровой преемственности.

В словенской литературе период между двумя мировыми войнами характеризуется атмосферой свободного художественного поиска, идейных и философских споров и значительного художественного плюрализма. Это время знакомства широкого круга читателей с переводами важнейших трудов Маркса, Кьеркегора, Ницше, Фрейда, освоения авторами новых литературных направлений, среди которых ведущее место заняли экспрессионизм и социальный реализм. Это время активизации отдельных жанров, обновления их поэтики. Одной из наиболее плодотворно развивавшихся, новаторских и в количественном отношении доминировавших разновидностей романа в это время становится роман исторический. Достаточно сказать, что в период с 1918 по 1940 г. на словенском языке было опубликовано больше исторических романов, чем за все предыдущие полвека его существования в Словении. Всего за межвоенное двадцатилетие увидели свет свыше двадцати исторических романов и почти столько же повестей. Главная причина этого заключается, на наш взгляд, в попытке словенских авторов в новых общественно-исторических условиях провозглашенного в 1918 г. первого государства южных славян — Королевства сербов, хорватов и словенцев — по-иному взглянуть на свое прошлое, осознать себя нацией и определить национальные приоритеты.

Рассматриваемый период стал для словенцев, с одной стороны, эпохой тяжелейших испытаний, с другой — временем небывалого подъема общественной и эстетической мысли. Оказавшись после войны осколком побежденной Австро-Венгерской империи, никогда прежде не имевшая собственной государственности, Словения добровольно вошла в состав нового многонационального государства, что было в целом с воодушевлением встречено большей частью населения. В определенном смысле почва для эйфории, вызванной появлением на карте нового государства, была подготовлена раньше: на рубеже веков и в первые довоенные десятилетия объединительные устремления во всех югославянских землях были особенно сильны. Еще в 1913 г. крупнейший словенский писатель Иван Цанкар (1876–1918) в своей лекции «Словенцы и югославы» одним из первых поднял вопрос об объединении югославянских наций в

республику: «Если эти четыре народа* считают, что они родня друг другу и что вместе им жилось бы легче и лучше всего, пускай они построят себе <...> союзную югославянскую республику!»². Став частью нового государственного объединения, словенцы обрели новый политический статус и частичный суверенитет, получили, наконец, такие важнейшие общенациональные институты, как университет (1919) и Академия наук (1938). В то же время монархия с полицейским режимом и идеологией «интегрального югославянства» стремилась ограничить права и свободы субъектов Королевства в политической и социальной сфере, игнорировала решение острых территориальных вопросов, по сути, провалила аграрную реформу. Участие в Первой мировой войне в составе войск Австро-Венгрии и многочисленные потери, экономический упадок, массовая эмиграция в Северную Америку и Аргентину, угроза национальной целостности — Словенское Приморье отошло Италии, проигран плебисцит 1920 г., оставивший большую часть исконных земель Каринтии в Австрии, — все это будило в обществе настроения протеста, подстегивало интерес к великому национальному прошлому.

Подобный всплеск исторической прозы будет наблюдаться в литературе и в 1970-е гг. К нему приведут процессы, начавшиеся после образования СФРЮ, в 1950–1960-е гг., — либерализация литературной жизни, провозглашение лозунга литературного плюрализма, базирующегося на принципе свободы творчества. Кризис конца 1960-х гг. в Югославии, а еще в большей степени «пражская весна» в Чехословакии с общественно-политической точки зрения только подкрепили бунтарские настроения словенской творческой интеллигенции. В начале 1970-х после поражения относительного партийного либерализма в СФРЮ более чем на десятилетие установился жесткий режим, чья далекая от реальности оценка направления и возможностей развития республики привела к ошибкам в экономике и к ужесточению в культурной политике. Эти годы югославские критики впоследствии называли «свинцовыми». Именно в это время центральным вопросом публичного обсуждения становится в Словении вопрос национальный, а одним из наиболее продуктивных жанров прозы — вновь исторический роман. В какой-то степени усиление писательского интереса к прошлому своего народа совпадает с обострением национальной проблемы в обществе в настоящем.

Потребность в исторических жанрах существует всегда, поскольку каждый новый этап в развитии общества порождает возможность и необходимость нового освоения определенных пластов истории народа или страны, нового проникновения в ее общие закономерности, эта потреб-

* Речь идет о сербах, черногорцах, хорватах и словенцах. (Здесь и далее под страницей примеч. автора.)

ность продиктована самим изменением уровня исторического самосознания. С исторической тематикой в значительной мере ассоциируется классика литературы национально зависимого народа, ибо исторический жанр — своего рода индикатор состоятельности словесности в целом. Его становление тесно связано с формированием национального самосознания, которое у словенцев происходило в эпоху романтизма. Самоутверждение нации, находящее выражение в осознании самобытности, «единственности» языковых этнокультурных исторических традиций, означало повышение внимания ко всему национально значимому: истории, фольклору, письменности, воплощение идеи национального единения через воспевание национального прошлого, акцентирование внимания на ключевых этапах рождения нации. В словенской литературе исторический жанр утвердил себя без малого шестьдесят лет спустя после выхода в свет первого исторического романа Европы «Уэверли» (1814) Вальтера Скотта — «Иван Эразм Татенбах» Й. Юрчича был опубликован лишь в 1873 г. Вслед за ним в последующие сорок лет традицию национальной исторической прозы с успехом развивали А. Царли, И. Тавчар, А. Кодер, Ф. Детела, М. Плетершник, Ф. Финжгар, М. Маловрх, Ф. К. Мешко, И. Лах, Р. Мурник, И. Шорли, Ф. Говекар и мн. др. Опираясь на события отечественной истории, воссоздавая местный колорит и историко-культурную атмосферу, эти авторы через национально окрашенный, часто легендарный материал стремились, каждый на своем уровне, отразить своеобразие национального характера на определенном отрезке исторического времени. Как отмечает Ф. Задрavec, интерес прозаиков в XIX в. был сосредоточен вокруг трех исторических эпох: периода заселения славянами Балкан, Средних веков и наполеоновских походов³. И уже тогда произведения исторической тематики становились полем художественных экспериментов.

В XX в. традиция национальной исторической прозы упрочилась. Исторический роман показал себя как один из наиболее новаторских, интенсивно развивающихся, типологически продуктивных, во многом определил лицо национальной прозы XX в. Возникший на пересечении взаимодействующих тенденций литературно-эстетической эволюции и развития общества и общественного сознания, он обладал не только общероманной семантикой, но и собственной, специфической, черпая свою топику из топики жанровых модификаций и форм мышления соответствующей воссоздаваемой эпохи, избирательно актуализировал элементы уже сложившихся в литературе и только складывающихся романых структур.

Исторический роман межвоенного периода — важнейший этап становления и развития жанра в словенской литературе, он органично продолжает уже сложившуюся жанровую традицию, и в то же время многие разработанные им жанровые стратегии входят в структуру различных мо-

дификаций исторического романа второй половины XX в. К исторической прозе в 1920–1930-е гг. обращаются такие крупные прозаики разных поколений, как И. Тавчар — «Хроника усадьбы Высокое» (1919), И. Прегель — «*Plebanus Joannes*» (1920), «Проповедник Ерней» (1923), «Толминцы» (1927), Ф. Говекар — «Рассвет» (1921), И. Лах — «Ангелин Хидар» (1922), Ф. Бевк — «Небесные знаменья» (1927–30), И. Ваште — «Умирующие души» (1929), «Роман о Прешерне» (1938), А. Слодняк — «Нетленное сердце» (1938), В. Бартол — «Аламут» (1938), Й. Пахор — «Матия Горьян» (1940) и мн. др. Авторы этих произведений интересуют уже не какой-то один этап отечественной истории, но весь исторический срез (от древнейших дохристианских времен до второй половины XIX в.), и даже мировой исторический опыт. При этом, повествуя о событиях национального прошлого, все они стремятся поместить его в европейский контекст, сделать акцент на событиях общеевропейского (общемирового) значения.

Один из ведущих прозаиков конца XIX — начала XX в., видный политический и общественный деятель, лидер радикального крыла либеральной (национально-прогрессивной) партии Иван Тавчар (1851–1923) публикует в 1919 г. в журнале «Люблянский звон» свой новый историко-социальный роман «Хроника усадьбы Высокое». В письме к другому известному литературному деятелю Изидору Цанкару он мотивирует свое обращение к теме национального прошлого следующим образом: «Я бы ответил, что меня к этому принудили в общем политические мотивы. В партии, к которой я принадлежу, <...> процесс размежевания „стариков“ и „молодых“ обострился. <...> Обе стороны не правы, <...> ни одна партия не может существовать без опыта стариков и без пламенной молодежи»⁴. Конечно, под «опытом стариков» имеется в виду весь исторический опыт нации, понимаемый в самом широком смысле слова. Еще в 1904 г., в разгар предвыборных дебатов Тавчар-прозаик начал использовать тему прошлого как инструмент политической борьбы. Главными оппонентами и конкурентами либералов на выборах в Словении были клерикалы (словенская народная партия), т. е. главным образом представители высшего и среднего духовенства. Его-то и делает писатель объектом публичной насмешки в фельетоне «Чудо в Пасхальную ночь. Отрывок из старой хроники», где в стилизованном под текст XVII в. фрагменте сатирически высмеивает цинизм и распущенные нравы высокопоставленных священнослужителей. Монах-летописец рассказывает «чудесную» историю о том, как пасхальным утром 1660 г. из окна кельи Бистрицкого монастыря, где гостит люблянский епископ, прямо на толпу, пришедшую за благословением, планирует женская нижняя сорочка. Толпа (не без помощи находчивого приора, вовремя крикнувшего: «Чудо!») принимает это как знак божественного присутствия, и сам хронист ни на минуту не сомневается в чудесной природе происшествия. А то, что в свите иерарха находился по-

дозрительно хорошенький женоподобный молодой капеллан, ночевавший с ним в одних покоях, как-то ускользает от внимания паствы.

В случае с «Хроникой», в которой некоторые современные критики также находят черты политической сатиры⁵, все-таки не политик вел за собой писателя, уже, кстати, работавшего в историческом жанре и ранее (роман «За кулисами конгресса», 1905–1908), — главной причиной, побудившей его обратиться к жанру хроники, стало желание с позиций опыта выживания нации в годы Первой мировой войны исследовать этапы становления словенского национального характера, формировавшегося в атмосфере феодального господства колонизаторов и конфессиональных противоречий*. Одним из первых Тавчар попытался связать особенности внутреннего мира и психологии своих земляков с их исторической судьбой, с тем путем потерь, компромиссов, упорного сопротивления внешней экспансии, который к XX в. прошел его народ. Прозаик взялся за хорошо знакомый ему историко-документальный материал архива Шкофьелокского замка (будучи родом из окрестностей Шкофьей Локи, он с 1893 г. владел усадьбой Высокое и имел к нему доступ) для создания эпической панорамы прошлого родных мест — периода Контрреформации, эпохи Марии-Терезии, наполеоновских походов, намереваясь довести действие до первой четверти XIX в. Этот замысел не был реализован, однако даже первая часть несостоявшейся трилогии стала важной вехой не только в творчестве Тавчара, но и в становлении национального исторического жанра в целом. Соединив историю и нравы, романист показал частную жизнь и судьбу как воплощение национальной истории — нравственной и социальной, с документальной точностью воссоздав эпоху Контрреформации второй половины XVII в.

Исторической предысторией романа становится Тридцатилетняя война (1618–1648) с ее религиозным противостоянием и абсолютным равнодушием монархов к скромным интересам своих подданных, и это автоматически помещает действие национальной хроники в широкий европейский исторический контекст. Прозаик ориентируется на реальные исторические вехи (Вестфальский мир 1648, пожар в Шкофьей Локе 1660) и лица (командующий войсками габсбургского блока А. Валленштайн (1583–1634), шведский король Густав II Адольф (1611–1632), епископ Янез Франчисек Эдкер (1695–1727), житель Шкофьей Локи ювелир Юрий Фройбергер, умерший в 1666 г., и др.).

«Хроника усадьбы Высокое» — роман в первую очередь социально-исторический, поскольку главное внимание автора сосредоточено на цен-

* Протестантизм, распространившийся по словенским землям в первой половине XVI в. и давший словенцам письменную традицию, к концу века был полностью вытеснен католичеством. Протестанты преследовались властями.

тральной фигуре словенской истории — крестьянине, а главная коллизия произведения связана с вопросом земельной собственности. Условия существования краинского крестьянина, собственника земли, во второй половине XVII в. были весьма тяжелыми. Он был дойной коровой для любовью местной власти, в Шкофье Локе — для епископского двора и при этом вел неравную экономическую борьбу с немецкими переселенцами. Об этой несладкой крестьянской доле рассказывает повествователь и одновременно главный герой романа Изидор Каллан, родившийся в 1664 г. Его записки датированы 1695 г. и снабжены припиской сына, Георгиуса Постумуса, из которой следует, что отец его умер 20 декабря 1710 г.

В романе две основные сюжетные линии, тесно связанные между собой: история несправедливой жизни и мученической смерти отца героя Поликарпа Каллана, военного наемника и тайного протестанта, и история взаимоотношений главного героя с семнадцатилетней красавицей Агатой Шварцкоблер. Во время Тридцатилетней войны Поликарп, храбрый солдат, воюющий на стороне Габсбургов, и жестокий мародер, совершает преступление — убивает своего товарища Йошта Шварцкоблера, чтобы присвоить себе совместно награбленное. На эти деньги и куплена усадьба Высокое. Перед смертью, мучимый угрызениями совести, старый Каллан приказывает сыну порвать с выбранной им самим для Изидора невестой Маргаритой, найти в Германии дочь Йошта Агату и жениться на ней, тем самым искупив вину семьи Калланов перед семьей Шварцкоблеров. Изидор находит девушку и привозит ее домой, но юная Агата равнодушна к нему. На новом месте она пользуется большим успехом у парней, среди которых младший брат Изидора Юрий и сосед Маркс Вилффинг. Последний, получив от девушки решительный отказ, публично обвиняет Агату в колдовстве, и ей грозит костер. «Просвещенный» шкофьелокский епископ Янез Эдкер предлагает заменить казнь испытанием водой. Подозреваемую в связях с дьяволом бросают в стремнину, и если девушка невинна — Бог поможет ей уцелеть. Несчастную спасает Юрий, которому Агата действительно дорога. Ощущая себя лишним и не оправдавшим отцовских надежд, Изидор оставляет усадьбу Юрию и Агате и уходит воевать на долгие одиннадцать лет. Вернувшись из похода, он женится на верной Маргарите и, не дождавшись рождения сына, умирает.

История жизни Изидора Каллана — это рассказ о том, как личность, испытав нравственный катарсис, способна обрести самоуважение и духовную свободу. Психология героя Тавчара сформирована эпохой — феодальным общественным устройством, социальным положением, конфессиональной принадлежностью, всем «богобоязненным духом XVII в.»⁶, наконец, влиянием на него раздираемой противоречиями личности отца-протестанта. Движущей силой этой эпохи писатель видит страх, прежде всего страх перед Богом, перед общественным мнением, перед самой

жизнью, таящей в себе опасность, наконец, страх лишиться земли. Крестьянский быт тяжел и часто безрадостен, наследственные отношения не зависят от желаний, склонностей и талантов детей, система семейных отношений строго иерархическая. Тавчар акцентирует внимание на социальной составляющей национального характера, детерминирующей личность героя. С изменением социального статуса Изидора Каллана *наследник — хозяин* меняется и внутреннее состояние героя. Получив в наследство фактически два больших хозяйства и завещание отца найти Агату, он боится и послушаться воли покойного, и лишиться всего. Духовное перерождение Изидора, повлекшее за собой обретение им внутренней свободы, происходит, по мысли писателя, в тот момент, когда герой находит в себе силы отказаться от земли и от ее главенствующей роли в его судьбе и попытаться взять ее (судьбу) в свои руки. Главной причиной такого решения становится желание счастья и благополучия родным людям, т. е. героем движет христианская любовь. «Как только Агата встала после болезни, я открылся ей и Юрию: я отдаю им оба хозяйства, а сам ухожу в солдаты». Будучи открытым противником политических действий клерикалов и критиком позиций официальной католической церкви в Словении, Тавчар с глубоким уважением относился к христианской вере, видел в ней одну из важнейших составляющих национального самосознания, был уверен, что в богобоязненности словенского крестьянина заключено и позитивное начало. В то же время проблема религиозного фанатизма в условиях общественных противоречий и политических дебатов первых десятилетий XX в. была необычайно актуальна.

Бытовые детали, описание церковных обрядов и праздников, многочисленные цитаты из Священного писания, даже нарочитую архаичность языка с вкраплением элементов родного локского наречия — все Тавчар подчиняет раскрытию своего понимания мировоззрения человека периода Контрреформации, когда религиозная догма из нравственной жизненной опоры становилась диктатом. Художественная семантика обыденного и «археологический» элемент выступают признаками исторического колорита эпохи и природы противоречия, лежащего в основе романа, — поисков путей выхода из той логики самоуничтожения, социальной детерминированности и религиозной вражды католиков и протестантов, которая в тот период в словенском обществе едва ли не перевешивала созидательные тенденции.

Иной подход к прошлому обнаруживает представитель следующего литературного поколения, крупнейший прозаик и драматург, автор книг для детей, политический и общественный деятель (с 1947 г. заместитель председателя президиума Народной скупщины Словении) Франце Бевк (1890–1970). Уроженец Словенского Приморья, Бевк большую часть своей исторической прозы написал в годы итальянской оккупации родного

края, в условиях жестокого инационального прессинга и прямой угрозы ассимиляции словенцев на этой территории. Уже с начала 1920-х гг. фашистская Италия вводит здесь ряд мер, ущемляющих права коренного населения: запрет говорить по-словенски в общественных местах, в том числе в церкви (ослушавшиеся священники преследовались), ужесточение цензуры в периодических изданиях. Затем их просто закрывают, так же как и национальные школы. Обращение к историческому прошлому родного народа на материале истории малой родины стало для него средством протеста и возможностью завуалированно говорить о том, о чем нельзя было сказать открыто, центральной для его произведений является патриотическая идея. Очень показателен здесь пример не романа, но повести «Умиравший бог Триглав» (1930). Первоначальным импульсом для ее создания стали реальные события в окрестностях Толмина, о которых сам писатель впоследствии вспоминал так: «На вершине Крна итальянцы поставили большой памятник воинам-альпийцам, погибшим в боях в июне 1915 г. Памятник повредила молния, а фашисты обвинили в этом местных жителей. 22 июня 1922 г. в Кобарид из Чедада, Видема и других городов приехали фашисты, уничтожили памятник композитору Х. Вола-ричу и срубили липы на площади. На следующий день они напали на Дрежницу, расположенную на склоне горы, сожгли дом священника. Неистовствовали и в других деревнях, издевались над населением, которое в страхе бежало в горы и леса»⁷. Это был первый случай такого массового насилия со стороны итальянских властей в этом районе, возмущение местных жителей было понятно. Потрясенный до глубины души, Бевк бросился по горячим следам собирать документальный материал, однако вскоре стало ясно, что опубликовать его не удастся. Тогда он решил, используя факты средневековой истории, аллегорически описать эту трагическую современную ситуацию. Подходящий эпизод был найден в хронике С. Рутара «История Толминского края» (1882), где, в частности, описана расправа инквизиции над словенскими язычниками в Кобариде. «В 1331 г. 16 августа Венецианский и Фриульский инквизитор Франческо де Клугия начал крестовый поход против жителей Кобарида, поклонявшихся некоему дереву и протекающему рядом роднику. Крестоносцы <...> поднялись из Чедада и пришли в Кобарид. Срубив дерево и засыпав источник, они искоренили остатки старой веры»⁸. В основе сюжета повести — трагическая судьба «колдуна» Горазда и двух его дочерей, живущих в согласии с природой и по ее законам, умеющих врачевать и прорицать. Одни сельчане разделяют языческую веру героя в чудесные силы воды и леса, другие его яростно ненавидят. Когда раздражение части крестьян, вызванное недо-родом, перерастает в открытый бунт — они отказываются ходить к мессе, обвиняя Бога во всех несчастьях, а самые агрессивные даже сажают викария под домашний арест, — церковная власть направляет к мятежникам

карательную экспедицию. Огнем и мечом непокорные возвращены в католичество, Горазд и его дети погибают. Не пытаясь дать комплексную оценку роли религии в судьбе народа, автор делает акцент на том, что любое религиозное насилие (пусть даже в отдельно взятой деревне) всегда сопровождается потерей свободы. В этом он явно следует за Ф. Прешерном, впервые в словенской литературе воплотившим в лиро-эпической поэме «Крещение у Савицы» (1836) трагический сюжет о насильственной христианизации и порабощении свободного народа^{*}.

Повесть «Умиравший бог Триглав», вышедшая в Горице, имела большой читательский резонанс: земляки поняли ее подтекст и авторскую задачу извлечь из национальной истории должные уроки. Это произведение тематически примыкает к историко-социальному роману-эпосе Бевка «Небесные знамения» (1927–1929) (I часть «Кровавые всадники», II часть — «Скорпионы земли», III часть — «Черные братья и сестры»). Ее действие относится к первой половине XIV в., когда распри горицких графов и аквилейских патриархов, эпидемии чумы, стихийные бедствия захватили словенские земли. Продолжением трилогии стал созданный в 1930 г. роман «Человек против человека», повествующий о заговоре против патриарха Бертранда, его убийстве и жестокой расправе нового патриарха Николая с заговорщиками. На основе хроникальных сведений силой воображения Бевк создает многообразную, насыщенную драматизмом картину жизни бурной и жестокой эпохи, пытаясь адекватно отразить ее социальную структуру — взаимоотношения между сословиями. Наряду с подлинными историческими лицами — патриархами, знатными рыцарями, инквизиторами — в трилогии присутствуют вымышленные персонажи — простые крестьяне, на которых обрушиваются все тяготы угнетения, войн и бедствий. Именно эти герои являются носителями идейной концепции автора, выразителями свободолубивых устремлений, мужества и человеческого достоинства. Это в первую очередь сыновья и внуки матери Агаты в «Небесных знамениях». И хотя почти все они трагически гибнут в неравной борьбе или умирают от чумы в финале, конец трилогии оптимистичен: остаются в живых внуки Агаты Живка и Флориан, они продолжают словенский род.

Писатель сознательно соотносит историю и современность, поэтому многие исторические события приобретают символический смысл, концентрируя в себе ужасы насилия над людьми и человеческих страданий, напрямую ассоциирующихся с положением словенцев в Приморье в 1920–1930-е гг. Символический смысл имеют апокалиптические названия час-

^{*} Об этом подробнее: *Старикова Н. Н.* «Крещение у Савицы» Ф. Прешерна как историческая поэма (к вопросу о жанровой специфике) // *Славянский альманах* 2001. М., 2002. С. 383–391.

тей трилогии. Угрозы страшных предсказаний, впоследствии сбывающихся, неожиданные драматические повороты сюжета создают в прозе Бевка особую напряженную атмосферу и придают ей экспрессионистическую окраску. При этом прозаик видит в национальном прошлом не только эпоху, в которой можно найти аналогии с современностью, но и саму предысторию настоящего. По его мысли, современные политические события в конечном итоге являются результатом всей предыдущей исторической судьбы словенского народа, потому что «во многих старых обычаях заложено светлое отражение их (людей. — Н. С.) свободного прошлого и старой веры»⁹. Забыв прошлое, они не смогут бороться за будущее, не будут способны понять, что трагические события имеют обыкновение повторяться.

Во второй половине 1930-х гг. на волне расцвета европейской исторической биографии (С. Цвейг, Р. Роллан, Д. С. Мережковский, А. Моруа и др.) в словенскую литературу входит историко-биографический жанр. В это время главной его темой становится судьба крупнейшего национального поэта первой половины XIX в. Франце Прешерна (1800–1849). По глубине поставленных философских вопросов, по лиризму мироощущения, по выразительности и отточенности формы его поэзия не просто сопоставима с творчеством блистательных европейских романтиков первого ряда, но даже некоторым образом превосходит их в том, что касается ее значения для самого факта существования словенской литературы, литературы народа, веками боровшегося против национальной дискриминации за язык, школу, книгу. Соединив высокий слог европейского романтизма и родной для него гореньский диалект, он создал лирику широчайшего диапазона: от веселого амфибрахия анакреотических стихов до таких изысканных форм мировой поэзии, как сонет и газель; реализовал себя в жанре эпической поэмы; первым начал отстаивать право на свободу творчества и одним из первых не только заговорил о необходимости создания национальной литературы, соответствующей мировым образцам, но и воплотил эти идеи в жизнь.

Даже самые общие факты биографии Прешерна свидетельствуют о силе его характера и одновременно о чрезвычайной неблагоприятности к нему судьбы. Крестьянский мальчик, родившийся среди величественных гор в самом сердце Крайны, он успел глотнуть воздух свободы наполеоновской Иллирии и ощутить вкус родного языка, писать на котором начал учиться в люблянской гимназии под руководством и по учебнику первого словенского поэта В. Водника. Однако либеральные времена Иллирийских провинций^{*} быстро закончились, и доучиваться пришлось по-немецки.

^{*} В 1809–1813 гг. объединение словенских и хорватских земель, отошедших к Франции во время походов Наполеона, «иллиры» или «иллирийцы» — племя, населявшее в древности эти территории.

Продолжать образование в столицу империи молодой человек приезжает уже с вирусом национального вольнодумия в крови. В 21 год, отказавшись вопреки родительской воле от прочимой ему сутаны, он поступает в Венский университет и заканчивает его доктором права в 1828 г. Почти двадцать лет потребовалось доктору Прешерну на то, чтобы добиться разрешения на частную адвокатскую практику. Положительный ответ неблагоприятный соискатель, чьи, по мнению властей, бунтарские, аморальные, богопротивные, да еще написанные на неведомом им языке стихи подрывали нравственные устои монархии, получил лишь в 1846 г., когда здоровье поэта было подорвано и жить оставалось меньше трех лет.

Начав сочинять по-немецки еще в гимназические годы, Прешерн сравнительно поздно — в 1827 г. — опубликовал свои стихи. К тридцати годам он становится известен на родине как ведущий автор первого альманаха романтической поэзии на словенском языке «Краньска чбелица» (1830–1832, 1834, 1848), на страницах которого публикуются его лучшие сочинения. Он знакомится с деятелем чешского национального возрождения Ф. Л. Челаковским, переводит поэзию А. Мицкевича, вместе с другом и единомышленником М. Чопом участвует в так называемой «азбучной войне» — полемике по поводу нового словенского алфавита. В тридцать четыре его поэтическая слава из-за сражений с цензурой и издания «Венка сонетов» с посвящением-акrostихом влюбленного автора барышне Юлии Примич, которое моралисты и духовенство сочли непристойным, становится скандальной. В канун сорокашестилетия выходит в свет первый и единственный прижизненный сборник стихов зрелого мастера («Поэзия», содержащий все лучшее, что было им написано. Два года спустя поэт будет одиноко и мучительно уходить из жизни в маленьком городке Крань и незадолго до смерти сочинит себе эпитафию: «Здесь лежит доктор Прешерн, безбожный и неугомонный»). Архив «нечестивца» будет уничтожен его набожной сестрой сразу после смерти поэта по требованию церкви. Словенцам понадобится более полутора десятков лет, чтобы заново открыть гениального поэта: в 1866 г. с переиздания единственной книги стихов начинается его путь к словенскому читателю. В межвоенный период его имя в Словении уже прочно ассоциируется не только с литературной классикой, но и с типом национального самосознания. Вышеприведенные вехи биографии поэта и легли в основу романа Илки Ваште «Роман о Прешерне» (1938).

Скромная учительница Клотильда Франия Бургер, в замужестве Ваште (1891–1967), остается в истории словенской литературы первым автором, создавшим прозаическое произведение о Прешерне. Образ Прешерна дан ею на основе индивидуального мировосприятия личности поэта и в контексте исторической действительности, с попыткой проследить характерные черты эпохи, его сформировавшей. Автор делает акцент на важней-

ших событиях европейской истории первой половины XIX в., оказавших влияние на личность героя: наполеоновские походы, провозглашение Иллирийских провинций, Люблянский конгресс 1821 г., Мартовская революция 1848 г.

Прешерн показан в романе прежде всего как представитель культурного поколения, как деятель национального возрождения 1830–1840-х гг. При этом, стремясь быть объективной в части последовательного документального подтверждения творческого пути героя, автор позволяет себе использование не всегда достоверных фактов, вымысла-гипотезы, а иногда и весьма субъективную интерпретацию переживаний поэта, связанных с интимными чувствами. Главной женщиной поэта, любовью всей его жизни она считает Юлию Примиц, помещая этот персонаж на страницы романа задолго до его реального появления в жизни Прешерна (по версии Ваште, даже российский император Александр I, находясь в 1819 г. в Любляне, обратил внимание на эту юную блондинку). Роман состоит из двадцати глав, содержание каждой связано с определенным эпизодом жизненного пути героя. Эпизоды располагаются в хронологическом порядке и охватывают период с 1812 по 1849 г. Основу каждой главы составляет рассказ о главных, с точки зрения писательницы, событиях, под знаком которых год проходит: 1827 — первые напечатанные стихи и возвращение из Львова друга поэта М. Чопа, 1833 — встреча с Юлией Примиц в Трновской церкви и публикация заметок Челаковского о поэзии Прешерна и т. д. Вне поля зрения остается лишь самый ранний период жизни поэта. Действие первой главы начинается с символической встречи маленького героя с национальным поэтом-классицистом, педагогом и просветителем Валентином Водником (1758–1819), в последней описана ночь с 7 на 8 февраля 1849 г., канун смерти поэта. Каждая глава озаглавлена строкой поэта, что создает конкретный литературный контекст. Так, рассказ о 1834 годе, ознаменованном выходом в свет «Венка сонетов», предваряется строкой второго сонета венка «Хвала тебе и боль пережитого», глава о 1848 г. — строкой «Да не будет злу в угоду мир враждою осквернен» из стихотворения «Здравица» и т. д.

Интуитивно исповедуя тыняновский принцип не отделять жизни героя от его творчества, а творчества от истории его страны¹⁰, Ваште ищет ключ к своему герою в его поэзии, которая развивалась под знаком романтической любви. Представление о том, что жизнь, судьба и личность поэта сливаются с творчеством, составляя для публики единое целое, принадлежит времени романтизма. В это время творчество поэта стало рассматриваться как огромный автобиографический роман, в котором стихотворения служили главами, а биография — сюжетом. Два гения романтической Европы — Наполеон, разыгравший романтическую поэму своей жизни, и Байрон, превративший поэзию в цепь автобиографических

признаний, — укрепили эти представления. Ваште стремится показать Прешерна через романтическое мироощущение его эпохи. Становление поэта происходило в условиях сложной, напряженной и увлекательной мировоззренческой и эстетической борьбы. Юная словенская словесность рождалась в азарте, в спорах, энергия которых была унаследована затем последующими поколениями литераторов. Духовная и творческая жизнь поэта полна и разнообразна, бытовая представлена автором как цепь невозполнимых утрат, к которым можно отнести как утрату иллюзий, так и реальные личные потери — ранний и ничем не восполнимый уход из жизни близких друзей Матии Чопа и Андрея Смоле. Прозаическая повседневность и творческий дар, спасительно обеспечивающий чувство целостности личности, — таким предстает герой «Романа о Прешерне».

Судьба поэта, уже по одному тому, что он поэт, есть судьба совсем особая, даже в том случае, если она целиком совпадает по своим внешним событиям с судьбой самого заурядного современника. Судьба поэта, определяющего своим творчеством целую историческую эпоху, — особая вдвойне. Ваште, воплощая художественную правду о прошлом, строит свою работу на внутренней полемике с идиллическим представлением о писательских судьбах и, восхищаясь великим соотечественником, в то же время по-женски сострадает ему.

Появление в скромной по европейским меркам литературе Словении новаторского романа, получившего международное признание, ставшего, хотя и с полувековым опозданием, бестселлером и на родине, и за границей, — факт неординарный. 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 гг. Только тогда литературная критика (не говоря уже о читателях) смогла наконец по достоинству оценить труд прозаика: «Аламут» был назван предтечей не только словенского модернизма¹¹, но и постмодернизма¹².

Интеллектуальный роман Бартола, идейно и тематически на первый взгляд не связанный напрямую с национальной почвой, выламывавшийся из стереотипа словенской (интровертивной по характеру) исторической прозы, опередил свое время, оказался слишком новаторским для восприятия и был весьма прохладно встречен современными читателями и критикой. Однако и при переиздании в 1988 г. он вновь был назван самым «несловенским»¹³ романом XX в. Вероятно, именно это и стало одной из причин того, что на сегодняшний день «Аламут» — один из самых известных за рубежом словенских романов, еще при жизни автора переведенный на чешский (1946) и сербохорватский (1954) языки, а в 1980-е гг. — на французский, испанский, итальянский, немецкий, английский, фламандский, он имел и до сих пор имеет широкое международное признание и ком-

мерческий успех. Четверть века назад бартоловский роман некоторое время даже был лидером продаж во Франции, где его тираж превысил 30 000 экземпляров, в Мадриде же потребовалось второе издание.

Внимание словенского прозаика 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 терроризма, у истоков которого стоял ислам. Одним из первых в европейской литературе он обратился, с одной стороны, к столь экзотическому для европейской культуры, с другой — абсолютно вневременному, универсальному по своему философскому и этическому смыслу материалу мировой истории, ставшему благодаря общественно-политическим катаклизмам первой половины XX в. необычайно актуальным. При этом автор, опираясь на античные и европейские философские концепции и учения (материализм, идеализм, релятивизм, субъективизм, скептицизм), через цитаты, парафразы, аллюзии, прямой пересказ ввел в произведение обширный, можно сказать, энциклопедический философский контекст. Его средневековый иранец (перс) оперирует понятиями и категориями, сформулированными, главным образом, мыслителями последующих столетий — Декартом, Макиавелли, Ницше, Фрейдом. Центральная фигура «Аламута» — исламский мудрец и по совместительству глава религиозных фанатиков-камикадзе ибн Саббах — воплощает в романе известную гипотезу о том, что идеи Ницше много старше его самого. Увлечшись ницшеанством и европейским нигилизмом еще в студенческие годы, Бартол в 1929–1930-м гг. переводил отрывки из книги «Так говорил Заратустра» для словенского журнала «Модра птица». В процессе работы с арабскими первоисточниками и книгами немецких востоковедов XIX в. Г. Вайля, Ф. Шпигеля и Г. Т. Флюгеля он предположил, о чем свидетельствуют его записи 1934 г., что Ницше заимствовал свою известную формулировку «Ничто не истинно, но все разрешено» из устава ассасинов (наемных убийц) Аламутской крепости, находившейся на территории империи сельджуков, к 80-м гг. XI в. н. э. завоевавшим большую часть Персии (нынешнего Ирана).

«Аламут», в переводе с фарси «орлиное гнездо» — средневековая крепость, расположенная на южном побережье Каспия, где на базе шиитской секты исмаилитов на рубеже XI–XII вв. была создана первая школа профессиональных наемных убийц-смертников. Именно о ней упоминает в своей «Книге» (1298) итальянский путешественник Марко Поло. Ставший в 1090 г. наместником крепости Хасан ибн Саббах, или Сейдуна, объявил себя не только идейным лидером последователей Исмаила, но и его живым пророком на земле. Став во главе одной из двух мощнейших исламских сект, он разработал и воплотил в жизнь систему психологического манипулирования своими духовными детьми, которые, беспрекословно

подчиняясь Учителю, несли смерть его врагам (за короткое время от кинжалов учеников Саббаха погибли восемь «первых лиц» империи сельджуков, в том числе три багдадских халифа и сам ее глава Мелик-шах, 1055–1092). Чтобы эффективность исполнителя — ассасина — была сто-процентной, чтобы он недрогнувшей рукой совершал убийство, не опасаясь за свое дальнейшее будущее, уверенный, что за «праведный» поступок попадет в рай, ему еще в процессе подготовки к акции этот рай «показывали». «Поистине Аллах введет тех, которые уверовали и сотворили благое, в сады, где внизу текут реки»¹⁴, — гласит двадцать вторая сура Корана. В школу вербовали молодых, физически сильных юношей из хороших семей и учили их не только искусству убивать, но и военной науке, основам философии, риторике, языкам, придворному этикету, — словом, всему, что могло бы пригодиться на пути к достижению цели. Перед окончанием «курса» молодому человеку давали наркотик, после чего переносили во внутренний двор крепости, где, на основании довольно скупого описания, даваемого Кораном, были «организованы» райские куши: били фонтаны, цвели сады, бродили дикие ручные звери, обитали прелестные «гурии», которые своим искусством действовали на «избранника Аллаха» еще сильнее, чем гашиш. После этого «урока» ассасин, выполняя миссию, без колебаний шел на смерть, уверенный, что попадет в рай. Таковы исторические факты, взятые автором за основу.

Действие романа развивается через истории двух персонажей: юноши и девушки. Разными путями — он сознательно, она насильно — попадают в крепость Аламут внук одного из лидеров исмаилитского движения, казненного по приказу верховного визиря, Авани ибн Тагир и четырнадцатилетняя бухарская красавица Халима. Она попадает в «школу гурий», где юных девушек со всего Ближнего Востока и из Средней Азии учат искусству не только обольщения, но и интеллектуального общения с противоположным полом, ведь именно им отведена роль «дев рая» — орудия, с помощью которого можно управлять ассасинами. Халима влюбляется в одного из них и, будучи не в силах находиться с ним в разлуке, кончает с собой. Судьба ибн Тагира является главным сюжетобразующим компонентом романа. Юный максималист, поэт и воин, он приходит к «живому пророку», вождю исмаилитов Хасану ибн Саббаху по собственной воле, чтобы с его помощью отомстить за смерть деда. Герой становится федаи — членом группы подготовки наемных убийц-смертников. Успехи в военном деле, науках, искусстве сразу же делают его лидером. Ибн Тагир, единственный из учеников, прошедший через наркотические и чувственные наслаждения «рая», сомневается в его истинности, испытывает настоящие, земные чувства к наложнице своего господина Мириам. Совершив удачное покушение на верховного визиря, повинного в смерти деда, т. е. по сути совершив кровавую месть, а не убийство, он чу-

дом остается жив (после акции, так же как и перед «обучающим» визитом в «рай», ассасин принимал наркотик, только в последнем случае доза была несовместима с жизнью) и снова едва не превращается в орудие мщения: смертельно раненный им верховный визирь аль Мулк раскрывает ему глаза на «райскую» мистификацию наместника крепости Аламут и берет с ибн Тагира клятву «освободить страну от аламутского шайтана». Вернувшись в крепость с твердым намерением убить самозваного пророка, молодой исмаилит попадает в цепкие руки слуг своего владыки и получает последнюю, как ему кажется, аудиенцию Сейдуны. В этой ключевой для всего романа беседе раскрывается подлинное лицо Хасана ибн Саббаха, лукавого ловца человеческих душ, осуществляющего свою охоту во имя высшей и благородной цели — освобождения родины от гнета сельджуков, к 80-м гг. XI в. захватившим большую часть Персии. Пройдя через преследования властей, предательство друзей и равнодушие того самого персидского народа, за свободу которого сражался, ибн Саббах понял, что положительный результат нужен лишь ему самому. «Если человечество несовершенно, используй его слабости ему во благо. <...> Так я стал живым пророком. Теперь только вперед. Вперед, пока не будет разрушена империя сельджуков». Статус избранника нужно поддерживать поклонением толпы, верящей в чудеса, и Сейдуна в крепости Аламут овеществляет, делает реальностью райские сады Аллаха, обещанные простым смертным после отхода в мир иной. Для манипуляций с религиозными чувствами, для воспитания фанатиков веры он использует земные чувства и эмоции, идет на эксперимент с человеческой душой, заставляя своих «детей» подавлять естественные инстинкты: на смену чувству самосохранения приходит фанатичная радость смерти во имя дарителя наслаждений и в предвкушении неземного блаженства. Ибн Саббах видит в Тагире своего преемника, человека, как и он сам, взошедшего на «аль араф» — стену, согласно исламу, отделяющую рай от ада. Туда попадают те, кто преступает закон Аллаха, но делает это ради спасения человечества. Тот, кто вступил на путь познания, кто подошел к постижению дихотомии «правда — вымысел», кто понял и принял идею: «Ничто не истинно, но все разрешено», — тот избранник, «богочеловек», и ему дано творить историю. В конце романа юный герой покидает крепость Аламут, чтобы на собственном опыте подтвердить или опровергнуть философию Сейдуны: «Федаи ибн Тагир умер. Родился философ Авани». Таким образом, финал романа остается открытым: авторский замысел, до конца не реализованный, предполагал продолжение истории экс-ассасина, убийцы-смертника ибн Тагира, путь героя к прозрению.

Психологическое ядро романа — анализ возникновения и развития религиозного фанатизма, нравственно-философское — проблема правды и лжи во имя высшей идеи и ради обретения власти. Здесь Бартол опира-

ется, с одной стороны, на Коран как на главный источник мировоззрения своих персонажей, с другой — на идеи Ницше с его «философией жизни», культом «сверхчеловека» и «волей к власти». В романе четко выстраивается иерархия диктатуры: внизу — безликая людская масса, требующая идола для поклонения, затем — избранные, отличающие правду от лжи и манипулирующие толпой, и, наконец, «богочеловек», которому разрешено все, ибо он, объявивший себя «живым пророком» Аллаха на земле, сам есть творец этого миропорядка.

Исследуя механизм захвата власти и его непеременные атрибуты (управление массовым сознанием, развитие культа личности, расправа с политическими противниками и т. д.), автор обращает внимание на его универсальный «вневременной» характер. С одной стороны, «Аламут» — это вполне аутентичная картина одного из этапов истории секты исмаилитов, где точны даты и события и дан широкий историко-культурный фон изображаемой эпохи (Фирдоуси, Омар Хайям, Касим аль Харир, Мелик-шах), с другой — налицо живое сопоставление с современным автору временем страшных диктатур XX в. в период между двумя мировыми войнами. В предисловии ко второму изданию 1958 г. Бартол писал, что в процессе работы над романом еще не понимал, что в его сознание «уже проник „флюид“ реальных исторических событий современности. <...> С севера на наши границы наступал нацистский диктатор Гитлер со своими фанатиками СС. С запада Словении и всем гражданам Югославии угрожал фашистский лидер Муссолини. <...> А на востоке бразды ленинского революционного правления взял зловещий Сталин»¹⁵. Черты каждого из этих диктаторов по-своему воплотились в Хасане ибн Саббахе.

Бартол видит сходство средневековой мусульманской империи и тоталитарных режимов первой половины XX в. не только во внешней атрибутике, жестокости, отсутствии морали, но и в абсолютизации самой идеологии тоталитаризма в переломные моменты национальной истории. И здесь ключ к пониманию национального компонента в романе: целый ряд «всеобщих» вопросов преломляется автором через призму этических норм национального, одной из наиболее острых проблем словенского общества накануне Второй мировой войны. Какой может быть цена сохранения жизни нации, единству и территориальной целостности которой угрожает реальное уничтожение, какой путь избрать: ассимилироваться, но выжить, потеряв национальную самобытность, культуру, земли (основная масса персов в империи сельджуков), или бороться с заведомо сильнеешим противником с помощью хитрости, предательства, наемных убийц («живой пророк» Хасан ибн Саббах), и какова в этом случае роль религиозного фактора? Оправдывает ли высокая, благородная патриотическая цель аморальные и кровавые средства ее достижения? Здесь напрашивается прямая аналогия с деятельностью подпольной словенской молодежной тер-

рористической организации «Тигр», с конца 1920-х гг. осуществлявшей акции возмездия на занятых Италией территориях. Вопрос, как выжить, во времена работы над романом стоял для Бартола и его соотечественников чрезвычайно остро: ближайшие соседи словенцев — итальянцы — уже частично удовлетворили свои территориальные притязания, а аппетитам Третьего Рейха еще только предстояло разыграться. История показала, что проблема подобного выбора — одна из труднейших, и раскол словенского общества в 1941 г. — еще одно тому доказательство.

Роман «Аламут» отличается одной из тех новых черт искусства, которую привнес в него XX век, — тяготением к существенному, вторжением в художественную культуру философских и психологических концепций, соприкосновением искусства со всей сферой гуманитарного знания. В лице его автора словенская литература получила тот особый тип писателя, для которого философские размышления и художественное творчество составляют живое единство, так что философия эстетизируется, а литература пропитывается концептуальным мышлением, и в этом плане В. Бартол достоин соседствовать с Ж. П. Сартром, Т. Манном, Г. Гессе. Это первый словенский интеллектуальный роман, синтезирующий черты романа исторического, философского, психологического, приключенческого, «открытая» форма романа-метафоры, в чем-то, быть может, предвосхитившая тип прозы У. Эко.

В словенской литературе 1920–1930-х гг. исторический жанр, образуя системное целое, трансформирует топику романического, определяющую своеобразие конкретных разновидностей жанра, продуцирует и стимулирует жанровую рефлексию. Именно в этот период впервые заявляют о себе созданные на материале национального прошлого социально-исторический роман-хроника, социально-исторический роман-эпопея, историческая художественная биография и апеллирующий к мировой истории историко-философский интеллектуальный роман. При этом, с одной стороны, национальная история все глубже осмысливается словенскими прозаиками как источник конкретного социального и духовного опыта, с другой — они акцентируют свое внимание на всеобщем, на том, что вопреки временным границам сближает людей разных эпох. За подробностями исторического быта авторы видят «абсолютное бытие», ищут в прошлом общечеловеческое, универсальное начало. Этот процесс накопления и трансформации «исторического» как эстетического аналога социокультурного продолжит свое развитие в литературе второй половины XX в. И здесь генезис исторического жанра вновь будет связан с освоением литературой национально-исторического своеобразия.

Всплеск исторической прозы в 1970-е гг. был подготовлен всем ходом общественного и социального развития Словении, вместе с другими республиками СФРЮ переживавшей экономический и политический кризис.

Литература этого периода стремится выйти из-под давления господствующей идеологии, вступает в противоречие с сохраняющимся типом власти. Темой публичного обсуждения в республике становится национальный вопрос. В июле–августе 1970 г. в журнале «Проблемы» проходит серия дискуссий, которые вел видный историк литературы и критик Душан Пирьевец (1921–1977). Они затрагивали важнейшие для словенской культуры проблемы: защиту родного языка, национальную идентификацию, поиск национальных корней. Писатели откликнулись оперативно и разнообразно: одной из форм альтернативного миропонимания, а иногда и легального инакомыслия стал исторический роман, говоривший о современном, наблевшем языке истории. За десятилетие с небольшим — с 1968 по 1982 г. — в Словении было опубликовано свыше тридцати исторических романов, обращенных, как правило, к событиям национальной истории. При этом авторы стремились искать и находить исторические связи словенского народа не на Балканах, а в других частях Европы. Несколько меняется угол зрения: теперь большинство прозаиков в первую очередь интересуется то, как национальная история соотносится с современностью, как преломляется в настоящем. Этот интерес объединил в 1970-е гг. писателей, принадлежащих к разным поколениям и художественным школам: романы классика социального реализма А. Инголича (1907–1992) «Пра-родители» (1975) и «Горели костры» (1977) соседствуют с романами более молодых и новаторски ориентированных В. Кавича (р. 1932) — «Пустота» (1976), А. Хинга (1925–2001) — «Чародей» (1976), С. Вуго (р. 1930) — «Эразм Предьямский» (1978), Д. Янчара (р. 1948) — «Галерник» (1978).

Как вызов тоталитаризму была воспринята читателями главная черта героя романа А. Ребулы (р. 1924) «На ветру Сивиллы» (1968) — естественное и вневременное стремление человека к свободе. Наблюдения «окульту-ренного» варвара, вошедшего благодаря уму и природной интеллигентности в свиту императора, за нравами жителей Великой Римской империи времен Марка Аврелия, когда ее просветительская политика стала сменяться военной диктатурой, составляют основу произведения. Автор пытается найти связь словенской культуры с древнеримской цивилизацией, основанную не только на территориальном признаке, но коренящуюся и в духовной сфере. В похожем, но более легкомысленном ключе написан роман М. Михелич (1912–1985) «Иноземец в Эмоне»* (1978), с юмором рассказывающий о политических и любовных интригах провинциальной глубинки Римской империи.

Традицию исторической прозы биографического направления, обращенной к судьбам деятелей культуры и искусства важнейших для станов-

* Эмоне — название древнеримского поселения, на месте которого была основана Любляна.

ления нации этапов прошлого, продолжил целый ряд авторов. Идея популяризации национальной истории и ее героев легла в основу серии научно-популярных книг о знаменитых словенцах. Помимо серьезных монографий, исключающих саму возможность творческого вымысла, издаются романы, различные по типу художественной условности, в которых авторы дают волю фантазии, «препарируя» ту или иную историческую личность. Одним из лидеров такой исторической прозы является старейшая писательница Словении Мими Маленшек (р. 1919), автор романов о композиторе XVI в. Якобе Галлусе — «Послушай, земля!» (1968), дилогии о двух выдающихся поэтах словенского модерна Драготине Кетте (1876–1899) и Йосипе Мурне-Александрове (1879–1901) — «Поющие лебеди» (1970–1971), о Франце Прешерне — «Ноктюрн поэта» (1992). Увлеченность литературой рубежа XIX–XX вв., течением модерна характерна и для литературоведа и прозаика Антона Слюдняка, обратившегося в романе «Чужой» (1976) к личности выдающегося словенского прозаика и драматурга Ивана Цанкара (1876–1918).

Словенский модерн возник как стихийный протест молодых талантливых поэтов против культурной отсталости Словении и как реакция на влияние клерикализма и клерикальной литературы на общественное сознание. Он имел много общего с аналогичными явлениями рубежа веков в тех странах Европы, где существовало национальное притеснение. Поэзия модерна несла в себе новое миропонимание, обращалась к чувствам современника, обогащала поэтический язык и что, вероятно, самое важное — определила весь последующий ход развития национальной литературы. В романах Маленшек и Слюдняка, так же как в книге Ваште, фигура национального поэта — знаковая, это «герой времени», формирующий «культурный слой» словенского общества и определяющий национальные приоритеты.

Предлагая свою версию жизни и творчества Драготина Кетте, Маленшек прежде всего исследует его художественную лабораторию, используя не хронологический, а ассоциативно-медитативный принцип подачи материала. Смертельно больной двадцатитрехлетний поэт, находясь то в сознании, то в забытии, вновь переживает наиболее яркие впечатления прожитой жизни, как бы воспроизводя в себе былые ощущения. Герой находится в особом, воображаемом мире, питаемом поэзией Пушкина, Мицкевича, Лермонтова, Кольцова. Бережно включая в текст немногочисленные документальные свидетельства (несколько писем, черновики, аттестат), писательница дополняет книгу вымышленными дневниковыми записями поэта. Вторая часть дилогии, посвященная Йосипу Мурну, написана по-другому, его биография представлена через призму личной трагедии. Особенности происхождения героя (рожден вне брака, не знал отцовской ласки, всю жизнь нес на себе печать отверженности) подтолкнули автора к иному повествовательному приему. Ассоциативное перете-

кание одного эпизода в другой сменяется здесь чередованием глав, каждая из которых рассказывает о конкретном отрезке жизни поэта. Особое внимание уделено университетским годам, когда происходило формирование человека и творца. Детальная разработанность фона, на котором развивается действие (пейзаж, среда, исторические детали), способствует воссозданию зримого, «вещественного» представления о времени с его мелочами повседневности, привычками, особенностями кухни и костюма.

Современники не оценили творчества Кетте и Мурна по достоинству. Признание пришло к ним лишь после смерти. Маленшек подходит к своим героям с позиции этого позднейшего понимания художественного масштаба и значимости их поэзии для словенской литературы в целом.

К исторической теме театральный режиссер и драматург Андрей Хинг (1925–2001) пришел через драматургию. Его роман «Чародей» открывает для словенской литературы эпоху новой исторической прозы. Он представляет собой две параллельно развивающиеся сюжетные линии, первая из которых обращена к событиям почти вековой давности, вторая же посвящена проблемам современной автору Словении. Одно название объединяет, по сути, два законченных художественных произведения, главы которых чередуются.

К началу XX в. заштатный словенский городишко Ресно обрастает приметами нового времени: проведена железная дорога, как грибы после дождя появляются маленькие частные фабрички, процветает лесоторговля. Социальные контрасты внешне скрыты за патриархальным благообразием и единодушной ненавистью обывателей ко всему чужому. С приездом в этот медвежий угол фургона бродячих комедиантов, жизнь которых полна «роковых страстей», в характере главного героя, преуспевающего торговца Виктора Котника, происходит странная для окружающих метаморфоза: в нем оживает способность испытывать давно забытое чувство стыда. Окружающий мир, досконально известный, давно исчисленный в прибылях, вдруг ошеломляет его обилием красок, запахов, звуков.

Правнук Виктора Котника Петер воспитан под сенью семейного предания об «оцыганившемся» предке, виновнике угасания когда-то славной династии коммерсантов, пустившемся в скитания по белу свету. Разговоры о былом благополучии сыграли в жизни молодого человека роковую роль. Мягкий, неглупый, к деньгам даже равнодушный, Петер совершает растрату. Выйдя из заключения и бесцельно бродя по городу, он встречает сначала свою бывшую возлюбленную Азру с приятелем, а затем экс-учителя, пьянчужку Миливоя Сирника. Несмотря на непрезентабельную внешность и страсть к вранью, у старика есть одно «чародейское» свойство — искренняя вера в возможность чудесной перемены к лучшему для любого, самого пропащего человека, и это как магнит притягивает к нему людей. Проницательный Сирник быстро распознает, что общий недуг его моло-

дых друзей — эгоцентризм и полная душевная апатия. Искусно направляя беседу в целительное русло самовыражения и самопознания, он показывает ценность искреннего человеческого разговора, помогающего собеседникам разобраться в своих проблемах. К финалу трагическая безысходность линии прошлого все явственнее высвечивает слабую надежду в настоящем. Параллель аутсайдера XIX и аутсайдера XX в., одинаково «выпадающих» из общего течения жизни, интегрирует оба временных плана. В конце романа, когда современное действие перемещается в Ресно, временные пласты, разделенные уже не по главам, а по эпизодам, сближаются, взаимопроникают: под «соединительным» проливным дождем снует из эпохи в эпоху расписной фургон бродячих комедиантов, смутивших когда-то покой старшего Котника, и магический лейтмотив Хинга: «Сочувствуй!» звучит одновременно для прадеда и для правнука. Первого обретенная человечность сделала скитальцем, второго — возвратила к жизни, к людям.

В художественном решении романа Хинг-драматург оказал несомненное влияние на Хинга-прозаика. Об этом свидетельствует его чутье к сценичности жизненных ситуаций, осязаемость образов, локализация места действия, «диалоговый костяк» романа. Диалоги являются основной сюжетобразующей единицей, поскольку именно в беседах персонажей рождаются мотивации их последующих действий или поступков. Речь героев «уравновешивают» их внутренние монологи, авторские комментарии, немногочисленные зарисовки природы. В книге мало примет сегодняшнего дня. В то же время исторический колорит прошлого века, несомненно, соблюден.

Действенным средством разоблачения штампов в образе мышления и поведении персонажей становится у Хинга ирония, причем важна не столько стилистическая амплитуда иронических приемов, сколько содержательный потенциал иронии, ее способность почти неощутимо, как бы пунктирно выстраивать логически убедительную авторскую концепцию.

Новая историческая проза Хинга положила начало появлению в словенской литературной практике различных переходных форм, разнообразных видов жанрового синтеза исторического романа и романа о современности. Примером такого синтеза служит книга Йозефа Сноя (р. 1934) «Йозеф или ранняя диагностика рака сердца» (1978), автор которой полагает, что путь к пониманию современности лежит через возрождение мифа. В современный сюжет он вплетает фрагменты древней истории, свободно перенося действие из наших дней в древний Египет и соединяя в одном герое библейского Иосифа и словенца конца 70-х гг. XX в. В конце 1990-х гг. к этому типу прозы придет ныне один из самых известных в Европе и Америке современных прозаиков и драматургов Словении Драго Янчар, соединивший в романе-метафоре «Скрежет в голове» (1998) историю бунта заключенных в югославской тюрьме Ливада в конце 1960-х и восстание иудеев в крепости Масада в I в. н. э.

Событием в литературной жизни конца 1970-х гг. стал дебют Янчара в историческом жанре. В романе «Галерник» (1978), переведенном на одиннадцать языков, удостоенном высшей национальной литературной награды — премии Прешерна (1979), писатель на материале истории Европы XVII в. обратился к вневременным, универсальным вопросам преодоления личностью духовного кризиса, к истории взаимоотношений личности и эпохи. Впоследствии тема столкновения героя со временем, в котором он вынужден существовать, была продолжена в романах «Северное сияние» (1984) и «Насмешливое вождение» (1993).

Важную роль в философской направленности исторической прозы Янчара сыграл экзистенциализм. Через ощущение метафизической драмы человечества, всеобщей трагичности бытия им раскрываются реальные проблемы людей, запутавшихся в исторических противоречиях. Действие романа-путешествия «Галерник» происходит в разгар гонений инквизиции второй половины XVII в. на землях Германии. Это было жестокое время для Европы, его атмосфера диктует автору сдержанную манеру повествования и обуславливает мрачную метафоричность произведения. Эпоха ересей, религиозного фанатизма, судов инквизиции, чумных эпидемий — «чумная» эпоха — и отмеченная сатаной, бесовская, «чумная» судьба главного героя Йохана (Иоганнеса) Отта, мечущегося в поисках возможности противостоять злу и безумию своего времени.

Уроженец княжества Нейсе, в прошлом ремесленник, лекарь, толмач, военный наемник, словом, человек бывалый и стремящийся быть независимым, Отт вызывает зависть у запуганных инквизицией обывателей и пристальный интерес ее самой. Став, скорее из любопытства, чем по идейным соображениям, членом тайного оппозиционного официальной церкви религиозного братства реформатов — Штифты, он роковым образом меняет свою жизнь.

Роман, по мнению Х. Глушич, свидетельствующий о переходе автора от «экспериментальной прозы к традиционной»¹⁶, сочетает в себе черты исторической и интеллектуально-философской прозы: подлинность эпохи, документальность, историческую детерминированность поведения и ощущений главного героя, с одной стороны, и вневременные проблемы бытия и сознания, человека и окружающего его мира, решенные на экзистенциально-пессимистической основе, с другой. Герой представляет собой личность, порожденную бесчеловечной средой Средневековья, и одновременно воплощает в себе образ всех гонимых, спасающихся бегством, встречавшихся в разные периоды мировой истории.

Исторические события, всегда точно переданные, интересуют Янчара лишь постольку, поскольку позволяют показать и объяснить человеческое как родовое. Йохан Отт — песчинка, влекомая водоворотом жизни по землям Центральной Европы, он пересекает границы государств, переживает го-

нения инквизиции, находит кратковременное пристанище у пышной женской груди, чтобы в конце концов, убежав с галеры, погибнуть от чумы. Но за это время он узнает вкус свободы, успевает ощутить ценность и неповторимость своего «я», не подчинившегося ни людям, ни Богу. Писатель не скрывает свою западноевропейскую ориентацию в вопросе об исторических традициях словенцев, мотивируя такую точку зрения не только тем, что в описываемое время словенские территории входили в состав одной из сильнейших империй Центральной Европы, но и единством религии: католическая церковь являлась международным центром феодальной системы, объединяя Центральную и Западную Европу в некое целое, противостоящее как греко-православному, так и мусульманскому миру. Распространение в XVI в. протестантизма также приблизило словенцев к европейской культуре. Автор упоминает в романе последователя Эразма Роттердамского, отца словенской письменности Приможу Трубара (1508–1586), чье имя век спустя было под запретом в словенских областях, входивших в состав империи Габсбургов.

Образ Йохана Отта строится преимущественно на внутренних монологах, которым свойственна эмоциональная рефлексивность. Наедине с собой герой не притворяется: отчаяние, боль, ярость выплескиваются наружу. Грубоватая речь Отта контрастирует с нервным и тревожным голосом автора-комментатора. Такая «двойная» интонация романа, лишенного к тому же графически выделенных диалогов, в сочетании со снами и галлюцинациями главного героя, безусловно, усложняя текст, придает ему большую выразительность.

Судьба героя романа трагична, полна роковых случайностей, необъяснимых совпадений. Янчар затрагивает проблему метафизически трактуемого трагизма и таинственности человеческой юдоли. Отт проходит социальные, психологические, нравственные, физические испытания, искушение богатством и нищетой, и каждое из этих состояний вносит нечто новое в его миропонимание. Пытаясь как-то преобразить свою жизнь, противостоять злой или доброй воле providения, человек способен изменить лишь незначительные частности, но ему не дано стать полновластным хозяином своей будущности, утверждает Янчар.

В жанровом плане историческая проза 1970-х гг., продолжая развивать национально-патриотические традиции исторической прозы межвоенного периода, обладает собственной спецификой: остаются востребованными историко-биографический и историко-философский романы, но почти полностью исчезает из поля зрения историко-социальный. Фактически, его место занимает «новый» исторический роман, синтезирующий черты исторического романа и романа о современности.

Развитие и саморазвитие исторической прозы, устойчивость жанровой приемственности привели к тому, что в современной словенской литера-

туре исторический жанр не просто живет, но продолжает активно продуцировать и стимулировать жанровую рефлексию. И в 1990-е гг., и на рубеже тысячелетий писателей не перестает привлекать национальный биографический материал и синтез ретроспективного и современного в одном произведении. Авторы исторических биографий — «Словенский оратор доктор Янез Блевей» (1990) Т. Ковач-Артемис (р. 1930) о деятеле словенского возрождения первой половины XIX в. и «Утро Иванова дня. Повесть об Адаме Равбаре, словенском витязе» (1993) И. Сивец (р. 1949) о военачальнике, победившем турок в конце XVI в., — преуспели в стремлении обратить внимание публики на забытые страницы национальной истории и привлечь внимание читателя к высокой миссии своих героев.

Романы «Дочь короля» (1997) И. Шкамперле (р. 1962) и «Скарабей и весталка, роман о грабителях душ» (1997) Ф. Лаиншча (р. 1959) объединяет прием внедрения истории в современную фабулу. У Лаиншча — это исторические сны, которые видит и в которых одновременно живет древней жизнью современная героиня Карла Марчлевска; у Шкамперле — две параллельно развивающиеся сюжетные линии (одна — повествующая о жизненных перипетиях профессора Триестского университета Эрнста Фабиана, другая — обращенная к судьбе алхимика XVI в. Михаэля Мейера), с помощью которых автор ищет ответ на вопрос, что же помогло словенцам, несмотря на многовековое иноземное господство, выжить и сохранить свою национальную самобытность.

Современным писателям интересна словенская история, причем как ее ключевые эпизоды, так и события на периферии. В романе «Путь в Трент» (1994) К. Кович (р. 1931) предлагает читателю историю жизни своего дядюшки, свидетеля и участника Первой мировой войны. Затем внимание писателя привлекло землетрясение 14 апреля 1895 г. в Любляне. В романе «Профессор воображения» (1996), в сюжетном плане напоминающем историю мадам Бовари, оно играет роль карающей руки провидения, наказывающей героев за грех прелюбодеяния. Это же трагическое событие не оставило равнодушным Я. Вирка (р. 1962). Его дебют в историческом жанре — «1895, землетрясение: хроника нечаянной любви» (1995) — история на первый взгляд случайной связи молодой вдовы Марии и студента Ивана Лапайнета, оказавшихся в самом центре люблянкой катастрофы, которая и становится индикатором их истинных чувств. Чистоту жанра молодому автору помогает сохранить введение в текст исторических реалий, лиц, участвовавших в культурной жизни тогдашней Словении (гимназическое общество «Задруга», созданное поэтами модерна, художник-импрессионист Р. Якопич, второстепенные персонажи, реальные прототипы которых взяты со страниц периодики конца XIX в.).

Архаизирует и стилизует свой текст под документ XVII в. Ф. Липуш (р. 1937) в романе «Стеснение: части еще не исследованной истории, раз-

вернутые на основе новооткрытых памятников» (1995), к прошлому одной из словенских областей — Прекмурья — обращен роман Д. Кухара (1954–1998) «Прекмурская история» (1997). Продолжают работать в историческом жанре мэтры словенской исторической прозы А. Ребула («Маранатха или 999 год», 1996), В. Кавчич («Сумерки», 1996), С. Вуга («На спине золотой рыбки», 1999), Д. Янчар («Катарина, павлин и иезуит», 2000).

XX век обогатил словенскую литературу новыми темами и формами исторической прозы. Два взлета исторического романа, произошедшие в разные отрезки национальной истории — 1920–1930-е гг. и 1970-е гг., оказались, каждый по-своему, связаны с освоением литературой национально-исторического своеобразия через изображение и восприятие реального в структуре исторического. В обоих случаях интерес прозаиков к художественной интерпретации национального прошлого был связан с необходимостью определения стратегии развития национальной культуры. В эти важные для народа моменты истории литература именно в исторических романах на высоком художественном уровне воплотила идеи национального единения, политической и социальной консолидации, сопротивления внешней угрозе и патриотизма. В то же время писатели, работающие с историческим материалом, стремятся соотнести судьбу нации с судьбами других народов мира, а события всемирной истории — с национальным историко-культурным контекстом. Национальная история все глубже осмысливается ими и как источник конкретного социального и духовного опыта народа, и как подтверждение всеобщности связей бытия, глобального и универсального мироустройства. За подробностями исторического быта В. Бартол, А. Хинг, Д. Янчар видят «абсолютное бытие», ищут в историческом общечеловеческое, универсальное начало, точки пересечения мироощущения человека прошлого и настоящего. В движении сознания и чувств героев словенских исторических романов Изидора Каллана, Авани ибн Тагира, Йохана Отта материализуются не только те вопросы, которые непосредственно касаются индивидуального бытия личности внутри конкретной эпохи, но и те, что включают ее в орбиту мировой философии, морали, религии. До сих пор основными стимулами развития исторической прозы Словении остаются, с одной стороны, поиск исторических корней с акцентом на важнейшие периоды мировой истории, с другой — выявление исторических аналогий с современностью. Важным импульсом развития исторической прозы стал также ее успех у читателей. В каком-то смысле модус «массового» в национальной литературе начинает конституироваться именно в историческом жанре. При этом на протяжении почти всего столетия ощущение своей принадлежности к общеевропейской культуре, тяготение к западноевропейскому опыту совмещаются в словенской литературе с неослабевающим вниманием к национальному.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лотман Ю. М. А. С. Пушкин. Биография писателя // Пушкин. СПб., 1997. С. 27.
- ² *Sankar I.* Zbrani spisi. 1925–1954. Ljubljana, 1952. Knj. 19. S. 14.
- ³ См.: *Stenovc B.* Podoba duhovnika v daljši pripovedni prozi 20.st. Ljubljana, 1994. S. 7.
- ⁴ См.: *Jamar M.* Spremnna beseda in opombe // *Tavčar I.* Visoška kronika. Ljubljana, 1957. S. 212.
- ⁵ *Pogačar T.* Liberalizem in slovenska literatura. Roman I. Tavčarja «Višoska kronika» // Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja. Ljubljana, 2003. S. 38.
- ⁶ *Paternu B.* Ivan Tavčar // Slovenska proza do moderne. Koper, 1957. S. 143.
- ⁷ Цит. по: *Glusič H.* France Bevk: v besedi in sliki. Ml. knj. Ljubljana, 1978. S. 12.
- ⁸ Цит по: *Bevk F.* Umirajoči bog Triglav. Gorica; Goriska Matica, 1930. S. 4.
- ⁹ Там же. С. 8.
- ¹⁰ *Тынянов Ю. Н.* Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966. С. 71.
- ¹¹ *Kos J.* Na poti v postmoderno. Ljubljana, 1995. S. 88.
- ¹² *Juvan M.* «Alamut» — enciklopedični roman // *Vezi besedila.* Ljubljana, 2000. S. 234.
- ¹³ *Paternu B.* Bartolov roman «Alamut» // *Delo.* 14.12.1989. S. 5.
- ¹⁴ Коран. М., 1990. С. 276.
- ¹⁵ *Bartol V.* Po dvajsetih letih — Opombe k drugi izdaji «Alamuta» // Alamut. Trst, 1958. S. 11.
- ¹⁶ *Glusič H.* Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja. Ljubljana, 2002. S. 272.

Культурное пограничье в творчестве Иво Андрича. К проблеме коммуникации *я/другие*

Для второй половины XX в. характерно постепенное признание литератур «малых» народов как естественной части культуры человечества. Одним из неоспоримых достижений культурного развития можно считать формирование кодекса поведения, называемого сегодня *политкорректностью* и основанного на представлении о том, что «малый» — не менее значимый, а только «другой», притом присутствие другого рядом не угрожает, но обогащает воспринимающего; ибо другой не значит в первую очередь «чужой», а интерес (вместо враждебности) к непривычному или иному — неотъемлемый признак культурного сознания.

Одним из неоспоримых достижений научной мысли ушедшего века стало осмысление в рамках этого процесса проблемы коммуникации *я/другой* с точки зрения основных проблем семиотики, выдвинувшей отношение языка и внеязыковой реальности как одну из ключевых проблем развития культуры. «Представление о возможности одного идеального языка как оптимального механизма для выражения реальности является иллюзией. Минимально работающей структурой является наличие двух языков и их неспособность, каждого в отдельности, охватить внешний мир. Сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость *другого* (другой личности, другого языка, другой культуры). Представление об оптимальности модели с одним предельно совершенным языком заменяется образом структуры с минимально двумя, а фактически с открытым списком разных языков, взаимно необходимых друг другу в силу неспособности каждого в отдельности выразить мир. <...> Их взаимная непереводаемость (или ограниченная переводаемость) является источником адекватности внеязыкового объекта его отражению в мире языков. Ситуация множественности языков исходна, первична, но позже на ее основе создается стремление к единому, универсальному языку (к единой конечной истине). Это последнее делается той вторичной реальностью, которая создается культурой.

Отношение между множественностью и единственностью принадлежит к основным, фундаментальным признакам культуры»¹, — пишет Ю. М. Лотман в книге «Культура и взрыв», которая вполне могла бы носить подзаголовок «Итоги и перспективы развития человечества, конец XX века», если бы столь звучная формулировка вписывалась в скромно неброский стиль рассуждений великого мыслителя.

Перевод содержания семиотической системы (ее внутренней реальности) на запредельную для языка реальность выдвигается наукой как один из центральных. Исторические, классовые, социальные, биографические и подобные доминанты вытесняются доминантами лингвистическими и культурными; на основании сравнительного анализа данных языка/языков, а также больших массивов фольклорных и собственно литературных текстов доказывалось существование и описываются более общие и более сильные импульсы, движущие людьми, обосновывается понятие «менталитет» и *модель мира* (ММ), ставшие средством доказательного описания глубинных типологических национальных различий между живущими на земле народами². Т. В. Цивьян в своей итоговой (по вошедшему в нее материалу) и новаторской книге «Лингвистические основы балканской модели мира» характеризует ММ как «сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире в данной традиции, взятых в их системном и операционном аспекте. Понятие „мир“ понимается как человек и среда в их взаимодействии, или как результат переработки информации о среде и о человеке. Переработка происходит как бы в два этапа: первичные данные, воспринятые органами чувств, подвергаются вторичной перекодировке с помощью знаковых систем. Следовательно, модель мира реализуется не как систематизация эмпирической информации, но как сочетание разных семиотических воплощений, ни одно из которых не является независимым: все они скоординированы между собой и образуют единую универсальную систему, которой и подчиняются»³.

Наряду с введением продуктивного понятия ММ и ее разновидности, *балканской модели мира* (БММ), позволяющим не только описывать типологические отличия и сходства культур, но и ретроспективно определять и прогнозировать их историческое развитие в будущем, одним из богатейших источников информации о типах восприятия окружающего мира становится для исследователей *миф* и *национальная мифология*. К концу века приходит общее научное понимание, что миф пронизывает все уровни бытия и бытования народов — от так называемых высокоразвитых до так называемых носителей мифологического сознания, — во многом определяя их путь. «Миф, вовсе не есть ни сказочное бытие, ни даже трансцендентное. Это самое реальное и живое, самое непосредственное и даже чувственное бытие»⁴. В главе с характерным названием «Мифологическое программирование повседневной жизни и его кодирование в тексте» Т. В. Цивьян формулирует основные направления, по которым велись выявление мифологического пласта внутри этнокультурной традиции, поиски мифологических универсалий, их генетическое сравнение и типологическое сопоставление: 1) описание представлений об устройстве мира и первобытном мышлении (Леви-Стросс); 2) реконструкция глубинного мифологического уровня, тя-

готеющего к архетипу (Элиаде); 3) социологические исследования поведения современного человека⁵.

Творчество выдающегося сербского писателя, лауреата Нобелевской премии Иво Андрича (1892–1975) — одной из наиболее характерных фигур, непосредственно связанных с комплексом всех выше обозначенных проблем, позволяет рассматривать его как в рамках балканской модели мира, так и в одном ряду с типологически сходными литературными явлениями (в частности, с латиноамериканской литературой).

Писатель обратился к экзотическому миру родной Боснии и — шире Балкан — в повествование, внятное и интересное за его пределами, трансформировал в художественный прием характерное для БММ восприятие «своего» замкнутого пространства как аналогии мироздания.

Кроме того, творчество Андрича, возникшее на стыке традиций Востока и Запада, прошлого и современности, дает богатый материал для рассмотрения его в рамках проблематики культурного пограничья. *Граница* как объект изучения и как один из наиболее продуктивных ракурсов рассмотрения культуры в целом и литературы в частности рассматривается в прошедшем веке на макро- (как зона, где происходит наиболее интенсивная жизнь культуры, — М. Бахтин) и микроуровне (выявление ее лингвистического кода). «Граница, — пишет В. Н. Топоров, — трактуемая как определенная категория ориентации человека в мире — природном и культурном — и в самом себе, является подвижным, динамичным и, главное, универсальным понятием. <...> Граница не только (и, может быть, не столько) та периферия, где „свое“ и „чужое“ сходятся на нет и повернуты друг к другу неудобными „углами“ или враждебными остриями (*grap-), но связь, переход, средостение, сердцевина, центр. <...> История, как и сама жизнь, все больше и больше начинает работать на этих границах, гранях, стыках, делая ставку именно на них. Граница из периферии становится серединой, центром...»⁶. С другой стороны, «граница» рассматривается как средство описания литературы. Сюда следует отнести и разработанную Ю. Тыняновым теорию пародии, на основе которой будут в дальнейшем строиться некоторые наши рассуждения.

Наряду с *пограничностью* принцип *самоповторяемости* есть структурная часть художественного мира, созданного Андричем, выражающая саму природу этого явления — его *балканскость*, связь с миром фольклорной словесности. Писатель объединяет разноликие «образы мира» (Г. Гачев) не только в пространственном плане (Восток — Запад); его мир, волею традиции устной «безавторской» словесности и традиции собственно литературные, на структурном и семантическом уровнях воплощает также связь временную. Таким образом, возникнув в сердцевине мультиэтнического конгломерата, мир Андрича воплощает перекрестную (*пространственно-временную*) связь. На противоположных концах этого Пе-

рекрестка, который одновременно является и местом рождения писателя, и системой координат созданного им художественного мира, располагаются основные компоненты этой литературной действительности: Восток — Запад, прошлое — XX век. Сам Перекресток располагается между ними, он един во всех ипостасях, а творчество Андрича — воплощенная *Связь* или *Мост* между христианской, мусульманской и иудаистской культурами, с одной стороны, и устной сказовой и литературной традициями — с другой. Отсюда еще два сквозных образа — *Времени* и *Посредника* (вариации: *Рассказчик* и *Автор komponующий*). Это определило родовые отличия поэтики И. Андрича: структуру авторского начала, своеобразные принципы жанрообразования.

Созданный Андричем художественный мир является миром *рассказанным*, где, в отличие от мира *изображенного*, отсутствует необходимость иллюзии действия, совершающегося непосредственно «на глазах» у читателя. Ярчайшие образцы мира изображенного находим у Льва Толстого, который, решая задачу воплощения в слове «живого» процесса жизни, достигает, по-видимому, абсолютного успеха. Один из примеров такого прямого попадания описан Н. В. Брагинской в послесловии к сборнику теоретических трудов Я. Э. Голосовкера, где она по ходу иных рассуждений рассказывает о впечатлениях ученого от первого прочтения повести Толстого. «Когда Яков Эммануилович сравнивает свои впечатления от гибели дерева в „Трех смертях“ Льва Толстого и воспоминание о реальном дереве, в которое на его глазах попала молния, он признает, что дерево у Толстого реальней собственного воспоминания: „Я с детства слышу и вижу это падение и слышу свист малиновки, перепорхнувшей с его ветвей“»⁷.

У Андрича событие совершается за границами произведения, а читатель узнает о нем как о чем-то известном от других, через посредника или цепочку посредников, из рассказа очевидца или с помощью иных приемов, функционально замещающих рассказчика (пересказ легенды, молвы), поэтому здесь господствует заведомая вторичность и действуют свои, характерные для этого типа миротворчества закономерности.

Это категориальное свойство созданного Андричем художественного мира генетически связано с фольклорными текстами, в частности с волшебной сказкой.

Рассказанность художественного мира Андрича наряду со *сказовой* создает также *литературная* традиция. «Смена неосознанного авторства осознанным — это, очевидно, и есть генеральная линия развития литературы, <...> это целая огромная эпоха в истории человеческого сознания»⁸. В характере взаимодействия диалектически связанного между собой фольклорного и литературного начал заключается своеобразие подхода Андрича к моделированию действительности.

Все структурные черты поэтики Андрича находим уже в первой его новелле «Путь Алии Джержелеза» (1919): обращение к Боснии как модели мира; проблема национально-религиозного разобщения как ключ к осмыслению мира; фрагментарность композиции; появление в первой части новеллы замкнутого пространства (постояльный двор), объединяющего героев единством места, что создает условия для *беседы*, функционально необходимой для воплощения художественных построений писателя; и, наконец, позиция всезнающего автора, мотивируемая маркированной отсылкой к легенде, молве, и появление *функционального прообраза посредника*. Последующее движение идет по линии замещения всезнающего авторского сознания сознанием литературного персонажа или *полифонией* голосов.

Особенно наглядно этот процесс проявляется в цикле новелл о фре Петаре (1937–1954). *Образ фре Петара*, сквозной герой-повествователь, сюжетно и композиционно скрепляет новеллы в единый цикл. Его значение в творчестве Андрича становится *вполне* очевидно лишь ретроспективно, с учетом опубликованного посмертно сборника новелл «Дом на отшибе» (1976).

Образ автора наряду с образом фре Петара проходит через весь цикл. Однако их соотношение и их функции в структуре новелл различны: фре Петар олицетворяет «идеального» народного сказителя-импровизатора, автор же — komponующее начало. Так, новелла «Туловище» (1937) строится с установкой на устную речь, и автор последовательно выступает с позиции слушателя, komponующего «свою» версию событий на основании слышанного от фре Петара.

В повести «Проклятый двор» (1954) взаимосвязь авторского начала с образной структурой произведения типологически иная, повествование строится с установкой на «чужую речь», в том понимании этого термина, которое ввел М. Бахтин, значительно расширивший представление о сказе как повествовании с установкой исключительно на устное слово, утверждая, что «в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на *чужую* речь, а уже отсюда, как следствие, на устную речь...»⁹.

В «Проклятом дворе» вновь возникают структурные для Андрича компоненты: замкнутое пространство (тюрьма), объединяющее разноликий коллектив, оказавшийся в условиях, позволяющих предаться беседе. Маркированная полифоническая структура новеллы воплощает идею *коллективного посредника*, олицетворяющего у Андрича мощное положительное начало: слово истины не исчезает бесследно, но обретает жизнь вечную в памяти народа, сохраняемую его фольклорной традицией в преданиях и легендах. Легендарная булгаковская максима «рукописи не горят» — тот же закон, сформулированный в соответствии с природой словесности, осознающей свою литературность.

Этот дуализм как категориальное качество созданного Андричем мира определяет не только структуру авторского начала, но и его жанровое своеобразие. Процесс формирования жанровой структуры имеет вполне определенную направленность: складывание цикла («Путь Алии Джержезе-леза» и новеллы о фра Петаре); его трансформация в романную форму («Травницкая хроника», 1945, и «Мост на Дрине», 1945, как два типа интеграции малых форм в крупную, построенные по принципу центробежного и центростремительного организующего начал) и последующее возвращение к циклу на качественно ином уровне («Дом на отшибе»), где эта жанровая форма наряду с иными ведущими компонентами поэтики Андрича самопародировуется.

В романе «Травницкая хроника» доминирует центростремительное начало. Андрич здесь обращается к тому периоду в жизни Боснии, когда волей исторических судеб она оказалась местом, где скрестились интересы европейских держав, втянутых в наполеоновские войны. Выделенный из общего хода истории переломный период в жизни Боснии определяет в романе не только принцип крупного плана, но и замкнутость композиции, основанной на единстве места (Травник) и единстве времени (семь лет); замкнутость композиции усилена единым историческим фоном и маркирована прологом и эпилогом.

Художественное пространство романа типически воспроизводит устойчивую фольклорную форму, которая «слагается из неизменного в своих основах замкнутого пространства, организованного вокруг основных пространственных зон (Былинного Киева, страны Бумбы в Калмыцкой Джангариаде, Нихаса в народном эпосе Северного Кавказа), а также важнейших сказочных *locus*-ов (крестьянского дома, царского двора и пр.)»¹⁰.

Беседа в прямом смысле слова обобщена в «Травницкой хронике» до символического диалога *я/другие* или противоборства между Востоком (жители Травника) и Западом (прибывшие в Травник австрийские и французский консулы). Носители разноликих «образов мира» вступают в диалог, и за конкретной исторической ситуацией возникает более общий смысл, аналогия человеческого общежития. В поэтике Андрича замкнутое пространство несет реликтовый смысл, тождественный знаковому смыслу *дома* (появление жилища, дома придало окружающему миру пространственный смысл, в пространстве появилась универсальная точка отсчета, ибо дом отделил человека от космоса и стал восприниматься как замкнутое пространство в пространстве)¹¹.

Мир «Травницкой хроники», будучи миром замкнутым, естественным образом приобретает еще одну характеристику — он расчленен по оппозиции *свое/чужое*, которая является не только одним из лейтмотивов произведения, значимым композиционно образующим элементом, но и основой БММ. «Нет сомнения, — пишет Т. В. Цивьян, — что оппозиции

внутренний/внешний, свой/чужой универсальны. Однако для БММ эти оппозиции обладают наибольшим экстенсионалом, занимают едва ли не главенствующее место в иерархии (стоят во главе набора семиотических оппозиций). В каком-то смысле можно построить БММ на них, подчиняя им другие оппозиции, но помня, что эти оппозиции не только охраняют границы, но и обеспечивают переходы за их пределы, мену своего и чужого. И то, и другое в условиях Балкан с их калейдоскопическими перемещениями является необходимым условием выживания во времени и пространстве»¹². Все персонажи хроники могут быть в той или иной мере отнесены к антагонистическим коллективам, принадлежность к каждому из которых определяется местом рождения. Наиболее последовательно это противостояние укладов воплощено в фигуре французского консула Давиля и несколько иначе на примере деятельности австрийских консулов фон Миттерера и сменившего его фон Паулича.

Характерна в этом смысле фигура второстепенного персонажа, француза Фроссине, представителя западного бизнеса, попавшего на феодальный Восток. Дважды он приходит к Давилю. Вначале это полный сил, уверенный в успехе человек, рьяно взявшийся за новое выгодное дело. Излагая консулу соображения по развитию транзитной торговли дешевым турецким хлопком, он с рациональной логикой анализирует причины трудностей, возникших перед ним, и предлагает методы их устранения. Два года спустя перед консулом — сломленный, полный сарказма человек, желающий только, «чем скорее, тем лучше, ликвидировать дело и искать иных путей, через какие-то другие края, где с людьми можно жить и работать. <...> Он похудел, облысел, приобрел нездоровый цвет лица, руки у него дрожали. <...> Восток, — подумал Давиль с тем подсознательным злорадным удовольствием, с каким мы подмечаем в других признаки болезни, от которой страдаем сами, — Восток проник в кровь этого молодого человека, подорвал его силы, лишил покоя и озлобил»¹³.

Принцип замкнутой композиции в романе сочетается с принципом *крупного плана*. Андрич здесь пристально вглядывается в каждый отдельный характер, подробно прослеживая судьбу героя в ее связях с окружающим миром. Но делает это в форме жизнеописания, и психологические портреты персонажей, как обычно у Андрича, воплощаются не в живой динамике действия, а в авторско-повествовательном рассуждении. Читательское восприятие героя полностью определяется *авторским словом*: основной объем жизни персонажа приходится на «дороманное время», в романе же представлен сформулированный итог его жизни и сложившийся за рамками произведения «готовый» характер, не допускающий иных, кроме авторских, толкований. Таким образом, сюжетная линия романа формально строится на хронологически последовательном воспроизведении пребывания консулов в Травнике, но по сути представ-

ляет собой ряд достаточно замкнутых повествовательных структур, организованных по принципу новеллы, которая является здесь минимальной единицей романного целого. Эта динамика соотношения общего повествовательного плана (его времени и пространства) с пространственно-временным планом отдельных персонажей романа не противоречит замкнутой композиции, ибо «разделение на статические и динамические элементы позволяет выделить во временной системе повествовательного фольклора, с одной стороны, замкнутый, неподвижный, циклический временной фон — «эпохальное время», а с другой — динамические временные последовательности в биографиях разных персонажей, среди которых организующей и центральной является биографическая канва главного героя»¹⁴.

Несмотря на определенное расширение замкнутого характера пространственно-временной схемы романа, основанной на единстве времени и места действия за счет введения «дороманной» жизни персонажей, в «Травницкой хронике» абсолютно доминирует центростремительное начало. Этот роман представляет собой первый шаг *от новеллистической циклизации к романному синтезу* и в хронологическом смысле (поскольку написан годом раньше, чем «Мост на Дрине»), и в смысле соответствия романной формы природе художественного дарования Андрича.

Если в «Травницкой хронике» очевидна попытка автора преодолеть *изначальную дискретность* повествования за счет композиции, то в романе «Мост на Дрине» представлена жанровая структура, проявляющая это качество. Стремление выразить в слове движение времени (на протяжении пяти веков) обусловило доминирующую функцию центробежного принципа построения романа, его «скользящую» композицию, где единый сюжет предстает в виде цепи внешне не связанных, плавно сменяющих друг друга фрагментов, каждый из которых обладает композиционной целостностью новеллы, своими персонажами и сюжетом.

Интеграция малых прозаических форм в крупное эпическое произведение не является изобретением Андрича. Исследователи отмечают именно этот путь формирования романа как один из наиболее характерных для восточных литератур и ряда литератур балканского региона¹⁵. Эта жанровая модель оказалась весьма продуктивной и для сербской литературы последних двух десятилетий XX в.¹⁶ Новаторство Андрича в области романного формотворчества прежде всего в том, что категорию времени он осмысляет не только на уровне содержания, но и на уровне жанра. Связь времен «вмонтирована» в жанровую структуру романа. Причем если в «Травницкой хронике» цикл новелл играет второстепенную роль литературно не осознанного жанрового архетипа, то в «Мосте на Дрине», сохраняя эту функцию, цикл открыто заявлен как литературный прием, работающий на адекватное воплощение идеи движения вре-

мени — жанровая модель, восходящая к фольклорной словесности, становится атрибутом художественного мышления.

Почему такая жанровая форма как цикл новелл последовательно возникает на протяжении всего творческого пути писателя? Откуда эта жанровая однородность? Жанровую структуру, наряду со структурой авторского начала, составляют у Андрича традиция фольклорной («неавторской») словесности с ее установкой на устное слово, с характерной повторяемостью-вариативностью коллизий и мотивов (отсюда самоповторения) и литературная традиция с ее осознанным авторством, установкой, прежде всего, на чужое слово и стремлением к завершенности сюжета. Первая естественным образом определяет органичность обращения к такой жанровой форме, основу которой составляет череда замкнутых эпизодов. Вторая, формируя фрагментарное, с установкой на сказовость повествование, расчленяет его на отдельные новеллы. Взаимодействие этих двух начал рождает цикл новелл — оптимальную жанровую структуру, *интегрирующую разнонаправленные векторы*.

Основные параметры художественного мира Андрича, как отмечалось выше, вполне проявились уже в «Пути Алии Джерзелеза», отчего первая новелла писателя становится функционально сопоставимой с его последней книгой «Дом на отшибе», где структурные черты его поэтики манифестируются или *самонародиваются*. Термин пародия понимается здесь в тыняновском смысле, как ключ к механизму, лежащему в основе литературной эволюции¹⁷.

В посмертно изданном сборнике новелл Андрич систематизирует наиболее важные и характерные для него темы, выделяет основные стилистические приемы, ясно определяет жанр, выявляет несущие конструкции своего художественного мира как системы, обладающей проблемно-тематическим, стилистическим и образным единством. Осмыслению здесь подлежит не первичный «жизненный» материал, а материал ранее уже художественно освоенный (например, за героем каждой новеллы стоит целая цепочка типологически родственных ему, узнаваемых персонажей). Это и объясняет присутствие структурного для всей книги элемента игры. Андрич моделирует микромир своего творчества, и персонажи всех новелл, включая самого автора, играют в этом действе отведенные им роли.

Литературная игра как важнейший элемент сборника порождает остроту от мира неавторской словесности, который становится здесь объектом литературного осмысления. Следуя правилам своей игры, автор сам обращается в персонажа, находящегося *внутри* того мира, от которого писатель посредством игры остраняется. Это противоречие становится источником иронии, выражающей драматическое по сути своей мировосприятие художника, родившегося *на грани эпох и перекрестке* культур.

Сборник «Дом на отшибе» — самое «чистое» с точки зрения жанра произведение Андрича, своеобразный «ключ» к типологии жанровой структуры его творчества. Если рассмотреть все им написанное через призму последней книги, станет очевидным, что «ретроспективная» циклизация рассказов о фра Петаре уступает здесь место циклизации «проспективной». Одиннадцать новелл сборника представляют собой мозаическое целое, единство которого создается не только за счет общей линии, связанной с авторским началом, но и структурой книги, причем композиционная разделенность на отдельные новеллы в данном случае не ослабляет, а, напротив, подчеркивает это единство, ибо создает наиболее адекватную форму для воплощения авторского замысла.

Таким образом, развитие структурно-типологического мира Иво Андрича движется в направлении от *естественного включения традиционных моделей неавторской словесности в русло своей поэтики* через их *литературное осмысление к самопародированию*, что совпадает с постоянно действующей в истории литературы «тенденцией к индивидуализации знаковых систем (чем сложнее, тем индивидуальнее)»¹⁸.

Сохраняя реликтовые облики древних смыслов, мир Андрича проецируется и на сегодняшний день Боснии, с ее послевоенным разделом на сербскую и хорватско-мусульманскую части, находящиеся под протекторатом международных миротворческих сил. Становится очевидным, что Андрич, описывая феодальную Боснию, сформулировал ключевые проблемы современного мира задолго до оформления его актуальных понятий: «коммуникация», «глобализация», «сохранение национальной самобытности», «политкорректность»... Он новаторски осмыслил механизмы, движущие людьми в мультинациональной среде, и его произведения, воспринимавшиеся извне прежде всего как богатейший источник экзотических сведений о жизни *маленькой* далекой провинции, на глазах обрели качество классических (т. е. меняющихся вместе с миром) и общезначимых не только в переносном, но и в буквальном смысле слова... Ибо современные технологии стремительно уменьшили окружающий Боснию мир — он вдруг стал «тесен», а реликтовые и локальные смыслы выявились как всеобщие закономерности.

Однако глобальный характер слияния локальных литератур в единый культурный текст трудно объяснить только прозорливостью отдельного художника или форсированным развитием новых технологий. Интенсивность и масштаб этого процесса обусловлен, как представляется, действием *законов коммуникации*, открытых и осмысленных семиотикой, что, безусловно, следует отнести к наиболее плодотворным итогам культурного развития XX в.: «...непонимание (разговор на не полностью идентичных языках) представляется столь же ценным смысловым механизмом, что и понимание. Исключительная победа любого из этих полюсов — разру-

шение информации, которая создается в поле их взаимного напряжения. Разные формы контакта — с обычным языковым общением на одном полюсе и художественным на другом — представляют собой сдвиги с центральной точки то в сторону легкости понимания, то в противоположную. Но абсолютная победа какого-либо из двух этих полюсов теоретически невозможна, а практически гибельна. <...> *Мы заинтересованы в общении именно с той ситуацией, которая затрудняет общение, а в пределе — делает его невозможным. <...> Более того, чем труднее перевод одной непересекающейся части на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношениях становится факт этого парадоксального общения*» (курсив мой. — О. К.)¹⁹. Так Ю. М. Лотман формулирует закон коммуникации, который распространяется не только на диалог говорящий—слушающий, но и на общение между носителями разных языков и на межкультурное общение в самом широком смысле, т. е. управляет коммуникацией на уровне *я/другой*. Поэтому истинно национальное интересно носителям иных культур и становится общечеловеческим достоянием. Поэтому рожденный в Боснии любимый рассказчик Иво Андрича, фра Петар, польские раввины Исаака Башевиса Зингера, герои Габриеля Гарсиа Маркеса, образность К. Кавафиса вняты сегодня, условно говоря, всем. Поэтому трое из названных представителей «малых» литератур, Андрич (1961), Башевис Зингер (1978), писавший к тому же на языке, утратившем среду распространения, и Маркес (1982), стали лауреатами Нобелевской премии по литературе (перечень можно продолжить)...

Однако и это еще не полное объяснение, ибо в нем отсутствует главное. Законы коммуникации, новые технологии, прозорливость мыслителя и пр. и пр. обретают право на литературное существование только благодаря великой «энергии заблуждения» (Л. Толстой), именуемой талантом. Андрич *так* воплощает в слове мир Боснии, что у читателя не может не возникнуть ощущение неоднозначности: казалось бы, исторические факты скрупулезно выверены по архивным документам, местные реалии абсолютно узнаваемы, герои одеты, говорят и думают так, как принято «здесь и сейчас», т. е. там, где они появились на свет, но за этим как бы не претендующим на общезначимость построением возникает гулкий объем универсума, тот «местечковый космос» (Вяч. Вс. Иванов), в пространстве которого летят, взявшись за руки, влюбленные Шагала, а количество повествования *магически* обращается в качество откровения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 15.

² Изумительно точно и прозорливо наблюдение Т. В. Цивьян, сформулированное до распада Югославии и до братоубийственной войны, от которой судь-

екты бывшей федерации не оправились до сих пор: «Поразительна разработанность и четкость самосознания, позволяющего почти моментально проходить ступени от балканца — предельно общего в данном масштабе понятия, — которому противопоставляются все остальные, *до себя самого* и только себя, *своего дома* и только его, в противопоставлении ближайшему соседу. Ступени перехода значимы своими пространственно-временными характеристиками, которые, в конце концов, сводятся к чувству исторической непрерывности, преемственности, исходящей из исконной принадлежности к Балканам. „Мы — самые древние насельники Балкан“, „Мы — фракийцы“, „Мы — славяне“, „Мы те, кто живет там-то, и в этом наша особость“ и т.д. — это не клише, к которому относятся снисходительно с позиций „объективной истины“, это сознание *своего я* в балканском контексте, т. е. уровень, на котором достоверным является именно это самоопределение, вопреки тому, что известно из „науки“. Во всяком случае, ценность этого чувства своего времени и своего пространства бесспорна; другое дело, что это дает основания для идеологических, политических и т. п. манипуляций, искажающих исходное бескорыстие самой идеи» (Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990. С. 66).

³ Там же. С. 5.

⁴ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 40.

⁵ Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. С. 109.

⁶ Топоров В. Н. Функция границы и образ «соседа» в становлении этнического самосознания (русско-балтийская перспектива) // Советское славяноведение. 1990. № 1. С. 30, 31.

⁷ Брагинская Н. В. Об авторе книги // Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 201.

⁸ Стеблин-Каменский М. И. Фольклор и литература // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1972. Т. 31. Вып. 3. С. 250.

⁹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 329.

¹⁰ Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). М., 1976. С. 182–183.

¹¹ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян; Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам. 10. Тарту, 1978. С. 65.

¹² Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. С. 69–70.

¹³ Андрич И. Травницкая хроника. Мост на Дрине. М., 1974. С. 310.

¹⁴ Неклюдов С. Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). С. 185.

¹⁵ Ничев Б. Путь болгарской прозы к крупным эпическим формам // Единство и многообразие. Литературно-художественная критика в НРБ. М., 1979; Гринцер П. А. Две эпохи романа // Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980; Он же. Эпические формулы в «Махабхарате» и «Рамаяне» // Типологические исследования по фольклору.

- ¹⁶ *Кириллова О.* Сербская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. 1970–1980-е гг. М., 2001. Т. 2. С. 296.
- ¹⁷ *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии); О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- ¹⁸ *Лотман Ю. М.* Динамическая модель семиотической системы. ИРЯ АН СССР. М., 1974. Вып. 60. С. 20.
- ¹⁹ Там же.

**Национальный и общеевропейский
художественный опыт
в болгарской прозе и драматургии 60–80-х гг. XX в.**

В эпоху национального Возрождения болгарская литература, в силу трагической исторической судьбы народа, который почти пять веков находился под гнетом иноземного владычества, переживала этап так называемого ускоренного развития¹, окончившийся к началу XX столетия. Дальнейшее ее развитие идет в русле общеевропейских (в том числе русских) литературных процессов, иногда немного запаздывая, но в общем вровень с ними. Причем сходные и значимые художественные направления в ней всегда несли на себе печать самобытности, национального своеобразия. Это касается, например, символизма, экспрессионизма, пролетарской литературы и «деревенской» литературы, особенностей использования национального фольклора. Несмотря на многочисленные негативные для естественного свободного функционирования болгарской литературы общественно-политические события в стране, она решительно завоевывала прочное и достойное место среди других европейских литератур. Это уже не были усилия их «догнать», а творческий диалог с ними.

Период 60–80-х гг. XX в. оказался для болгарской литературы наиболее плодотворным. Однако движение к нему не было ни гладким, ни однозначным. Новую власть в послевоенной Болгарии на первых порах поддерживали многие (если не большинство) писатели. Не только те из них, кто активно участвовал в антифашистском Сопротивлении или сочувствовал ему, но и те, кто не участвовал в политической жизни страны. Тем не менее в целом литература первых лет нового, коммунистического режима понесла существенные и невосполнимые потери. Из довоенного Союза болгарских писателей были исключены более трех десятков человек. Многие из них без серьезных оснований были обвинены в антинародной деятельности и подвергнуты жестоким репрессиям. Только годы спустя в литературу смогли вернуться такие талантливые писатели, как Д. Талев, М. Арнаудов, Г. Константинов, К. Константинов, Ф. Попова-Мутафова, Й. Вълчев. У иных судьба сложилась еще более трагически. Так, поэт Трифон Кунев за принадлежность к оппозиционному власти Земледельческому союзу Николы Петкова был осужден, пять лет провел в тюрьме и вскоре умер. Книги его подверглись полному запрету. Был поставлен непроходимый барьер творческой деятельности Владимира Василева, одного из самых видных и интересных литературных критиков предыдущего периода.

Серьезным препятствием на пути свободного развития литературы стали предписываемые официальной критикой догмы социалистического реализма. Правда, поначалу на Первой конференции болгарских писателей в 1945 г. был провозглашен принцип создания литературы, демократической по содержанию и реалистической по методу, а также звучал призыв к сплочению вокруг Союза писателей «независимо от политических убеждений, если только они не являются фашистскими, и независимо от литературных школ, лишь бы их целью было создание народной демократической литературы»². Однако вскоре социалистический реализм одержал верх (во многом путем силового давления со стороны официальной критики) и в 1948 г. был провозглашен «единственно правильным»³, а значит — и единственно дозволенным для болгарских писателей.

Писателям все настойчивее стали предъявляться жесткие требования, регламентирующие выбор тематики, средств художественного выражения, толкование и восприятие фактов истории и современной действительности. Все это тормозило естественное развитие литературного процесса, мешало художественному экспериментаторству, нередко толкало писателей к компромиссам, вынуждало их прибегать к автоцензуре. Однако в то же время постепенно крепло творческое противостояние писателей, сумевших в это непростое время, несмотря на идеологические, политические и художественные барьеры, выстоять и создать талантливые произведения, ставшие не только гордостью болгарской литературы, но и признанные в других странах. Эти произведения по своей сути не имеют прямого отношения к навязываемому литературе методу социалистического реализма, тем более в принятом в то время сугубо нормативном, талмудистском его толковании. Попытки официальной критики втиснуть их в рамки догматических принципов метода оказались тщетными. Ярким примером здесь может служить проза Э. Станева, Д. Димова, Д. Талева, поэзия Э. Багряны, В. Петрова и мн. др. Их произведения сыграли немалую роль в становлении следующего поколения болгарских художников слова.

Общественно-политические события 1956 г. привели к известному оздоровлению атмосферы в области болгарской культуры, хотя и не устранили партийно-государственного диктата в ней. В литературе в целом явственно наметились качественные сдвиги. Бурными темпами шел процесс ее раскрепощения. Официальная критика и литературоведение оказались перед выбором: либо признать, что творчество целого ряда наиболее видных и талантливых писателей не вписывается в узкие рамки социалистического реализма, либо пойти на некоторые изменения параметров этого метода.

В 70-х гг. усилия части болгарской критики (Т. Павлов, В. Колевский, А. Лилов, Ч. Добрев и др.) были направлены на обоснование нового (антидогматического и творческого, как они считали) подхода к содержанию социалистического реализма. Одна из статей Т. Павлова так и называется —

«Социалистический реализм не догма, а творческий метод». Одновременно в Болгарии была поддержана концепция социалистического реализма как исторически открытой эстетической системы, наиболее подробно разработанная советским ученым Д. Ф. Марковым⁴. В этом же направлении активно работал болгарский литературовед Васил Колевский.

Очевидно, был сделан важный шаг к устранению некоторых преград, возводимых этим методом на пути естественного движения литературы. В том числе был открыт доступ к наследованию, использованию и развитию достижений других художественных методов и систем. В то же время основные принципы метода оставались неизменными. Писателей по-прежнему продолжали упрекать в отступлениях от классово-партийного критерия и социалистической идейности, в отсутствии исторического оптимизма, положительного героя и пр.

Однако творческое противостояние болгарских писателей, умелое, а иногда и прямое игнорирование предъявляемых им догматических канонов становилось все более массовым. Наиболее талантливые из них добивались значительных успехов в русле основных художественных течений мировой литературы эпохи, не теряя в то же время яркой национальной самобытности. В этот период в Болгарии значительно расширились возможности ознакомления с литературой других стран (Европы, США, Латинской Америки, Японии). Увеличилось количество переводов зарубежных авторов на болгарский язык. Традиционно приоритет здесь сохранялся за русской и советской литературой. В стране была организована целая сеть специализированных магазинов, в которых предлагался огромный выбор книг на русском языке, как собственно советской, так и переводной иностранной литературы. Многим болгарским читателям, владеющим русским языком (а таких в то время было немало), это помогало ориентироваться в литературной ситуации за рубежом.

Темпы раскрепощения литературы принудили официальную критику пойти на довольно неожиданные действия. Вопреки очевидному несогласию многих писателей следовать ее указаниям, все ценное, созданное ими, она просто объявила достоянием социалистического реализма. По справедливому определению болгарского критика и литературоведа Бояна Ничева, эта тактика была «одним из основных стратегических приемов огосударствления литературы», средством «национализации искусства»⁵.

Используя самые разные средства (поощрительные, запретительные, репрессивные), власть старалась не выпускать из рук бразды правления литературой. Руководство Союза писателей продолжало строго придерживаться линии, заданной партией. Ни одно из них не могло себе позволить гласно или негласно нарушить установленные правила. Да и редко кто из писателей осмеливался на открытый протест. А если это и случалось, то наказание следовало непременно.

Так, в 1971 г. четверо писателей (В. Петров, Г. Гочев, Х. Ганев, М. Ганчев), не пожелавших поддержать позорный протест Союза писателей в адрес Комитета по Нобелевским премиям, присудившего награду А. Солженицыну, были исключены из рядов Болгарской коммунистической партии, а еще один (Б. Димитров), не будучи членом партии, — из Союза, что автоматически на долгие годы приводило к полному или частичному запрету на профессию (в данном случае на 14 лет!). А известный болгарский прозаик и драматург Георгий Марков, будучи в эмиграции, поплатился жизнью за свои смелые, критические по отношению к общественно-политической и культурной действительности в Болгарии репортажи по западному радио.

Тем не менее литературная жизнь в Болгарии в период после 1956 г. во многом отличалась от предыдущего. Она была динамичнее и насыщеннее. Союзу писателей, газетам, журналам, издательствам оказывалась значительная материальная поддержка. В эти годы регулярно выходили периодические литературные издания: еженедельники «Литературен фронт», «Народна култура», «АБВ», «Пулс», «толстые» литературные журналы «Септември», «Пламак», «Савременник», «Литературна мисл», «Факел», «Театр» и др. Они во многом расширяли возможности публикаций для писателей как старшего, так и молодого поколений, являясь своего рода ядром литературной жизни страны. Зачастую именно на их страницах публиковались художественные и документальные произведения, статьи, рецензии, материалы дискуссий и конференций, которые в дальнейшем определяли новые вехи в литературе.

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

Развитие всех трех родов болгарской литературы шло относительно равномерно. Но, может быть, важнейшие художественные процессы этого времени наиболее четко отразились в прозе и драматургии. Основным

и качественно значимым признаком литературы во второй половине XX в., особенно в 60–80-е гг., является ее интенсивное движение к синтезу предшествующего национального художественного опыта (главным образом в рамках классического реализма, но также и других направлений) с новыми изобразительными принципами, во многом адекватными общим тенденциям развития мировой литературы этого этапа.

В период 60–80-х гг. в болгарской прозе и драматургии произошли серьезные качественные сдвиги, что способствовало успешному отражению основных черт эпохи в национальном и общечеловеческом масштабе. Огромную роль в этом процессе сыграла восторжествовавшая к середине 60-х гг. своеобразная «реабилитация» в литературе человека, обретение им истинного статуса в произведениях о современной действительности и исторических судьбах страны и народа. На протяжении последующих десятилетий внимание болгарских писателей было направлено в большей степени на исследование нравственного аспекта жизненных явлений, что не исключало социальный, политический и психологический срез общества тех лет и предшествующего исторического периода. Тематика и проблематика таких произведений чрезвычайно разнообразна. Расширились жанровый и стилиевой диапазоны как прозы, так и драматургии. Нередко писатели прибегают к смешению жанров, что в ряде случаев успешно и обогащает содержание и художественный облик произведения.

Произведения с нравственной тематикой, как правило, отличаются резкой критической направленностью по отношению к разного рода изъянам общества, проявляющимся в самых разных областях жизни. Например, в одноактных пьесах Николая Хайтова (1919–2002) «Тропы», «Лодка в лесу», «Собаки» (1966) разрабатывается проблема экологии, но тесно спаянная с нормами морали. Драматург высвечивает нравственную красоту и чистоту героя — простого человека, труженика. Позитивные черты персонажей выявляются в конфликтных и часто весьма драматических ситуациях, в столкновениях с людьми, более всего пекущимися о своем благе и спокойствии. Лаконичные сценические зарисовки автора проникнуты лиричностью, верой в добро, но одновременно и критически бескомпромиссны.

Во многих произведениях о современности формирование героя происходит преимущественно в его конфликте с миром мещанства, с порождаемыми этим миром многочисленными социальными и нравственными пороками — карьеризмом, потребительством, равнодушием и пр. Писатели нащупывают болевые точки в повседневной жизни, когда эрозия мещанской стихии разъедает естественные гуманные отношения между людьми, подрывает их взаимное доверие, рушит дружеские связи, любовь, заставляет подчас забывать о доброте, великодушии, сострадании.

К нравственным порокам общества прозаики и драматурги относятся бескомпромиссно. Однако об их истоках, о претензиях к самой государ-

ственной системе, которая их и порождает, говорить открыто в те годы было нельзя. Тем не менее многое читалось между строк, в подтексте. Кроме того, чтобы передать свое отношение к тем или иным отрицательным общественным явлениям в обход цензуры, авторы активно и успешно используют такие условные формы выражения, как фантастика, символика, мифологизация, аллегория, ассоциации и др.

Видный болгарский прозаик и драматург Йордан Радичков (1929–2004) для передачи социальной и нравственной нестабильности в стране, когда происходит неизбежное и драматическое столкновение уходящей патриархальности с современной цивилизацией, когда, по его выражению, «все встает с ног на голову» и в обществе царствует всеохватная «суматоха», прибегает к фантастической условности (например, в пьесе «Суматоха», 1967, и рассказе того же названия). Причем основой фантастики, а также пародии, гиперболы, иронии, парадоксов, аллегории и пр. у Й. Радичкова служит его фольклорное мироощущение. В произведениях писателя взаимодействуют примитивно-бытовой и возвышенный, подчеркнуто обыкновенный и фантастический, комический и трагический планы. Человек у Й. Радичкова органически слит с окружающей средой, предметный и животный мир «живет» и «действует» с ним подчас на равных. Так, мирно сосуществует с людьми фантастический «тенец» (умерший человек, незримо оставшийся среди живых) и совсем не мирно — «Невежество». А рассерженная овца поменялась ролями со своим хозяином — остригла его, а потом и съела. Это все «игра пера» писателя (сборники рассказов «Свириное настроение», 1965, и «Водолей», 1967) с ироническим многозначным подтекстом, высвечивающим многие стороны «расшатанного» мира. Здесь легко просматривается близость болгарского прозаика Н. В. Гоголю.

Фантастика у другого известного болгарского прозаика Павла Вежинова (1914–1983) совсем иного рода — он опирается не на фольклорные традиции, а скорее на научные гипотезы и философские идеи.

Писатель значительно расширяет границы нравственных претензий к обществу, вменяя ему в вину духовное обнищание человека, однобокое его развитие (рационального за счет эмоционального), что нередко служит причиной серьезных коллизий (повести «Барьер», 1976, «Белый ящер», 1977, и др.). Повесть «Барьер» имела особенно большой успех не только в Болгарии, но и в других странах. Драма «здорового разума»⁶, ограниченного однобокого здравомыслия, боязни выйти за его рамки, эгоизма главного героя повести композитора Антония оказалась очень актуальной в эпоху технической революции в стране, когда нередко нарушалась гармония между рациональным мышлением и эмоциональной сферой человеческого космоса. Жизнь сталкивает этого слишком благоразумного человека, талантливого, но лишенного умения мечтать, с необыкновенной девушкой Доротеей, наделенной феноменальной памятью, исключитель-

ным воображением и интуицией. Она уверена, что может летать. Это ее навязчивая идея и светлая мечта. Антоний искренне привязывается к Доротея, и под ее влиянием во многом меняется его «нормальное» мироощущение. И все же он не в силах преодолеть барьер укоренившихся стереотипов поведения и взглядов, не может вырваться из «разумных» будней в мир вдохновения, мечты, красоты и любви, в который его зовет Доротея. Не встретив понимания со стороны любимого человека, девушка гибнет. Смерть ее загадочна. То ли она сама прыгнула с крыши дома и разбилась, то ли ее кто-то толкнул. Однако у Антония своя версия, настолько странная, что он не решается никому о ней сказать. Он уверен, что Доротея действительно летала и упала, утомившись, а скорее нарочно сложив крылья. Это он погубил ее своим недоверием, трусостью, бессилием разделить ее искренний порыв к звездам, к духовной свободе.

Несмотря на присутствие в повести эпизодов, которые можно отнести к фантастическим, она вряд ли вписывается в жанр фантастики. «Полет» в ней — это прежде всего развернутая метафора. «Есть метафорические произведения, — говорит в одном из своих интервью сам автор, — написанные в совершенно реалистическом ключе, в которых «фантастическое» имеет абсолютно условный характер и его следует понимать скорее как методологический прием в поисках художественной правды. <...> Я глубоко убежден, что условно-метафорическая форма расширяет возможности и обогащает арсенал художественных средств, <...> делает художественное восприятие более многогранным»⁷.

Оппозиция «здоровый разум» (догматизм, прагматизм) — свободное раскрепощенное мышление, духовность характерна в период 60–80-х гг. как для прозы, так и для драматургии. Писатели стараются более глубоко проникнуть в микрокосмос индивидуума, по-новому взглянуть на его противоречия в жизненных ситуациях, вскрыть его духовный потенциал. «Словом, — пишет болгарский критик и литературовед Сабина Беляева, — налицо тенденция к преодолению догматического рационализма, свойственного нормативным „типовым“ изображениям, которые эстетика утверждала как незыблемые»⁸.

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

Если в повести «Барьер» раскрывается драма «здорового разума», то в повести того же прозаика «Белый ящер» мы встречаемся с трагедией «голового разума». На этот раз писатель прибегает к открыто фантастической конструкции. Герой этого произведения — своеобразный *homo super*, сверхъестественное развитие интеллекта которого за счет эмоциональной сферы превращает его в морального уродца, чудовище, совершающее страшные и

необъяснимые с точки зрения нормального человека преступления. Фантастическое допущение органически вписывается в эпизоды вполне реальной жизни современной Болгарии и усиливает тревожное предупреждение автора об угрозе духовного обеднения личности.

Отражение в литературе динамики современных общественных процессов трудно постижимо только в «формах самой жизни». Писатели ищут новые, адекватные времени изобразительные средства. Во многом расширяется семантический охват конфликта. Реальные политические, социальные, классовые, национальные и другие противоречия пополняются и противоречиями между элементарно-прагматическим восприятием действительности и осознанием диалектики бытия.

Так, в комедии Й. Радичкова «Попытка полета» (1979) сердцевиной конфликта является противоречие между стремлением героев вырваться из обыденной примитивной крестьянской жизни к постижению некой духовности и реалиями действительности. Драматург здесь обращается к конкретно-историческому времени, но это не мешает ему превратить комедию в своеобразную философскую притчу. Автор успешно сочетает жизненную конкретность и фольклорную условность, примитивное крестьянское и интеллектуальное восприятие жизненных явлений. Действие в пьесе происходит в годы Второй мировой войны. Болгарские крестьяне ловят аэростат, неизвестно какими воздушными течениями занесенный в их места с театра военных действий. Первая мысль героев сугубо практическая — пустить шелк аэростата на одежду. Ведь в военное лихолетье они все здорово пообносились. Они уже готовы осуществить задуманное, как порыв ветра неожиданно уносит шар ввысь вместе с повисшими на его стропях крестьянами. После первых минут страха герои постепенно начинают привыкать к высоте и испытывать наслаждение от полета. Еще недавно целиком погруженные в будни, в мелкие повседневные заботы, они воспаряют над земной суетой, открывают для себя доньше им неведомый мир, осознают красоту родной земли и уже мечтают о чем-то новом, светлом, непохожем на прежнюю жизнь на земле. Однако действительность очень скоро напоминает о себе — пули полицейских с земли пронизывают шар, и он спускается вниз. А вместе с ним и крестьяне, которых ждет наказание — по десять плетей каждому. Однако ясно, что уже никакими плетями не выбить из них пережитое, не убить стремления ввысь, жажды полета.

Герой литературы 60–80-х гг., как и в предыдущие послевоенные годы, тесно связан с жизнью страны и народа. Однако теперь внимание авторов все более привлекает проблема самоопределения человека, осознание им своей роли в этой жизни. Во многих произведениях герой стремится оценить и переосмыслить события близкого («культового») прошлого и своей ответственности за него. По-видимому, литературе было необхо-

димом подвести черту под известными негативными общественными явлениями того времени, все еще болезненно актуальными, во всяком случае для 60-х гг., и, как это постепенно становилось ясным, далеко не преодоленными. «Двое в новом городе» (1964) К. Калчева, «Пути в никуда» (1966) Б. Райнова, «Семь дней одной жизни» (1964) А. Гуляшки — все эти очень разные по жанрово-стилевому облику произведения посвящены одной проблеме — расчету с недавним прошлым, художественному анализу былых заблуждений и трагических ошибок.

В произведениях 70–80-х гг. своеобразная «исповедь» героя содержит уже не только расчет со временем культа личности, но и анализ и оценку всех прожитых им лет. Он все реже выступает как носитель по преимуществу массового сознания. Автора, прежде всего, интересуют индивидуальность и даже уникальность его характера и жизненного опыта. Он часто рассматривается как сложный сплав рациональных и иррациональных жизненных начал. Во многих произведениях этого периода герой — человек в пути, и часто в пути к самому себе. Одна из книг Благи Димитровой (1922–2003) так и называется «Путь к себе» (1965). Такого героя болгарский критик и литературовед Э. Мутафов называет «подвижным»⁹. С. Беляева полностью солидаризируется с его определением и дополняет: «Герой новой эпохи — духовно „подвижной“, творчески раскрепощенный человек. <...> Необходимо движение, потому что статичность и бездействие ужасны для человека»¹⁰.

«Путь к себе» в прозе ряда болгарских писателей герой осуществляет зачастую в конце жизненного пути, когда пора подводить итоги, трезво посмотреть на бесконечную и пеструю цепь поступков, из которых надо вычленить основные звенья, определяющие доминанту жизни. Чаще всего такой самоанализ сопряжен со значительными или рядовыми общественными событиями, с осознанием их роли в судьбе и духовной эволюции самого героя. В любом случае это субъективизированное лирическое осмысление общественных процессов, относящихся главным образом к области нравственности. Произведения такого рода, в общем очень разные по тематике, объединяет не только исповедальность тона, проникновенная и подчас жестокая искренность, философская умудренность, но и бескомпромиссная аналитичность как по отношению к герою, так и по отношению к действительности. Исповедальное начало может выступать жанрообразующим фактором или же проявляется как одна из стилизованных черт произведения. Кстати, этот художественный прием занимает немалое место и в некоторых других литературах.

Героя романа П. Вежинова «Ночью на белых лошадях» (1974) академика Урумова читатель застаёт именно в тот период, когда пришел срок мысленно обернуться к прошлому, здраво оценить свое настоящее и посмотреть в будущее, то есть найти преемников своего дела. Роман богат

событиями самого разного рода: это эпизоды молодости Урумова, странная история его женитьбы, красивая последняя и неосуществимая любовь, жизненные перипетии его племянника и наследника Сашо, конфликтные ситуации в институте, в котором они оба работают. <...> Однако основное внимание автора направлено не на фабулу романа, а на духовный мир героя — его честность, высокие этические нормы, от которых он никогда не отступал и которые он хотел бы видеть у молодого поколения.

Осмыслению своего жизненного пути и познанию героем себя как личности посвящен и другой роман П. Вежинова, «Весы» (1982). Герой произведения архитектор Симеон Балевский в результате несчастного случая теряет память, впадает в состояние амнезии. Этот, хотя и далеко не новый в литературе, сюжетный ход предоставил П. Вежинову возможность вновь обратиться к философской проблеме самоидентификации человека, которую он в ином плане не раз затрагивал и в других своих произведениях. В одном из интервью по поводу романа «Весы» он так объясняет свое пристальное внимание к этой проблеме: «Меня привлекла мысль Сократа — „Познай себя“. Главный герой этого произведения восстанавливает в памяти свое прошлое именно «в поисках себя и своей сущности. В конечном счете он обретает не столько свою память, сколько свое самосознание»¹¹.

Герой как творец истории, ее движущая сила в центре произведений болгарского прозаика Дико Фучеджиева (р. 1928). Основная тема его творчества — духовный мир человека и его неразрывная связь со средой обитания. Писатель проявляет выраженную склонность к лиризованному повествованию, ассоциативным связям, ретроспекции, внутренним монологам и моноповествованию. Все перечисленные художественные тенденции, актуальные в эти годы и для других литератур, свойственны в разных вариантах и болгарской прозе 70–80-х гг. Границы экологической тематики в творчестве прозаика неизменно расширяются за счет проблем исторической и духовной преемственности, сохранения национальных корней, проблем экзистенциального плана, связанных с ответственностью человека перед окружающим миром и самим собой, с неизбежностью конца его жизни.

Роман Д. Фучеджиева «Река» (1974) посвящен, по определению известного болгарского критика и литературоведа Тончо Жечева, «болезням цивилизации и их лечению»¹². Центральное событие романа — возведение на берегу прекрасной чистой Реки обогатительной фабрики, которая не только приводит к гибели Реку, но и несет реальную угрозу психологии, нравственности людей, живущих на этой Реке, Селу. Река — это метафора вечного движения и изменения жизни, связи с историческим и культурным прошлым. Село олицетворяет собой оплот национальных традиций и духовных ценностей, который рушится под напором цивилизации. Оче-

видно, что это произведение никак не соотносится с так называемыми производственными романами 40–50-х гг. Композиция романа Фучеджиева усложнена вставными эпизодами, историческими ретроспекциями, но все в нем сконцентрировано на главном герое, руководителе края Слави Грашеве, который в свое время согласился на строительство фабрики, а впоследствии осознал свою ошибку и вину в гибели Реки. Такое сопряжение всех проблем с личностью одного героя сближает роман, по справедливому заключению российского литературоведа З. Карцевой, с жанровой разновидностью, определяемой как «субъективная» или «личностная» эпопея¹³.

Сложный узел проблем сосредоточивается на личности одного центрального героя (художника Нованского) и в другом романе Д. Фучеджиева, «Зеленая трава пустыни» (1978). Все остальные персонажи в известной мере эпизодичны, хотя и не случайны — они способствуют раскрытию эмоционального и интеллектуального мира героя, его взглядов на место человека в жизни, долга перед людьми и своей совестью. Значительное место в романе занимает тема творчества, искусства, вечного поиска «зеленой травы пустыни». Художник Нованский знает, что он смертельно болен, дни его сочтены, но продолжает свою работу — расписывает потолок оперного театра. Его работе сопутствуют романтические воспоминания о годах детства, картины прекрасной природы родных мест, память о близких. Акцент на главном герое, его внутренние монологи придают своеобразие художественной форме романа, не снижая его эпического пафоса. «Ведь, по сути, философско-нравственные вопросы о месте человека в жизни, о его стойкости и вере — это вопросы подлинно эпические по своему значению»¹⁴.

Роль личности в современной действительности, место ее в историческом процессе четко обозначены и в болгарской драматургии 60–80-х гг. XX в. Антиномия человек в истории — история в человеке в этот период была решена в пользу последнего тезиса. Именно этот принцип подхода к герою восторжествовал в болгарских пьесах с исторической тематикой.

Немаловажную роль в оживлении интереса к исторической драме сыграло подчеркнутое внимание в эти годы в болгарской культуре в целом к таким вопросам, как формирование национального характера, психологии болгарина под влиянием судеб народа, а также к историческим личностям. Драматурги решительно отходят от традиционной интерпретации этой тематики в недавнем прошлом. Они, условно говоря, очеловечивают историческую личность, приземляют ее и в то же время определяют ее место как творца истории. Кроме того, акцент в исторической драме смещается с событий, фабулы в сторону глубинно-философского анализа представленных процессов. Расширяется и круг изобразительных средств, например, за счет нередкого использования сатирических приемов

(гротеска, пародии и др.), которые наибольшее применение нашли, разумеется, в жанре комедии. Усиливается полемичность — прямая (между персонажами) и подтекстовая (по отношению к самим изображаемым событиям с выходом на современность, актуальные процессы сегодняшнего дня).

Авторы во многих случаях используют документы, подлинные исторические факты, а героями в их пьесах выступают реальные личности, духовный мир которых подвергается пристальному анализу. Так, Рангел Игнатов (р. 1927) в пьесе «Законодатель» (1978) раскрывает внутреннюю драму болгарского хана Крума (IX в.), человека, обреченного на одиночество, непонимание окружающих, вынужденного жертвовать личной судьбой ради долга перед народом.

Подлинное и знаменательное для болгарского народа событие лежит в основе пьесы Николы Русева (1932–1990) «От земли до неба» (1976) — Апрельское восстание 1876 г. в Копривштице. Это произведение можно с правом назвать народной драмой, в которой действуют разные социальные группы героев, представлена череда их характеров, позиций, настроений по отношению к судьбоносному событию. Жаркие споры ведутся внутри групп и между ними — решается не только вопрос об участии в восстании, о личной судьбе каждого, но и о судьбе и достоинстве нации. Поэтому, вопреки сложной и противоречивой атмосфере кануна восстания, стремление народа к свободе как духовной сущности оказывается neodолимым.

Иной художественный подход к исторической тематике использован в более ранней пьесе Н. Русева «Старичок и стрела» (1968). В ней рассказывается о далекой эпохе VIII в., о болгарском хане Телериге, сохранившиеся сведения о котором крайне скудны и противоречивы. Драматург и не претендует на историческую достоверность представленных в пьесе событий. Главное для него — утверждение этико-философского тезиса о долге человека, облеченного властью. Телериг в пьесе — трагический образ. Для спасения молодого, еще не окрепшего болгарского государства он приносит в жертву не только свою жизнь, но и доброе имя. Пьеса написана в жанре сатирического гротеска в его трагическом варианте. Такая нетипичная (во всяком случае, в прошлом болгарской драматургии) форма исторической драмы получает продолжение в творчестве более молодых авторов, например Маргарита Минкова (1947–1997).

Широкий отзвук в болгарской драматургии 60–80-х гг. получила близкая история — антифашистское Сопротивление болгарского народа. При этом, в отличие от пьес на эту тему в предыдущий период, драматурги представляют своего героя поистине духовно «подвижным». Такого героя мы встречаем в пьесах Колё Георгиева (р. 1926), который сам прошел через горнило борьбы и фашистскую тюрьму.

В пьесе «Голубой иней» (1981), которая по жанру близка трагедии, действие происходит в первые дни после победы 9 сентября 1944 г. Цен-

тральный герой, коммунист Веселин, чудом спасшийся от смерти, встречается со своими товарищами по борьбе. Но его ожидает и другая встреча — с братом Радославом, царским офицером, причастным к расстрелу коммунистов, в том числе и любимой героя. Конфликты на основе раскола в семье в болгарской литературе встречаются часто. Однако ядро конфликта в этой пьесе лежит в другой плоскости. Веселин, не оправдывая брата и считая, что он заслуживает законного возмездия, восстает против произвола — готовящейся расправы над ним без суда и следствия. В первые послевоенные годы такие случаи были отнюдь не единичны, в результате чего погибали и невинные люди. В период вплоть до конца 1989 г. открыто говорить и тем более писать об этом было невозможно. Поэтому автор несколько упростил проблему — ведь Радослав все-таки действительно совершал преступления и ненависть (но не произвол) к нему была вполне оправданной.

Яркий и весьма необычный для того времени образ Георгия Димитрова создал известный болгарский поэт и драматург Иван Радоев (1927–1994) в пьесе «Красное и коричневое» (1972). Большая часть созданных ранее литературных произведений о Г. Димитрове так или иначе обращалась к самому известному и героическому факту его биографии — Лейпцигскому процессу. Но даже и в тех, где рассказывается о подробностях его жизненного пути, он, как правило, представлен исключительно как Герой, символ, образец для подражания.

И. Радоев поставил перед собой весьма нелегкую задачу, если иметь в виду стереотипы официальной критики, — найти другой ракурс в создании полнокровного образа этого человека. Драматург открывает не столь известную и подробно исследованную страницу в жизни и борьбе Г. Димитрова — период после вынесения ему оправдательного приговора на Лейпцигском процессе. Тогда в течение многих месяцев его незаконно держали в тюрьме. Однако и в этих условиях он продолжал моральный и идейный поединок с германским фашизмом, поединок, из которого он снова вышел победителем.

В пьесе создан художественно и жизненно правдивый образ человека, смертельно усталого, больного, но и мудрого, сильного, негибаемого в своей убежденности коммуниста, а также человека большой доброты, внимательного к окружающим, любящего и заботливого сына.

Избранный ракурс позволил драматургу пристальнее всмотреться и в окружение Г. Димитрова, избежать нередко встречающейся в то время в болгарской литературе примитивный карикатурно-гротескной манеры в изображении гитлеровцев. Автор сумел найти убедительные социальные и психологические мотивировки их человеческой деградации, их заблуждений, которые привели к трагической судьбе целого поколения.

В пьесе болгарского прозаика и драматурга Георгия Маркова (1929–1978) «Коммунисты» образ героя-антифашиста также кардинально расхо-

дится со стандартами официальной критики. В результате эта пьеса была запрещена после закрытого просмотра спектакля. Освещение в ней событий очевидно противоречило принятым в то время нормам. Приуроченная к 25-летию свержения в Болгарии монархо-фашизма, она была создана автором целиком на подлинных документах из архива Министерства внутренних дел. И в полном соответствии с ними, вопреки устоявшимся представлениям, осужденные герои-коммунисты перед расстрелом не провозглашают партийные лозунги. Их последние слова обращены чаще всего к родным, близким, друзьям. Г. Марков отошел в своей пьесе и от принятого стереотипа образа одного из самых жестоких фашистских главарей в Болгарии Н. Гешева. Драматург увидел в нем не только коварного изверга, но и личность — сильного, умного и очень опасного противника.

Измененный в период после 1956 г. в литературе статут личности способствовал активному поиску новых изобразительных средств, жанрового, стиливого разнообразия. Масштабный эпический роман постепенно уступает свое лидирующее место малым камерно-психологическим повествовательным формам. Проза отказалась от посредничества рассказчика-демиурга и таким образом лишилась панорамного взгляда на жизненные реалии. В ней возобладала устойчивая склонность к лиризации и таким жанрам, как рассказ, новелла, повесть, небольшой по объему неэпический роман — так называемый микророман. Это художественное явление (проявившееся и в ряде других литератур) подпитывало мнения части критики об очередной гибели романа как жанра. Однако, хотя лиризация в эти годы действительно проникла в роман, редуцируя его эпичность, она никак не подточила основы жанра, а только внесла разнообразие в его формы. И, думается, прав болгарский критик и литературовед Светлозар Игов, утверждая, что «кризисы и болезни романа — это выражение его здоровья и жизненности»¹⁵.

Одну из наиболее удачных лирических форм мы встречаем в прозе болгарского писателя Ивана Давидкова (1926–1990). Герои многих его произведений — это своеобразные двойники самого автора. Это своего рода путешествие (повести «Далекie броды», 1967, «Ломоть хлеба для путника», 1971, романы «Прощай Акрополь», 1976, «Зимние сны львов», 1982, и др.) и не столько по земным дорогам, сколько в нравственно-философский космос героя. Отсюда исповедально-эссеистский характер прозы И. Давидкова, ассоциативно-фрагментарное повествование, ослабленная событийность, «пунктирная» линия сюжета, изобилующая отступлениями и ретроспекциями. Все эти и некоторые другие художественные приемы, присущие болгарской прозе периода 60–80-х гг., характерны и для современной западноевропейской литературы.

Очень сильно в повестях и романах И. Давидкова автобиографическое начало, воспоминания о прошлом — детстве, родных местах, окружа-

ших его людях. И все это пронизывается лирико-философскими раздумьями о сущности жизни, добре и зле, о вечном поиске человеком совершенства и его противостоянии темным сторонам современного общества. Специфика художественного облика прозы писателя соотносится с его поэтическим творчеством.

Автобиографизм — один из наиболее значимых признаков болгарской (и не только) прозы в данный период. В концентрированной, условно говоря, в чистой форме он проявился в творчестве болгарского прозаика Богомила Райнова (р. 1919). Его произведения «Это странное ремесло» (1976), «Элегия о мертвых днях» (1976, цикл, объединяющий три произведения, написанные в разные годы — «Табачный человек», «Путь на Санта-Круз», «Элегия о мертвых днях») и «Третий путь» (1977), несмотря на их документально-биографический характер, многими болгарскими критиками причисляются к жанру романа. Так, автор монографии о творчестве Б. Райнова С. Игов утверждает, что эти произведения не являются ни «чисто» документальными, ни «чисто» художественными и в жанровом отношении могут быть определены как автобиографические романы¹⁶. Соблюденный писателем принцип циклизации критик считает дополнительным доводом, подтверждающим его заключение.

Многие художественные средства, которые использует автор (например, отсутствие линейно-хронологического принципа повествования, фрагментарность, ассоциативность), напоминают прозу И. Давидкова, однако их тональность, а также сугубо индивидуальный подход писателя к материалу совсем иные. В автобиографических произведениях Б. Райнова не слышно лирических интонаций, даже там, где он вспоминает годы детства, своего отца Николая Райнова, видного болгарского писателя и ученого-искусствоведа. Это так называемая интеллектуальная проза, философско-аналитическая, включающая огромный материал — не только автобиографический, но и пропущенный через личное восприятие исторический, общественный и культурный.

Так, книга «Это странное ремесло» посвящена жизни писателя в Париже, где он провел ряд лет в должности атташе по культуре болгарского посольства. Страстный коллекционер и профессиональный искусствовед, он собирает картины. Но вместе с тем мы узнаем и многое другое — о людях, обычаях, культуре Франции. По мнению С. Игова, «странное ремесло» автора больше писательское, чем коллекционерское: «через страсть к коллекционированию Богомил Райнов раскрывает нам духовную жажду к накоплению впечатлений как сущность писательского ремесла»¹⁷. В других книгах, посвященных отцу, годам детства и «богемной» молодости, писатель рассказывает и о софийской общественной и культурной атмосфере, о многих болгарских писателях и художниках тех лет. Так он достигает гармонического сочетания личного исповедального начала и объективно-изобразительного.

Лирическая интонация чувствуется в повести Б. Райнова «Черные лебеди» (1977), которая получила у болгарского читателя большое признание. В центре этого небольшого по объему произведения судьба балерины провинциального театра. Автор раскрывает драму не лишенной дарования и отдавшей всю свою жизнь искусству актрисы Виолеты. Она солистка, но второго плана. Несмотря на отточенную технику, приобретенную тяжкими и упорными тренировками, ей не хватает вдохновения, чтобы стать примой. Б. Райнов отказался от трактовки проблемы в социально-бытовом плане (хотя внешняя сюжетная канва вполне это позволяла) и перенес акцент на творческий жребий каждого истинного художника — бескорыстное, а зачастую и жертвенно-преданное служение искусству.

Тенденция к активному освоению современного и во многих случаях новаторского почерка, нередко характерного и для других литератур этого периода, проявилась в творчестве большинства болгарских писателей. Одним из ярких и убедительных примеров в этом отношении может служить проза Благи Димитровой. После 1956 г. в ее мировоззрении произошли значительные изменения. «Можно сказать, — полагает С. Игов, — что основной проблемой, которая занимает Б. Димитрову на новом этапе, является проблема Времени и Памяти, сознания человека в неумолимом ходе истории, в мире и среди других, всматривающегося в самого себя, чтобы ощутить в себе гордое самосознание человеческой личности, отстаивающей основные гуманитарные ценности»¹⁸.

Таким образом, прозу Б. Димитровой можно назвать философско-психологической, что не отрицает и ее определения как лирической. Большую роль в ней играют интроспекции и ретроспекции, воспоминания, но не как ностальгия по прошлому и простое повторение, а как путь к постижению истины. Важными компонентами поэтики прозы писательницы являются иррациональные мотивы, сны героев, в которых высвобождается подсознание, человек обретает независимость от исторического времени, а также метафоры и символы, заключающие в себе во многом смысловое и философское содержание произведений. Это содержание частично раскрывается уже в самих названиях романов. «Путь к себе» (1965) — формирование личности молодой героини. «Отклонение» (1967) — уход в сторону от начального пути (в прямом и переносном смысле; «отклонение» по-болгарски значит и «ответвление дороги»). «Лавина» (1971) символизирует трагическую судьбу героев. При этом «у каждого своя лавина», «каждому — лавина по темпераменту», «человек сам себе создает лавины». «Лицо» (1981) — облик времени и обретение героиней своего лица.

Догматическая болгарская критика сдержанно приняла новаторский характер прозы Б. Димитровой. Первые два романа не вызвали у нее резкого неприятия, однако «Лавина» и особенно «Лицо» были встречены в штыки. И дело здесь не столько в формальных художественных приемах, хотя и они порождали массу возражений.

Фрагментарно-мозаичный принцип повествования, а также наличие списка действующих лиц, пролога и эпилога в романе «Лавина» отсылают к форме киносценария. Фабулой романа является рассказ о судьбе шестнадцати болгарских альпинистов, большинство которых нашли свою смерть под обрушившейся на них снежной лавиной. В пограничной ситуации, в последние мгновения до трагедии перед глазами героев проходит их жизнь. Это шестнадцать исповедей, подведение итогов. В них и еще более в стихотворных фрагментах, вкрапленных в текст, заключается многогранное философское содержание романа, в том числе концепция «трагического стоицизма» (по выражению С. Игова).

Критику раздражала некоторая близость философских концепций автора к экзистенциалистской философии А. Камю (не случайно одним из эпиграфов к роману служат строчки из философского эссе А. Камю «Миф о Сизифе»). И в еще большей степени такие строки, как «искусство переходит на красный свет», «Но ты, поэт, знаешь, что самое тормозящее опекунство внутреннее, опекунство над самим собой», или: «если ты стоишь с высоко поднятой головой, то становишься мишенью». Это все и о положении писателей в тогдашней Болгарии, и о творческой судьбе самой Б. Димитровой.

Сюжетное время в романе «Лицо» относится к 1957 г., однако путем ретроспекций, воспоминаний героев оно уходит в более отдаленное прошлое, в годы антифашистского Сопротивления. Роман наполнен не только нравственно-философским, как в «Лавине», но и нравственно-социальным содержанием. В нем явственно звучит неприятие автором общественных деформаций в стране, отнюдь не преодоленных и после 1956 г. Именно это и послужило главной причиной запрещения романа вскоре после его опубликования. Б. Димитрову обвиняли в «очернительстве» действительности, искажении правды, в том, что она не показала «людей труда» (главная героиня произведения — преподаватель университета), преувеличила отдельные недуги общества и вообще создала ошибочное представление о жизни в Болгарии¹⁹. Много нареканий было и по поводу необычной, во многом экспериментальной формы романа. Повествование изобилует внутренними монологами, образами-символами, ему присущ иронический подтекст, парадоксальность, игра словами. Роман получил широкую читательскую аудиторию, которую привлекал и смелый для того времени подход к теме и проблематике, и глубокое философское их осмысление, и нетрадиционная форма.

Со второй половины 60-х гг. в болгарскую прозу входит большая группа молодых писателей, творчество которых в дальнейшем во многом определит облик болгарской литературы (Г. Величков, Л. Петков, Д. Ярымов, Э. Кузманов, Г. Марковский, С. Стратиев, Р. Сугарев, Д. Коруджиев, В. Пасков и др.). При всей разнородности художественных пристрастий этих пи-

сателей в значительной части их дебютных произведений (в основном рассказов, повестей и небольших романов) можно увидеть общие черты. Это прежде всего лирико-романтическая настроенность, субъективный взгляд на мир честного и мечтательного молодого героя (по сути, alter ego самого автора), «парня в джинсах», болезненно реагирующего на действительность, не соответствующую его идеалам. Этому герою присуща все еще детская душевная чистота и юношеский нравственный максимализм, он чутко распознает фальшь и ложь (сборники рассказов «Билет для отъезда» (1972) Янко Станоева (р. 1944), «Вперед по росе» (1973) Росена Босева (1946–1988), «Одинокие ветряные мельницы» (1972) Станислава Стратиева (1941–2000), его же повесть «Дикая утка между деревьями» (1972), повесть Димитра Коруджиева (р. 1941) «Коридоры в дожде» (1974) и др.). Симптоматично, что рассказы в сборниках молодых прозаиков нередко объединены по принципу циклизации.

Писательские судьбы молодого поколения сложились по-разному. Однако в более поздние годы, несмотря на яркую художественную индивидуальность, в произведениях этих писателей о современности явственно ощущается общая неудовлетворенность нравственной атмосферой общества, положением человека в нем, расхождением между декларациями властей и делом. Отсюда частый мотив одиночества, неустроенности в жизни, отчуждения, поиски выхода в любви — сборник рассказов «Одинокий ездок» (1985) Божидара Томова (р.1944); в гармонии духовного и материального — «Дом Альмы» (1986) Димитра Коруджиева; в духовных традициях прошлого — новеллы «Даром данное» (1977) Димитра Ярымова (1942–2003); в анализе действительности и попытках самоидентификации — повесть «Дверь со львенком» (1977) Любена Петкова (р. 1939).

Молодые прозаики (которые со временем, разумеется, становятся и зрелыми) активно используют и развивают лучшие художественные тенденции болгарской литературы в прошлом и настоящем. Для их произведений характерно как образно-пластическое повествование с последовательно очерченной фабулой, так и мозаичное, фрагментарно-ассоциативное, нередко с весьма ослабленной фабулой. Писатели широко используют такие распространенные в болгарской литературе этого периода приемы, как воспоминания, исповедальное начало, внутренние монологи, а также иронию, самоиронию, пародию, гротеск, сатиру и другие изобразительные средства.

Нередко авторы обращаются к болгарскому фольклору. Так, Георгий Марковский (1941–1999) в романе «Хитрый Петр» (1978) заставляет популярного фольклорного героя повторить некоторые этапы жизни Христа, описанные в Библии. Таким образом, Хитрый Петр становится как бы народным болгарским Христом. Но именно болгарским, поскольку этот образ воплощает в себе национальную духовность, народный характер и тип мышления. Внешняя канва библейских притч накладывается на

изобильный материал болгарского народного творчества, а также житий, исторических летописей, апокрифов. Такой своеобразный художественный прием позволил писателю создать произведение концептуально-философского характера, в котором запечатлены духовные ценности народа, давшие ему возможность выстоять в самые трагические для него периоды.

В конце 70–80-е гг. уже не столь молодые прозаики этого поколения, не изменяя своим первоначальным идейным и художественным пристрастиям, оставаясь субъективными в своем отношении к окружающему миру, проникают гораздо глубже в сущность проблем действительности. Герои двух повестей С. Стратиева («Недолгое солнце», 1977, и «Дикие пчелы», 1977) тоже молодые люди, как и герои предыдущих его произведений. События тоже вроде бы не исключительные. Однако они приводят в обеих повестях к трагическому финалу. Автор объединил повести в одной книге и назвал ее с горькой иронией «Подробности пейзажа». Писателю удается вскрыть угрожающие симптомы морального падения общества, в котором вирусом мещанства заражены целые слои населения. Он обличает не только прямых виновников трагедий, но и тех, кто из-за инерции, равнодушия, эгоизма или страха предпочел не вмешиваться в конфликты и тем самым способствовал гибели героев.

Художественное своеобразие в подходе к жизненному материалу отличает творчество прозаика того же поколения Д. Коруджиева. Уже в раннюю его повесть «Коридоры в дожде» включены размышления-эссе о прошлом, настоящем и будущем, которые помогают герою разобраться в самом себе и найти контакт с внешним миром. А в более поздней повести писателя «Сад с дроздами» (1984) мы находим уже сочетание автобиографических воспоминаний, публицистики, философских и литературных эссе. Рассказ о службе героя в армии является лишь сюжетным стержнем, организующим весь этот разнородный материал.

Малые прозаические формы в 60–80-х гг. с большим успехом воплотили основное направление болгарской литературы — синтез национального и общеевропейского художественного опыта. Но, конечно, это не значит, что крупномасштабных талантливых произведений в этот период не было вовсе. Тем более что по существу одновременно с тенденцией к снижению эпичности и масштабности в прозе и активизации личностного, субъективного начала обозначился и получил большое распространение другой процесс — циклизация, то есть объединение в одной книге рассказов, повестей, новелл. Объединение неоднотипное — на почве сквозной интриги, общих героев, рассказчика, единой идеи и пр. в разных вариантах.

Этот интересный и плодотворный для развития прозаических жанров процесс на новом уровне и в новых формах наследовал, по сути, сходные художественные явления, существовавшие в болгарской литературе еще в конце XIX и в середине XX в. Они четко прослеживаются, например,

у классика болгарской литературы Ивана Вазова («Царапины и пятна», 1893–1895), Алеко Константинова («Бай Ганю», 1895), Йордана Йовкова («Вечера на Антимовском постоялом дворе», 1928, и «Если бы они могли говорить», 1936), Георгия Караславова («Танго», 1948).

Мнения болгарских литературоведов по поводу результатов, к которым приводит циклизация, разделились. Бесспорно, что этот процесс свидетельствует о тяге к укрупнению прозаических форм, к созданию романа. С этим согласны все. Однако болгарский критик и литературовед Боян Ничев считает, что циклизация в период, предшествующий эпической романной волне 50-х гг. XX в., и в 60–70-е гг. представляет собой «два различных явления с различным значением в истории болгарской прозы». В первом случае — «это один из путей к крупным эпическим формам», во втором — «своеобразная и самобытная форма стилизованного современного короткого романа» с редуцированной эпичностью²⁰. Некоторые другие болгарские критики и литературоведы (С. Игов, О. Сапарев) не видят существенных отличий в характере циклизации на двух исторических этапах ее реализации.

В 60–80-х гг. XX в. циклизация во многом расширила жанровые рамки болгарской прозы. К этой форме прибегают писатели разных поколений и разных художественных склонностей. Например, писатель старшего поколения Камен Калчев (1914–1988) в сборнике «Софийские рассказы» (1967), представив несколько типов городских обывателей в первые послевоенные годы, создал жизненно правдивую, реалистическую картину эпохи. Ведь тогда в Болгарии население состояло не только из героев-антифашистов и врагов нового режима. Огромная его часть далеко не сразу поняла наступившие перемены и вписалась в новую жизнь. Писатель обращает свой взгляд на «маленького человека», который принужден что-то ломать в себе, чтобы приспособиться к абсолютно чуждой его консервативной мещанской психологии обстановке. Автор с искренним сочувствием относится к своим героям, не по своей воле выпавшим из устоявшегося застойного мирка, но и с иронической насмешкой или добродушным юмором над их жалкими потугами приобщиться к новой действительности.

В произведениях, созданных по принципу циклизации, звучат разные голоса героев, присутствует множественность точек зрения, что является одним из признаков современного повествования. Йордан Радичков использует этот прием в составляющих цикл рассказах «Пороховой букварь» (1969). В нем крестьяне, жители глубокой провинции, маленького затерянного в горах села, по очереди рассказывают, в сущности, почти об одних и тех же событиях, происшедших с ними или на их глазах. Из множественности характеристик и суммы индивидуальных взглядов вырисовывается полная, красочная, богатая деталями картина участия простых, часто примитивных и невежественных, вовсе не героических кре-

стьян в антифашистском Сопротивлении. Один крестьянин, пересилив страх, дает голодному и больному партизану еду и теплую папаху, а другой, заметив партизана в лесу, просто не выдает его. Но и гораздо более серьезные поступки крестьян и их гибель от рук жандармов описываются без патетики. В самые критические моменты событий трагическое напряжение снижают иронические или комические отступления. В сознании простого человека часто сосуществуют противоположности — трезвое, практическое отношение к себе и окружающему миру и романтическая мечта о чем-то ярком, красивом, необычном, непохожем на будничную жизнь. От столкновения этих разноречивых пластов рождается юмористически-ироническая манера размышлений героев рассказов, их язык, в котором очень много самоиронии, насмешки над собой.

Весьма оригинальная по замыслу и форме книга Ивайло Петрова (1923–2005) «Прежде чем я родился и после этого» (1968–1971) состоит из двух повестей («Прежде» и «После»), а каждая из них в свою очередь — из отдельных рассказов, объединенных общим лирическим героем-рассказчиком и общей идеей. А сами повести так спаяны общей темой, проблемами, героями, авторским присутствием, что тоже не воспринимаются изолированно и составляют известное композиционное, идейно-эмоциональное и содержательное целое.

Книга И. Петрова была в известной мере своеобразной реакцией на появившуюся в те годы в болгарской «деревенской прозе» тенденцию к избыточной идеализации уходящего в прошлое патриархального села. Стихия этого произведения — всеохватная ирония (которая в 60–80-е гг. становилась все более распространенной в разных прозаических жанрах) как по отношению к прошлому, так и к настоящему. Насмешка (местами добродушная, а местами злая, едкая или горькая) служит средством развенчания романтической легенды о патриархальной идиллии старого села, обратной стороной которой была бедность, отупляющий труд, невежество, грязь. Но столь же беспощаден автор и к нравственным изъянам современной жизни.

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

В конце 80-х гг. спор болгарских критиков по поводу циклизации был решен. В 1986 г. был опубликован масштабный (многопроблемный и многонаселенный) роман Ивайло Петрова «Облава на волков», который подво-

дил итог многолетним художественным исследованиям писателем судеб болгарского крестьянства. С позиций раскрепощенного сознания, не обремененного старыми догмами и запретами, автор дал срез целой эпохи в жизни болгарского села с начала Второй мировой войны до конца 60-х гг. Эпическое содержание И. Петров облекает в форму новеллистического романа. Таким образом, подтвердились мнения тех болгарских литературоведов, которые утверждали возможность развития циклизации по пути к созданию именно эпического романа.

Каждая из пяти глав этого произведения, несмотря на крепкое сюжетное сцепление, переплетение судеб героев, имеет известное право на самостоятельное существование и может восприниматься как новелла или повесть. В целом же автор на богатом и очень ярком материале стремится раскрыть соотношение «личность — история», точнее — отражение истории в судьбах людей. И. Петров не ставил перед собой цель дать исчерпывающую картину социальных процессов в болгарской деревне описываемого периода. Главная его задача — показать, как они сказались на индивидуальных судьбах людей. Он исследует разные модели жизненного поведения в зависимости от своеобразия личности героя и его социального положения и утверждает, что лишение крестьян, в результате насильственной коллективизации, их собственности, земли, приводит к серьезным и даже трагическим жизненным коллизиям, деформации психологии, личности.

В названиях глав (новелл) романа используются деревенские прозвища героев, раскрывающие сущность человека, определяющие его общественный и личностный статус. Одному крестьянину дали прозвище Солёный (ему как-то здорово «насоллил» сосед) и еще Троцкий (за пристрастие к военной форме и оружию). Другой герой, Кралев — секретарь партийной организации в селе — подражал в манерах и одежде Сталину и за это был наречен Кралешвили. Так, уже в самих заголовках просматривается склонность писателя к сочетанию драматического и даже трагического в повествовании с комическим, ироническим, а подчас с фарсовым и гротесковым началами. Крах старых моральных и социальных устоев в селе и трудное рождение новых противоречивым образом, иногда причудливым и абсурдным отражается в индивидуальных судьбах персонажей романа.

Писатель нередко использует приемы публицистики, включает в ткань повествования монологи-исповеди, дневниковые записи героев. Все это свидетельствует о приобщении И. Петрова к разнообразной поэтике западноевропейской литературы этого периода. С другой стороны, живописные лирические, подчас с романтическим налетом, описания природы, крестьянского быта, труда следуют в романе традициям болгарской классически-реалистической прозы.

Роман «Облава на волков» вступает в своеобразную полемику с черно-белыми произведениями на ту же тему (кооперирования земли) перво-

го послевоенного десятилетия. Правда, эту полемику И. Петров начал много раньше, еще в романе «Мертвая зыбь» (1961), который был первым удачным опытом объективного осмысления кардинальных изменений в болгарском селе. Он был издан в тот период, когда официальная критика уже не считала нужным активно выступать против критических взглядов писателя на уже осуществленные к тому времени реформы в сельском хозяйстве. Обобществление земли в Болгарии стало фактом. И прав русский поэт Д. Самойлов, когда в одной из своих автобиографических книг замечает по поводу «деревенской литературы» в Советском Союзе: «Деревенская проза — одно из свидетельств, что прежней деревни уже нет. А о тех недостатках, которых нет, писать можно и в подцензурной литературе»²¹.

И. Петров своим романом «Облава на волков» спорит и с той болгарской прозой 70-х гг., в которой ностальгия по старой деревне приводила к идеализации патриархального уклада. В то же время писатель с болью говорит о ненужной трагической гибели сел, в которых остаются одни старики, о забвении добрых народных обычаев и традиций и, главное, о расшатывании нравственных устоев, особенно среди крестьян, мигрировавших в города и на стройки. И. Петров как бы закрыл деревенскую тему и связанную с ней проблематику в болгарской прозе. Но, думается, только на время, потому что, как справедливо замечает Тончо Жечев, «так называемые „ошибки“ коллективизации — это не только один законченный период, закрытая страница в истории, но и не исчезающие во времени человеческие драмы и незарастающие душевные раны»²².

Отказ от главенствующей роли автора в произведении, от всезнающего рассказчика нередко ведет к множественности точек зрения героев, смешению временных пластов, многосубъектной форме повествования. Все это ясно просматривается в романе И. Петрова «Облава на волков» и во многих других прозаических произведениях 60–80-х гг., в том числе и, может быть, чаще всего в болгарских исторических романах.

Проблема человека в истории актуальна во все времена. До 60-х гг. болгарские писатели решали эту проблему под знаком исторического монизма. В последующий период историческая проза активно включается в поиски новых изобразительных принципов. В средневековой истории Болгарии, в эпохе национального возрождения, периодах борьбы против иноземного ига писатели открывают истоки национального самосознания, национального характера, находят пути к сопоставлениям с современностью. Исчезает иллюстративность, центр тяжести перемещается с описания событий на преломление их в жизни людей, отдельных личностей, усиливается философско-экзистенциальная насыщенность повествования. Причем, как правило, писатели выбирают наиболее кризисные периоды в национальной истории, наиболее острые и болезненные проблемы, анализ которых давал возможность представить духовные качества народа, истоки

его стойкости в отстаивании и укреплении своего культурного, национального и государственного суверенитета. Это было очень важно в те годы, особенно если иметь в виду очевидную утрату обществом многих нравственных ценностей прошлого, угрозу засилья мещанской философии, а также забвения национальных корней, родовой памяти, да и самих славных страниц истории.

Народное творчество питало болгарскую литературу на всех этапах ее развития, в том числе и в период 60–80-х гг. В нем особенно ярко обозначаются типичные черты духовного облика болгарина. Это, прежде всего, сила и мужество, честность и верность, чистота помыслов и готовность к самопожертвованию. В сущности, это черты, присущие фольклорным героям и других народов. Таков, например, идеальный образ болгарского (и южнобалканского) легендарного героя Крали Марко, непобедимого защитника народа.

Особенности исторической участи Болгарии предопределили подчеркивание в фольклорных произведениях таких нравственных качеств, как стойкость и непреклонность в отстаивании духовных (в том числе и религиозных) ценностей. Так, в одной народной песне турецкий насильник вопрошает: «Даваш ли, даваш, балканджи Йово, хубава Яна за турска вяра?» «Море, войводо, глава си давам, Яна не давам за турска вяра», — отвечает герой *. Йово жертвует рукой, затем ногой и, наконец, жизнью, но не предает Яну и свою веру.

Болгарский прозаик Антон Дончев (р. 1930) строит свой роман «Час выбора» (1964, болг. «Време разделно») на основе летописных свидетельств и болгарских народных песен, преданий и легенд. Строки из народных родопских песен служат эпиграфами ко многим из главок романа, в концентрированном виде передавая суть их содержания. Роман повествует о трагическом событии в истории Болгарии XVII в. — насильственном обращении в магометанство родопских болгар. О страшной судьбе, постигшей героев, рассказывают два свидетеля — болгарин поп Алигорко и плененный и принявший ислам французский аристократ по прозвищу Венецианец. Таким образом, писатель поначалу представляет как будто две точки зрения на события. Поп Алигорко видит и оценивает происходящее изнутри, а Венецианец — отстраненно. В то же время читателю ясно, что точка зрения первого совпадает с позицией самого автора, а второй свидетель тоже принужден сделать свой нравственный выбор и отказаться от мнимого нейтралитета. Таким образом, точки зрения повествователей сближаются. Да и нечеловеческая жестокость фанатика-янычара Караибрахима вряд ли допускает равнодушный взгляд на события.

* «Отдашь, отдашь ли, горец Йово, красотку Яну в турецкую веру?» — «Эй, воевода, голову дам вам, Яну не дам вам в турецкую веру!» (перевод А. Кудрейко).

Судьба героев романа трагична. Только некоторым из них удается сохранить жизнь и веру. Остальные же должны принять магометанство или мученическую смерть от озверевших турок. Отрекается от своей веры и поп Алигорко, чтобы спасти от полного уничтожения родопчан, чтобы было кому чтить память погибших и рассказать об их героической смерти. Это был непростой выбор, продиктованный человеколюбием и уверенностью, что отступники, несмотря на смену вероисповедания, останутся болгарами, не забудут свой язык и своих предков.

Весь роман — его композиционное построение, характеры героев, развитие сюжета — проникнут духом романтики. Так, образ родопчанина Манола воплощает в себе идеал борца за справедливость, напоминающий героев фольклора типа Крали Марко; Карайбрахим, напротив, — олицетворение зла и насилия. Элица, любимая Манола, — это нежность, доброта, красота и обаяние, но в то же время и стойкость, непреклонность, сила характера, свойственные народному идеалу болгарской женщины.

В исторических романах Веры Мутафчиевой (р. 1929) нет и намек на романтический подход к материалу. Автор придерживается трезво-реалистического и в известной мере научно-документального взгляда на него. В. Мутафчиева — серьезный ученый, профессор, историк-османист. Ее научные исследования эпохи Средневековья и болгарского возрождения получили своеобразное отражение в художественном творчестве. Для исторической прозы В. Мутафчиевой характерна смена от произведения к произведению повествовательных форм. Так, в романе «Летопись смутного времени» (1965–1966) она объективно-эпическая, в романе «Дело султана Джема» (1967) — субъективно-психологическая. В романе «Рыцарь» (1970) широко используются такие приемы, как ирония, сарказм, гротеск, пародия, нехарактерные для болгарского исторического романа в прошлом. Наиболее откровенное совмещение автора-ученого и автора-художника происходит в произведении, которое названо «Книга о Софронии» (1978). Основу «Книги» составляет научно-художественное толкование (текстологическое, литературоведческое, историческое и философское) известного произведения видного деятеля болгарского возрождения Софрония Врачанского «Житие и страдания грешного Софрония». Цель автора — проникнуть за пределы текста, реконструировать истинный облик Софрония, очистить от вымысла и искажений события, в которых он участвовал или свидетелем которых был.

Романы В. Мутафчиевой объединяют скрупулезная верность фактам и философско-аналитическая мысль, оценивающая их в контексте описываемой эпохи и с позиций сегодняшнего дня. Сабина Беляева определяет роль в этих произведениях самого автора как «активное соучастие» и верно отмечает в них «синтез художественной пластики с эстетически-публицистическими размышлениями, конкретных жизненных форм с

прямыми социально-историческими обобщениями, касающимися человека, истории и общества»²³.

В некоторых романах В. Мутафчиевой присутствует множественность взглядов героев («Дело султана Джема», «Я, Анна Комнина», 1991). Однако в отличие от романа А. Дончева «Час выбора» здесь этот прием используется в более усложненной форме: точек зрения не две, а много и они существенно различны; одни и те же события могут описываться героями по-разному, и у читателя складывается мнение о происходящем из всей суммы высказываний повествователей.

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

Историческая тема в творчестве крупнейшего болгарского прозаика XX в. Эмилияна Станева (1907–1979) также обращает на себя внимание нетрадиционностью в подходе к ее воплощению. «Он не создает типично исторические произведения, — замечает болгарский критик и литературовед Чавдар Добрев. — Он использует историю скорее как плацдарм для выражения современных взглядов»²⁴. Повести писателя «Легенда о Сибине, преславском князе» (1968) и «Тихик и Назарий» (1977), которые в болгарском литературоведении часто называют романами, и роман «Антихрист» (1970) относятся к философско-исторической прозе. На материале средневековой Болгарии в переломные, кризисные годы ее истории автор рассматривает такие сущностные и вечные вопросы, как роль и место личности в истории, ее самоценность, поиски духовной гармонии в человеке.

Князь Сибин, герой первой повести Э. Станева, — трагический образ человека беспокойного духа. В его сознании, потомка знатного прото-болгарского рода, еще живы языческие верования — единение человека с природой, мирозданием, поклонение богу Тангре. Вместе с тем в поисках ответа на мучающие его вопросы о добре и зле, плотском и духовном в человеке, о власти и подчинении, Боге и Сатане он мечется между хри-

стианскими нормами и богомильской ересью. Духовные искания героя проецируются на конкретные события болгарской истории XIII в. Избранная писателем форма легенды наложила отпечаток как на характеристики героев, так и на язык повести, который в меру стилизован в соответствии с особенностями литературы эпохи Средневековья. Во второй повести писателя интересуют такие проблемы, как место искусства в жизни, его функциональность, антитеза «художник и власть», ответственность искусства перед обществом.

Наивысшим достижением в исторической прозе Э. Станева по праву считается его роман «Антихрист». По форме это своеобразное «житие», исповедь героя — сына царского изографа (иконописца) Энё, в монашестве Теофила. Это полные трагизма жизненные приключения героя, но более всего (по верному определению Б. Ничева) — «приключения духа»²⁵ человека Средневековья. И в то же время — отражение духовных исканий самого автора, который прямо указывает на своеобразную автобиографичность романа: «Это мои душевные этапы, — утверждает Э. Станев, — через которые я прошел, но спроектированные и перенесенные в другой мир»²⁶.

В повествовании присутствуют пластические описания, живописные картины быта, природы, но в общем поэтика этого произведения отлична от поэтики психологической прозы писателя более раннего периода. Она насыщена размышлениями героя над сложными вопросами бытия, религии, предназначения человека, его ответственности и долга перед Богом и людьми, преданности Родине и своему народу. Писатель очень удачно использует стиль и язык средневековых памятников и в то же время избегает излишней архаизации.

Роман посвящен одному из наиболее трагических периодов национальной истории Болгарии — последним десятилетиям XIV в., разрушению и падению под натиском Османской империи болгарского государства. Э. Станев создает образы исторических личностей — царей Ивана-Александра и Ивана Шишмана, а также представителей христианской религии Теодосия Тырновского и патриарха Евтимия, в столкновение с которыми вступает Энё-Теофил. Мировоззрение героя выходит за пределы средневекового уровня и несет в себе черты Ренессанса. Подтверждением этого служат непрестанные поиски героем истины, его сомнения и разочарование в христианских догматах, а также и в ереси, осуждение земной тирании царской власти. Энё-Теофил проходит долгий путь познания и самопознания, прежде чем найти ту стезю, на которую ему должно ступить — быть народным защитником, бороться за национальную свободу.

Идеи, заложенные в исторической прозе Э. Станева, не устаревают со временем. Ч. Добрев справедливо констатирует: «Э. Станев посмотрел на историю болгарского народа как современник, которого интересуют страдания человеческого духа, кризисы и подъемы нравственности и созна-

ния, конфликты между личностью и обществом, между человеком и природой. Так он защищает человека как самоцель общественного развития, как высшую меру действительности»²⁷.

В болгарской литературе 60–80-х гг. значительно (по сравнению с первым послевоенным периодом) расширилась зона применения самых разных форм комического. И дело здесь не только и не столько в возросшем количестве авторов, обращающихся к этим формам. В каком-то смысле к этому подтолкнула писателей позиция официальной критики, крайне отрицательно относившейся к любым попыткам с помощью юмора, иронии или (не дай Бог!) сатиры отобразить какие-то «серьезные» жизненные процессы. Так, долгие годы критика не принимала своеобразное творчество видного болгарского поэта и драматурга Валерия Петрова (р. 1922) и запрещала его произведения, обвиняя в игре словами, неуместной иронии, когда он разрабатывает «значительные и волнующие темы». После событий 1956 г. литература интенсивно освобождалась от чрезмерной пафосности. И в этом ей во многом помогли многочисленные приемы комического. По точному замечанию польского литератора Ежи Леца, «иногда ирония вынуждена восстанавливать то, что разрушил пафос». Кроме того, как об этом говорилось уже выше, юмор, сатира, другие условные средства выражения способствовали подцензурной литературе в разрыве круга запретов. И, наконец, некоторое оздоровление общественной атмосферы позволило писателям освободиться от догматических пут и стереотипов в использовании изобразительных средств.

Не случайно, вероятно, именно на этот период пришелся всплеск болгарской комедиографии. К ней обратилась целая группа маститых, опытных и более молодых драматургов — Иван Радоев, Йордан Радичков, Колё Георгиев, Станислав Стратиев, Георгий Данаилов, Недялко Йорданов, Христо Бойчев и др. Им удалось создать пьесы, которые подняли болгарскую комедиографию на новый художественный уровень, обогатили ее интересными и подчас оригинальными приемами.

Станислав Стратиев — одно из наиболее ярких открытий в болгарской комедиографии этих лет. Его пьесы «Римская купальня» (1974), «Замшевый пиджак» (1976), «Автобус» (1980), «Максималист» (1983), «Мамонт» (1990) и др. могут быть отнесены к сатирическим, хотя сила сатиры в них разная. Действенное влияние жанра сатирической комедии очень велико. С помощью специфических художественных средств она не только высвечивает и укрупняет негативные явления, но и посредством очищающего пламени смеха вскрывает абсурдность этих явлений, их несовместимость с гуманистическими идеалами и в конечном счете их бесперспективность и обреченность. Задача драматурга — оградить человека от разлагающего влияния потребительской стихии, карьеризма, бюрократизма и укрепить в нем нравственные принципы.

Недаром в одном из интервью С. Стратиев сказал: «Настоящая сатира — это прежде всего боль за человека».

Как правило, в основу драматургического конфликта в комедиях С. Стратиева заложена довольно реальная ситуация, которая в дальнейшем, в результате заострения, становится нелепой, абсурдной и обнажает нравственные изъяны современного общества. Так, фабула первой пьесы драматурга «Римская купальня» строится на анекдотическом, курьезном, но в общем возможном событии: при ремонте полов в квартире героя на нижнем этаже обнаружена античная римская купальня — уникальный мраморный бассейн (на территории Болгарии до сих пор нередко находят следы римской и фракийской цивилизаций). Однако об этом узнают всякого рода махинаторы и бюрократы, которые норовят нагреть на этом руки.

Нет ничего особенного и в начальном эпизоде комедии «Замшевый пиджак». Герою не повезло — купил бракованный лохматый замшевый (из выворотной кожи) пиджак. В сельской овчарне пиджак привели в порядок — подстригли, но деньги по квитанции взяли как за стрижку овцы. С этого момента всего лишь смешная ситуация превращается в тупиковую, безвыходную — герой не может доказать, что у него нет и никогда не было овцы. И он принужден платить за нее налог.

В комедии «Автобус» раскрытию отрицательных черт характеров внешне вполне добропорядочных героев служит, может, и нечастый, но тоже допустимый случай: шофер рейсового автобуса поздним вечером, обнаружив по маршруту следования в Софии ни одной открытой булочной, на огромной скорости мчит в сторону другого (родного) города. А пассажиры оказываются его пленниками.

Комедия «Максималист» начинается совсем уж обыденно: молодые супруги, скопив немного денег, покупают гардероб. Далее автор прибегает не только к гротескным, но и прямо фантастическим приемам. Гардероб из вещи, предназначенной лишь облегчить быт семьи, превращается в узурпатора, пытающегося подчинить себе не только поведение, но образ мышления хозяев.

Зло в пьесах С. Стратиева многолико. Поэтому автор против него выступает с разнообразным оружием — юмором и добродушной насмешкой, иронией и сарказмом, сатирическим гротеском и гиперболической метафорой, соотносимыми по форме и силе с абсурдизмом в западной драматургии. Так, в пьесе «Замшевый пиджак» С. Стратиев выстраивает полуфантастическое Учреждение с лабиринтом коридоров и массой кабинетов, в которых абсолютно невозможно разобраться из-за постоянной реорганизации отделов. И в самом деле, как здесь не запутаться, если на двери кабинета, где герою надо решить вопрос о мифической овце, написано: «Водоплавающие собаки с ограниченным надоем молока»! Служащие Учреждения закоснели в инерции и механизированности мышления,

умственной лени и равнодушии. Например, в неисправном лифте между этажами уже несколько месяцев «висит» человек, и нет никакой надежды на его скорое освобождение, поскольку это никого не интересует. Радиоточка в одном из кабинетов работает круглые сутки, потому что предшественник нынешнего его хозяина пятнадцать лет тому назад будто бы сказал, что она выключается только централизованно, а проверить это чиновнику не приходит даже в голову. Гротескный мир Учреждения смешон, но и страшен. Это ведь метафора ситуации в стране.

В пьесе «Максималист» автор показывает, как чрезмерная тяга к материальной обеспеченности, комфорту может породить такое уродливое явление, как накопительство, так называемый «вещизм». Гардероб — его метафорическое олицетворение — говорит, что он есть «Способ мышления. Способ существования. Идея». Таким образом, «гардеробное» грозит победить человеческое в человеке.

Иногда разоблачающий смех в комедиях С. Стратиева звучит совсем невесело. Драматизм положения, в которое попали пассажиры автобуса (пьеса «Автобус») перед реальной угрозой катастрофы, требует другой тональности. В создавшейся экстремальной ситуации все персонажи так или иначе проявляют слабость, оказываются не на высоте нравственных норм. Под влиянием страха и эгоистических резонов «ломается» и предает любимую девушку Юноша. Остальные герои также совершают неблагоприятные поступки, которые они, возможно, никогда бы не совершили в обычной жизни. Они не выдерживают экзамена на доброту, верность общим интересам. В самой ситуации (безрезультатных поисков в вечерней Софии открытой булочной) нетрудно распознать аллегорию — общий хаос в стране и падение нравственности.

В комедии Йордана Радичкова «Образ и подобие» (1986) сказочность, притчевость, аллегоричность и ассоциативность служат раскрытию конкретного политического тезиса и даже в известной мере конкретной политической ситуации. В пьесе обыгрывается парадоксальный случай, когда власть случайно попадает в руки невежественного и нравственно неразборчивого человека (дровосек получает «царство за коня»). Сатирическое обличение насилия, коррумпированности, силы власти над разумом выходит не только на реалии недавней болгарской действительности, но и приобретает более общие параметры. По силе и точности критической направленности, а также значимости проблем, не ограниченных рамками конкретного времени и места, эту комедию Й. Радичкова можно сравнить с «Драконом» Е. Шварца.

Поэтика прозы и драматургии Й. Радичкова необычна. Использование нетрадиционных и оригинальных художественных приемов в рамках классических жанров создает новые для болгарской литературы повествовательные формы. Творчество писателя глубоко национально и тяготеет

неизменно к типично болгарским образам и проблемам. Оно тесными узами связано с фольклором, хотя эти связи тоже не совсем обычные, нетрадиционные. Й. Радичков не столько использует само болгарское народное творчество, его темы, содержание, сколько творит в его формах. Прекрасный знаток сказок, легенд, поверий своего родного края, он часто переосмысливает их или, заимствуя их структуру, создает новые ситуации, новые притчи, нередко прибегая к пародии, а также широко используя иронию, гротеск, фантастику.

Некоторые болгарские критики сближают творчество Й. Радичкова с «магическим реализмом». С этим можно частично согласиться, но с оговоркой — его связь с этим художественным явлением в латиноамериканской литературе вероятна только на типологическом, а не контактном уровне.

Сильным воздействием на Й. Радичкова устного народного творчества во многом объясняется и его предпочтение сказовой формы повествования или пародийно-сказовой. Автор зачастую вступает в своеобразный диалог с читателем и комментирует происходящее. С другой стороны, рассказ может прерываться и разными голосами героев (об этом говорилось выше — «Пороховой букварь»). Множественность точек зрения в усложненной форме присутствует в небольшом по объему романе писателя «Праща» (1977). В этом весьма сложном по конструкции (состоящем по меньшей мере из трех повествовательных пластов) и содержанию произведении ярко проявилась склонность автора к использованию мифологии, созданию мифологем, переосмыслению существующих мифов (о лисице и волке) и созданию новых («о быстрой рыжей лисице, перепрыгивающей через ленивую собаку» — код безопасности между США и СССР). Вместе с тем в истории взросления героя романа, крестьянского мальчика-сироты Левшонка, его поисков места и смысла в жизни мифологическое, аллегорическое соседствует с лирическим и обыденным.

Роль мифа, мифологии в творчестве Й. Радичкова, как и для современной мировой литературы в целом, значительна. Однако он, в отличие, скажем, от Жироуду, Ануя, Сартра, Кокто, которые, как правило, сохраняют имеющуюся и всем известную конструкцию мифов, создает свои мифы, свою собственную модель мира, соответствующую национальным особенностям. К тому же он отдает предпочтение языческим мифам пред христианскими или античными. Кроме того, ни в прозе писателя, ни в его пьесах миф никогда не является важным компонентом сюжета, не несет на себе жанрообразующую нагрузку.

В книге писателя «Ноев ковчег» библейская легенда играет роль лишь начального символа, помогающего автору проникнуть в глобальные нравственные проблемы современности, в судьбы человека и человечества на пороге нового тысячелетия. Видный болгарский ученый академик Петр

Динеков (1910–1992) так определяет смысл этого произведения: «Микрокосм и макрокосм соприкасаются между собой. Каждый человек несет в себе Ноев ковчег как микрокосм, но в нем отражается макрокосм. Потому что человечество не есть отвлеченная величина, фикция, а реально существующее общество из отдельных людей, человеческих индивидуальностей, и в каждой индивидуальной судьбе преломляется судьба мира»²⁸. Й. Радичков назвал «Ноев ковчег» романом. Действительно, деятельное присутствие в этой книге самого автора объединяет ее отдельные части в единое целое, но все же, думается, еще не романа, а цикла рассказов и эссе.

Некоторые болгарские критики пытались причислить Й. Радичкова к так называемым региональным писателям на том основании, что его творчество черпает свои соки в основном из истории, быта, народного творчества, мифов и легенд его родного села, края в северо-западной Болгарии. Однако, как справедливо подчеркивает Т. Жечев, на этом региональном материале «зрится целая вселенная, многозначная символика общечеловеческих проблем, рожденных в условиях миграции и модернизации жизни вообще...»²⁹.

Й. Радичков — знаковая фигура болгарской литературы. Его творчество занимает прочное и почетное место в ее истории. Поэтика писателя отличается яркой и неповторимой индивидуальностью. Возможно, поэтому у него нет явных последователей. В то же время большое влияние творчества писателя на болгарскую прозу и драматургию 60–80-х гг. неоспоримо, оно показало путь к обновлению, раскрыло широчайшие возможности литературы в поисках и осуществлении все новых и новых средств художественного отображения и познания мира.

Смена в Болгарии общественного строя (в конце 1989 г.), недовольство которым давно зрело в стране и проявлялось в разных формах, открыла перед литературой реальные перспективы свободного развития. Однако не все писатели, особенно старшего поколения, сумели сразу адаптироваться в изменившейся коренным образом ситуации. За прошедшие после краха государственно-партийной системы годы в литературе не появилось почти ни одного произведения художественного уровня лучших, созданных в предыдущий период. Ряд писателей молодого поколения направили свои усилия на освоение постмодернизма, но и здесь не добились ощутимых результатов. В то же время бесспорные успехи болгарской литературы 60–80-х гг. XX в., ее высокий потенциал, с которым она подошла к рубежу XXI столетия, позволяют надеяться на то, что временный ее спад в 90-е гг. вскоре сменится новым подъемом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Гачев Г. Д. Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы первой половины XIX в.). М., 1964.
- ² Национална конференция на българските писатели. София, 1946. С. 396–397.
- ³ Цит. по: Партията и литературата. София, 1961. С. 113.
- ⁴ Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978.
- ⁵ Ничев Б. Към нов прочит на съвременната българска литература // Литературна мисъл. 1991. Кн. 1. С. 7.
- ⁶ Куюмджиев К. «Барьерата» или драмата на «здравия разум» // Литературен фронт. 1976. 8. VII.
- ⁷ Вежинов П. После «Барьера» // Литературная газета. 1979. 5. IX.
- ⁸ Беляева С. Време, литература, човек (Наблюдения върху съвременната българска проза). София, 1986. С. 79.
- ⁹ Мутафов Е. Подвижният човек. София, 1978.
- ¹⁰ Беляева С. Време, литература... С. 81.
- ¹¹ Биография на една книга. Разговор с Павел Вежинов // Пламък. 1983. Кн. 3. С. 104 и 108.
- ¹² Жечев Т. Съвременен роман // Литературен фронт. 1975. 24. VII.
- ¹³ Карцева З. И. Жанровое своеобразие болгарского романа 70-х гг. // Литература южных и западных славян XX в. Проза 1960–1970 гг. М. 1994. С. 17.
- ¹⁴ Там же. С. 18.
- ¹⁵ Игов С. Романът — Феникс и Протей // Език и литература. 1999. № 2. С. 136.
- ¹⁶ Игов С. Богомил Райнов. София, 1986. С. 271–272.
- ¹⁷ Там же. С. 275–276.
- ¹⁸ Игов С. Прозата на Блага Димитрова // Игов С. Грозните патета. София, 1989. С. 181.
- ¹⁹ Пенчев Г. Като в криво огледало // Пулс. 1982. 13. VII, 20. VIII; За истината в нашия живот и за един роман // Литературен фронт. 1982. 24. VI.
- ²⁰ Ничев Б. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. София, 1978.
- ²¹ Самойлов Д. Памятные записки. М., 1995. С. 436.
- ²² Жечев Т. Болки от текущото. София, 1995. С. 6.
- ²³ Беляева С. Преображенията на героя. София, 1977. С. 33.
- ²⁴ Добрев Ч. Забранените плодове на познанието. Емилиян Станев. Пловдив, 1982. С. 165–166.
- ²⁵ Ничев Б. Художникът и мислителят // Литературен фронт. 1974. 18. VII.
- ²⁶ Сарандев И. Емилиян Станев. Литературни анкети. София, 1977. С. 63.
- ²⁷ Добрев Ч. Забранените плодове... С. 253.
- ²⁸ Диневков П. Неспойните размисли на Йордан Радичков // Литературен фронт. 1989. 19. X.
- ²⁹ Жечев Т. От регионално до национално и общечовешко в развитието на литературата (на материале българской литературы) // Современная болгарская проза. М., 1985. С. 34.

**Македонский роман 1980–2000-х гг.
(К проблеме национального в литературе)**

Новый, XXI век и мировой глобализационный процесс с особой остротой поставили перед национальными культурами вопросы о способах и формах их выживания, сохранения и укрепления. Само существование разнообразных культур тех или иных народов во всей их специфичности в условиях всеобщей интеграции, стирания политических, экономических, языковых и прочих барьеров сегодня зачастую подвергается сомнению. Мир, говорящий на одном языке, читающий всех увлекающие бестселлеры, смотрящий голливудские блокбастеры, питающийся в фаст-фудах и с недоверием, граничащим с ужасом, рассматривающий (разумеется, в телевизоре) причудливые картины жизни какого-нибудь африканского племени, еще не осознавшего все прелести современности, — этот мир не может не насторожить «железобетонной» уверенностью в неизбежной победе цивилизации над культурой.

Безусловно, объективная необходимость сближения и диалога культур различных народов вряд ли может быть оспорена, особенно в свете тех проблем, с которыми мир столкнулся в конце XX в. с падением коммунистических режимов и окончанием холодной войны и в начале нового века с его террористическими угрозами. Однако как заметить ту тонкую грань, которая все же не может и, вероятно, не должна быть преодолена на пути сближения часто противоположных по возрасту и наполнению национальных культур? Быть может, осознание «особости» сегодня гораздо важнее, чтобы «объяснить» себя другим, всему миру в процессе диалога разнообразных национальных традиций?

Осознание собственной специфичности всякой национальной культурой протекает, прежде всего, в сфере языка и литературы. Последняя, являясь по сути своей человековедением, способна проникнуть в самые глубины национальной психологии, выстраивая из «космоса» героев мир национальной жизни. Поэтому художественное воплощение особенностей национального характера в его взаимодействии с миром — одна из основных задач всякой литературы.

Для литературы Македонии эта проблематика становится едва ли не центральной, если иметь в виду историческую судьбу страны. Сохранение и приращение национальной культуры требует вдумчивого постижения того, что отличает македонца как носителя особого менталитета, а также того, что позволяет македонцам интегрироваться в общеславянские и общеевропейские культурные процессы.

Размышления о национальной специфике македонской литературы невозможны без разговора о ее хронологических рамках. Проблема «начала» македонской литературы до сих пор является дискуссионной. Она связана с вопросом о македонском языке, который обрел литературную норму лишь в 1945 г.

Закономерна точка зрения многих литературоведов, утверждающих, что начало всякой национальной литературы тесно связано с появлением национального литературного языка. Принято считать, что национальная литература лишь тогда может быть названа таковой, если создает произведения на собственном языке. В случае с македонской литературой ситуация осложняется не только поздним появлением литературного языка, но и территориальной неформленностью македонского государства вплоть до вхождения части македонской территории в качестве союзной республики в состав Югославии в 1945 г. До этого времени македонский народ был лишен возможности писать на родном языке. Находясь в разные периоды в составе различных государств, македонские славяне писали на языке той страны, которой они тогда принадлежали. Большинство македонцев в XIX в. и вплоть до 1945 г. получали образование в Софии, Афинах, Белграде, Одессе, Москве, и в силу политических и социальных причин писатели македонского происхождения работали на сербском, болгарском, греческом, русском языках, а также на диалектах македонского языка.

Тем острее вставал вопрос о литературном македонском языке. В 60-е гг. XIX в. в Македонии появлялись идеи создания единого письменного языка для болгар и македонцев. Македонцы Й. Константинов-Джинот, Н. Рилский, П. Зографский, Г. Пулевский пытались решить эту проблему. Большая заслуга в создании македонского литературного языка принадлежит братьям Константину и Дмитрию Миладиновым, которые своей просветительской деятельностью способствовали развитию македонской культуры в XIX в. Книга другого македонского просветителя К. Мисиркова (1874–1926) «О македонских делах» (1903) стала программой кодификации языка, а первый Кодекс литературного македонского языка появился в 1945 г.

Все эти факты в очень большой степени оказали влияние на развитие культуры и литературного творчества македонского народа. При этом отнюдь не только языковые факторы тормозили движение македонской национальной культуры. Политическая несвобода македонцев на протяжении столетий была причиной постоянного вынужденного противостояния культурной агрессии со стороны того государства, в состав которого попадали македонские славяне. Такая ситуация в определенной степени способствовала активизации усилий, направленных на защиту всего того, что характеризовало именно македонскую культуру, но в то же время и формировала немало комплексов «малого» народа, что явно негативно сказывалось на культуре македонцев, замедляло развитие национального самосознания, языка, литературы.

Вероятно, возможность говорить о зарождении национальной литературы появляется именно тогда, когда заходит речь об осознании македонцами собственной национальной специфичности. Происходит это в XIX в., когда литературного македонского языка еще нет, но первые письменные опыты позволяют выявить определенную национальную специфику этих текстов. В то же время нельзя принять и позицию некоторых македонских историков литературы (Б. Конеский, Х. Поленакович), писавших о существовании средневековой македонской литературы, охватывающей период с IX по XVIII в. Едва ли самосознание македонцев достигало уже того уровня, чтобы можно было говорить тогда о существовании македонской нации и уж тем более — о македонской литературе.

Д. С. Лихачев рассматривал литературу южных и восточных славян до XVI в. как явление общеславянское, не имеющее прочного национального прикреплёния. «Существовали единая литература, единая письменность и единый литературный (церковнославянский) язык у восточных славян, <...> у болгар, у сербов, у румын. Основной фонд церковнолитературных памятников был общим. Богослужбная, проповедническая, церковно-назидательная, агиографическая, отчасти всемирно-историческая (хронографическая), отчасти повествовательная литература была единой для всего православного юга и востока Европы»¹. Кроме того, отмечал Д. С. Лихачев далее, у южных славян не было большого количества памятников местного значения. Тогда как русские авторы, например, в те века создали «огромную литературу по русской истории, светскую по своему характеру, и эта литература не передавалась по большей части южным славянским народам»². Именно поэтому можно говорить о существовании древнерусской литературы. О древнемакедонской литературе этого сказать нельзя. Несмотря на то, что достаточно большое количество древних памятников (преимущественно глаголических) было создано в Охриде (город в современной Македонии), можно с уверенностью констатировать, что они принадлежат общеславянскому культурному фонду, а географический принцип разделения литературы на национальные ветви является в данном случае скорее всего малоубедительным.

Высказанные выше замечания, касающиеся проблемы «начала» македонской литературы, кажутся нам актуальными в связи с особым характером развития литературного процесса в Македонии в XIX в. и особенно во второй половине XX в. Примерно с середины XIX в. до 1945 г. движение литературных жанров и стилей в Македонии условно можно назвать замедленным. Отсутствие литературного языка — основная причина этого явления. Однако развиваются поэзия и драма, написанные на диалектах, собираются и обрабатываются фольклорные произведения. Многие авторы — македонцы по происхождению — создают свои произведения на других языках. Это приводит к тому, что возникает необходимость учитывать принадлежность некоторых писателей сразу двум национальным литературам.

Так, поэма Г. Прличева (1830–1893) «Воевода» (ок. 1850) написана по-гречески, но позже переведена самим автором на македонский. Поэзия известного писателя Р. Жинзифова (1839–1877) создана автором на болгарском языке, им же сделан перевод «Слова о полку Игореве» на болгарский язык, в котором сочетались восточные и западные диалекты. Творческое наследие этого поэта трудно разделить между двумя славянскими народами, но поэзия Р. Жинзифова оказала влияние и на болгарскую, и на македонскую литературу. Н. Киров Майский (1880–1962) писал и по-болгарски, и по-македонски. На македонском наречии писатель создал драму «Ильин день» (1923). Ранние стихотворения поэта К. Рацина (1908–1943) писались им на сербохорватском языке. При этом поэзию К. Рацина (особенно его сборник 1935 г. «Белые рассветы», написанный на македонском языке и изданный в Загребе) македонские критики называют одной из вершин национальной литературы.

Многие авторы создавали произведения на македонских диалектах. Так, К. Миладинов (1830–1862) писал свои стихи на стружском диалекте (г. Струга) македонского языка, на народном языке создавал свои пьесы В. Чернодринский (1875–1951) («Македонская кровавая свадьба», 1900 и «Раб и ага»*, 1902). На кумановском диалекте (г. Куманово) написана драма «Беглянка» (1927) В. Ильёского (1902–1995), одновременно этот автор писал и на сербохорватском языке (пьеса «Бюро занятости»). Национальную жизнь на сцене пытаются воссоздать А. Панов (1905–1968) в пьесе «Печалбари»** (1933) и Р. Крле (1900–1975) в пьесе «Деньги убивают» (1937). Эти произведения также написаны на народном языке.

Произведения, созданные писателями в это время на иных языках либо на македонских диалектах, по специфике своей проблематики и тематики все же оказываются именно македонскими, поскольку выводят на страницы произведений героя, осознающего и декларирующего свою принадлежность к македонскому народу. В этом заключается феномен македонской литературы, вынужденной использовать другие языки для «проговаривания» своего, специфического, национального. Македонская критика подчеркивает особое значение для современной македонской литературы перечисленных выше произведений. По своим художественным достоинствам они, безусловно, неравнозначны, но для истории македонской культуры и литературы они важны как свидетельство попыток авторов с помощью народного языка выразить национальное содержание.

После 1945 г. развитие македонской литературы принимает иной характер. Национальная литература движется по своеобразному пути, позволяющему переживать во второй половине XX в. все стадии эволюции

* Ага — богатый землевладелец.

** Печалбар — человек, уехавший на заработки в другую страну.

в убыстренном темпе. Это касается, прежде всего, романа как центрального жанра любой литературы, способного отражать в своей динамике основные особенности национального литературного процесса.

Появившись в начале 1950-х гг. в литературе Македонии, жанр романа достиг своего расцвета в 80-е гг., пройдя за столь короткий по меркам мирового литературного процесса период непростой путь становления, характеризующийся активным усвоением опыта соседних югославянских, европейских литератур и литературы русской. Македонский критик А. Спасов отмечает яркую особенность македонского романа, когда «синхронно утверждаются противоположные тенденции в литературном произведении: от классического повествования романа XIX в. до приемов модернистского романа, причем новейшего времени»³.

Для молодого македонского романа как нельзя более актуально замечание М. М. Бахтина о том, что «рождение и становление романного жанра совершается при полном свете исторического дня»⁴. Роман Македонии подтверждает тезис о подвижной и динамичной природе романного жанра, об открытости его поэтических структур. Македонский роман, существующий в рамках национальной литературы, которая не является замкнутым организмом, естественно, оказывается способным к восприятию самых разных тенденций как общемирового и регионального (в данном случае югославянского) литературных процессов, так и взаимовлияний родов и видов литературы внутри национальной литературной системы. Эпическая структура романа не является монолитной, она подвержена изменениям; этот процесс предопределен не только переменами в области литературной техники, когда сопрягаются эпические, лирические и драматические элементы повествования, но и изменением и расширением проблемно-тематических пластов романа, которые влияют на изменение системы мотиваций в произведении и на сюжетно-композиционное единство. Иначе говоря, модифицируются основные структурные факторы романной поэтики.

Сама функция романа как эстетического явления и как фактора становления македонского литературного языка и национальной культуры чрезвычайно важна для Македонии. Практически все македонские писатели являлись и остаются сейчас активными общественными деятелями, поэтому они часто стремились напрямую обращаться в своем творчестве к современникам, а литература нередко становилась некоторым подобием трибуны, с которой писатели заявляли свои политические, философские, общественные, эстетические взгляды. Это, кстати, свойственно большинству югославянских писателей. В этом заключается творческая сила искусства вообще и романа в частности. Македонский роман находит свое место в общественной жизни и дает возможность проявлять самые широкие и разнообразные авторские взгляды на проблемы национальной самоидентификации.

1950–1960-е годы поставили перед литературой Македонии особые задачи. В это время развивается и обогащается литературный язык, складывается система литературных жанров, формируются различные стилевые направления — словом, все то, из чего состоит национальная определенность всякой литературы. Содержательные основы прозаических произведений того периода (тип героя, характер конфликта, проблематика) — речь идет о первых опытах македонских писателей — напрямую были связаны с теми актуальными социальными коллизиями, которые переживались страной в годы строительства социалистического общества и которые были свойственны всей Югославии.

Так, первый македонский роман Славко Яневского (1920–2000) «Село за семью ясенями» (1952), рисуя социалистические преобразования на селе, не выходил за рамки того типа соцреалистического романа, который сформировался в это время в Советском Союзе и других социалистических странах. Яневский рисует не характеры, но типы, особенно это касается образа главного героя Апостола Коцева, очень похожего, как замечают и македонские исследователи⁵, на некоторых героев Леонида Леоннова или Михаила Шолохова. Определенная схематичность, черно-белая техника, относительная слабость сюжетно-композиционной конструкции, излишняя социологизация образов — все это привело писателя к мысли о необходимости переработать роман.

Славко Яневский, зачинатель жанра романа в литературе Македонии, дал не просто толчок к развитию этого жанра в национальной литературе, но и определил один из путей, по которому это развитие пошло. Речь о так называемой сельской прозе, деревенском романе, представляющем достаточно многообразную линию в македонской литературе, о чем будет сказано ниже. С. Яневский и в первом, и в последующих (а их было немало) своих романах обозначил внутреннюю связь македонской литературы с кругом иных югославянских литератур и с литературой русской (советской), что в свою очередь позволило увидеть на этом фоне и национальную специфичность македонского художественного творчества. Интенсивное развитие македонского романа, начиная с «Села за семью ясенями» Яневского, т. е. с 1950-х гг. и до середины 1980-х гг., высветило уникальное положение македонской литературы в мировом литературном процессе — литературы, находящейся на перекрестке влияний и впитывающей и перерабатывающей на собственной национальной основе различные литературные традиции, эстетические концепции, стилевые поиски других национальных литератур.

1980–1990-е гг. стали временем испытаний для Югославии и всего славянского мира в историческом, политическом и культурном отношениях. Связывавшая славянские государства идея построения социализма к концу 1980-х гг. постепенно исчерпала себя, приведя славянские страны

к кризису. Перестройка общественно-политических отношений в этих государствах не могла не повлиять на культурные доминанты славянских народов.

Македонская литература 1980-х гг. являлась частью многонационального литературного процесса Югославии, для которого этот период оказался связан с появлением в искусстве новых тем, проблем, художественных форм. После смерти И. Тито в 1980 г. открылись темы, бывшие ранее запретными, стали возможны более острая социальная критика и осуждение тоталитаризма, в литературе проявились мотивы разочарования в социалистических и коммунистических идеалах. Несмотря на то, что Югославия, по сравнению с другими социалистическими странами, всегда была более свободна в идеологическом смысле, по сути 1980-е гг. стали новым этапом в развитии национальных литератур Югославии. Свобода художественного творчества повлекла за собой стремление писателей к более полному и многоплановому отражению окружающего мира. Это привело к экспериментам с жанрами, поискам свежих повествовательных приемов, к разного рода стилистическим новациям. Обновление художественных форм, новый подход к традиционному реалистическому повествованию, эксперименты в духе модернизма и постмодернизма — все эти черты свойственны литературе Македонии 1980-х гг. и получили свое продолжение уже в следующие полтора десятилетия. Литература Македонии 1990-х — начала 2000-х гг., как и другие национальные литературы бывшей Югославии, начала более четко осознавать свою специфичность. Подобные тенденции были заложены уже в 1980-е гг. Именно поэтому 1980-е, переломные 1990-е и начало 2000-х гг. можно условно объединить в один период развития македонской литературы, имея в виду, конечно, что каждое десятилетие в отдельности, с одной стороны, приносило в литературу свои темы, проблемы, стилевые и жанровые новации, а с другой — подхватывало и развивало векторы предыдущего движения македонской литературы к национальной самоидентификации в начале XXI в.

* * *

Освоение македонской литературой романного языка проходило в условиях интенсивного восприятия и синтеза опыта других литератур. Поэтому сама македонская литература проходила различные этапы развития в «сжатом» виде. Своеобразие жанра романа в македонской литературе заключается в актуализации тех его видов, которые отвечали потребностям молодой национальной литературы, чьей основной задачей стало утверждение национального характера, собственно македонской проблематики в литературе. Таким образом, разные типы героев выводились македонскими романистами на первый план в определенные периоды, как и разные жанровые модификации актуализировались в связи с этим,

поскольку целостность художественного произведения складывается на основе особого характера изображения взаимоотношений героя и мира. Да и сам способ воспроизведения коллизии «герой–мир» позволяет оценить степень активности авторского «я» в выражении национальной определенности. Так, например, обращение того или иного автора к исторической проблематике уже само по себе, вероятно, говорит о его стремлении пробудить в читателе чувство причастности к национальной истории, а вместе с тем и поднять вопрос об исторической судьбе своего народа.

Процесс самоопределения македонской нации по меркам мировой истории начался сравнительно недавно, и на протяжении всей истории этого славянского народа особенно остро стоял вопрос о сохранении национальной самобытности, исторических реликвий, о поддержании в памяти народа чувства своей исторической значимости. Поэтому и македонская литература всегда уделяла большое внимание теме прошлого, особенно в области романа, способного в полной мере художественно осмыслить историческую судьбу македонцев.

Говоря о проявлении национального начала в литературе и особенно в воссоздании национальных типов, неизбежно приходится связывать этот типологический ряд с жанровыми особенностями македонского романа, поскольку один из важнейших критериев классификации романа — это характер изображения действительности, способ ее воспроизведения, который, конечно же, основывается на авторских стратегиях, однако непосредственно в тексте реализуется зачастую через стратегии героя.

Современный роман Македонии отличается многообразием жанровых и структурно-стилевых решений. Одно из традиционных явлений — жанр исторического романа. Писатели стремятся сохранить память о прошлом, поднимают национально значимые проблемы, поскольку глубокое осмысление прошлого активно влияет на духовную жизнь современности. На страницы исторических романов они выводят героя, несущего в себе яркие национальные черты. Исторический роман, зародившись в национальной литературе в 1950-е гг., плодотворно развивался на протяжении второй половины XX в., проявляясь в разнообразных формах. Назовем обращавшиеся к теме родной истории романы Г. Абаджиева (1910–1963) «Разбойничье гнездо» (1954), «Пустыня» (1961), С. Попова «Заплатанная жизнь» (1953), Й. Леова «Побратимы» (1956).

Однако художественно значимые произведения на исторические темы появились лишь к 1970-м гг. Это романы С. Яневского «Твердоголовые» (1970), Т. Георгиевского (р. 1935) «Ровная земля» (1981), С. Симьяновского (р. 1937) «Третий завет» (1988), Й. Стрезовского (р. 1931) «Святая и проклятая» (1978), «Зло — добро» (1990), В. Костова (р. 1932) «Битольская триода» (1994), Ц. Здравковского (р. 1936) «Завещание» (1997). В этих произведениях можно увидеть основные особенности жанра современного истори-

ческого романа, связанные с оригинальным способом отражения действительности, когда панорамность, эпичность, масштабность сочетаются в романах с изображением отдельных человеческих судеб, часто с лирическими переживаниями героями исторических событий, причем личность, как правило, становится своеобразным вместилищем истории. В этом заключается, на наш взгляд, романский синтез, характерный для современного македонского романа вообще и для исторического в частности, необходимый писателям ради воссоздания многогранного национального характера в литературе.

Обращение к прошлому для писателей Македонии отнюдь не случайно, ибо в подобных темах они черпают большие творческие силы для выражения национальной специфики, для поднятия проблем, связанных с национальной исторической памятью, с народной философией, с подлинной нравственностью жизни. Очевидно, интерес к исторической прозе вызван стремлением осмыслить по-новому те или иные вехи истории и возможностью прикоснуться к проблемам, важным для самосознания современного человека.

Одной из таких вех в жизни македонского народа стала Первая мировая война. Крупнейшим произведением на эту тему считается вышедший в 1980 г. роман Петре М. Андреевского (р. 1934) «Пырей», являющийся одной из вершин македонской литературы. В нем впервые в национальной (и европейской) литературе обнажилась вся острота «македонского вопроса» и был талантливо прорисован македонский национальный характер. Однако это яркое произведение имело на родине писателя и своих предшественников. Здесь можно назвать, например, роман Мето Йовановского (р. 1928) «Земля и бремя» (1964), в котором тоже затрагивается «македонский вопрос», правда, в несколько декларативной форме. К таким предшественникам можно отнести и роман Коле Чашуле (р. 1921) «Стойкость» (1970), описывающий жизнь македонской семьи от Балканских войн до 1941 г. и во многом повлиявший на романную концепцию П. М. Андреевского. Романы этих авторов объединяют черты семейной хроники. В их ряду стоит и роман Йована Стрезовского «Святая и проклятая», наиболее четко обозначивший движение этого жанра в воссоздании исторических коллизий.

В македонской литературе вплоть до начала 1980-х гг., как полагают некоторые исследователи, не было до конца завершено жанровое становление романа. Не проведена граница между малой и большой формой, не произошел переход рассказа (новеллы) в роман⁶. Именно этим можно объяснить тяготение македонских авторов к малой романной форме. Кроме того, македонская литература с момента своего тяготения к роману использует и популярную в славянских литературах форму новеллистического романа, которой свойственна фрагментарность сюжета, стремительная

смена сюжетных линий, контрапункты, относительная автономность частей, «редукция» эпических схем, динамичность стиля⁷. Македонский роман в этом смысле находится в русле движения многих европейских литератур, поскольку в 1960–1970-е гг. тяготение к малой романной форме и новеллистическому роману было для них общей тенденцией. Подобные явления неоднократно отмечались исследователями других славянских литератур.

«Святая и проклятая» Й. Стрезовского представляет собой один из вариантов малого новеллистического романа. Это произведение с ослабленным сюжетом, мозаичной композицией. В нем отсутствует какой-то один главный герой. В романе показана жизнь македонского села Водец (на западной окраине Македонии, на границе с Албанией) в годы Балканских и Первой мировой войн. Исследователи полагают, что автор описывал реальное село Радожда в Вардарской Македонии. В каждой новелле (а их, очень небольших по объему, в романе 27) рассказывается какой-то эпизод из жизни селян. Иногда сюжетная нить связывает новеллу за новеллой так же, как оказываются связаны узами семьи, любви, вражды сами жители села.

Катаклизмы большой истории врываются в жизнь села. Стихией воспринимает Стрезовский Балканские и Первую мировую войны, которые несут гибельный хаос и разрушают жизнь людей. Исторический и политический аспект военной проблематики отодвигается автором на периферию повествования, эпическое начало сводится в романе к минимуму. Так, практически мимоходом в произведении упоминаются всего две даты (1913, 1915), а в описаниях судеб персонажей или в их диалогах лишь изредка мелькает информация об идущих боевых действиях. Не это главное. Гораздо более важным представляются автору те беды и страдания, которые вносит война в жизнь села, в привычный мир людей, в их души. Эхо большой войны — это душевный надлом и смятение, поскольку всепроникающий хаос взрывает нравственные основы бытия. Именно эту проблему автор выводит на первый план, отрываясь от чистой эпики и используя синтез эпических и лирических форм.

Македонский исследователь Х. Георгиевский отмечает ярко выраженное лирическое начало романа «Святая и проклятая». Разрозненные части «цементирует» образ автора — человека второй половины XX столетия, который уже другими глазами смотрит на Первую мировую войну и ее последствия для человека как гуманного существа. Не политический передел мира страшит писателя, а сопровождающий глобальные исторические сдвиги уход от общечеловеческих ценностей. Стрезовский явно следует здесь традиции писателей «потерянного поколения». Отметим, однако, что выведение на первый план нравственного критерия в оценке исторических событий в принципе свойственно и другим македонским писа-

телям, пишущим о войне. Такова проблематика и романа «Пырей» П. Андреевского, рассматривавшего «македонский вопрос» как раз под этим углом зрения.

Мелькнувшая в романе Стрезовского дата — 1913 год (год раздела Македонии) — чрезвычайно значима как для исторической судьбы македонцев, так и для понимания авторского замысла, который Стрезовский стремится реализовать в своем мозаичном, разомкнутом, фрагментарном романе. В августе 1913 г. по условиям Бухарестского мира (после короткой — с 23 июня по август 1913 г. — Второй Балканской войны) Македония (уже не в первый раз) подверглась разделу: Сербия получила Вардарскую Македонию, Греция — Эгейскую и Салоники, за Болгарией осталась Пиринская. В Первую мировую войну началось рекрутирование македонского населения в войска Болгарии, Греции, Сербии. Сложилась парадоксальная и чудовищная ситуация, когда македонское население было вынуждено сражаться в армиях враждующих коалиций.

Очевидно, что 1913 год, определивший драматическую судьбу македонского народа на многие десятилетия вперед, фокусирует на себе в романе все эмоциональные импульсы автора и его персонажей. Писателю удастся воссоздать подлинно трагическую атмосферу того времени.

Так, в одной из глав автор рисует картину мобилизации в начале Первой мировой войны, показывая трагедию только что поженившихся Траяна и Царьянки, а также других семей, чье спокойное существование отныне недостижимо. Звучат слова крестьян, помимо воли идущих воевать: «Лучше бы мы были слепыми, глухими, немыми, хромыми!». Один из героев — Демин — отказывается отправляться в армию: «Мой брат в союзническом войске! Я не могу стрелять в брата!» — и гибнет на пороге собственного дома, убитый солдатами, пришедшими его арестовать, чтобы предать военному суду. Довершая эту трагическую картину, автор заостряет внимание читателя на психологическом состоянии одного из солдат, убивших Демина. Он очень молод, ужас перед содеянным заставляет юношу бросить оружие и бежать из армии. Этот персонаж больше в романе не появится, однако он остается в памяти читателя как свидетельство невыносимой жестокости войны, когда сосед убивает соседа, брат — брата.

Мотивам хаоса, расчленения народа, крушения привычного уклада отвечает поэтика новеллистического романа Стрезовского. Сама структура романа в результате помогла автору убедительно показать, как постепенно нарушается жизненная стабильность. Трагические события в жизни людей, надломленных войной, не прекращаются с ее окончанием. Парадокс в том, что война провоцирует людей не на героические, а на дурные поступки. Автор размышляет о глубоком кризисе гуманности, причина которого — в бессмысленности войны. Она была особенно бессмысленной для македонцев, поскольку ни от кого их не освобождала (едва вы-

свободившись после Балканских войн из-под турецкого гнета, македонские славяне оказались не только не самостоятельны, но и разорваны между несколькими государствами).

Потерянность и надломленность македонского народа реализуется в романе в сюжетном отношении через абсолютное отчуждение и враждебность персонажей друг к другу. Взгляд Стрезовского на тогдашнюю жизнь македонца исполнен трагизма, а порой и некоторого скепсиса. Такое ощущение судьбы своего народа вкладывается автором в уста слепого старика Тимона: «Что ж поделать? Если наша земля, что фруктовое дерево, которое выросло на дороге. <...> Кто пройдет — тот и сорвет...» Драматизма добавляют и многие острые, в натуралистическом ключе написанные сцены насилия, когда проходящие через село болгарские войска «оставляют кровавый след» в Вардарской Македонии, как пишет автор. Изображая глубокие страдания людей в трагических обстоятельствах, Стрезовский, как нам представляется, порой намеренно подвергает читателя шоку, заостря тем самым главный вопрос романа: что заставляет человека противиться хаосу? что позволяет личности — и всему народу — выстоять, не утратить человечности?

Ответ Й. Стрезовского прост и символичен. Три образа-символа доминируют в романе: корень, дом и земля. Позже центристремительную роль этих символов подчеркнет в романах «Пырей» и «Последние селяне» П. Андреевский. Традиционные, пришедшие из фольклора, образы корня, земли, дома организуют весь художественный мир романа и раскрывают особенности мировидения автора. Три эти реалии, по мысли Стрезовского, способны помочь человеку противостоять стихии войны. Они вечны, а потому — надежны, они несут в себе национальную память, опыт поколений. Отнюдь не случайными поэтому выглядят в произведении эпизоды, когда потерявшие прежние жизненные ориентиры односельчане начинают приводить в порядок старое кладбище. В структуре романа эти образы-символы являются чрезвычайно значимыми, поскольку придают ему эпическое начало, которое (в сочетании с авторским лиризмом) скрепляет и центрирует новеллистическую мозаичность романа «Святая и проклятая».

Йовану Стрезовскому свойственно стремление осмыслить природу человеческих взаимоотношений в условиях исторических катаклизмов во всей ее сложности. Поэтому в романе (помимо страшных сцен) есть много и юмористических эпизодов, которые парадоксальным образом сплетаются с высокой трагедийностью. Автор умело сочетает натурализм с лиричностью, гротеск и фольклорно-сказочные образы с реалистическими деталями жизни македонского села.

Вся эта разноголосица сводится в конечном счете к понятию, давшему название роману — «Святая и проклятая». Святая и проклятая Македония, историческую судьбу которой вряд ли можно оценивать однозначно.

Читатель вместе с автором вправе сочувствовать македонцам, попавшим в труднейшие исторические и политические обстоятельства, которые долгое время влияли на менталитет народа. Но точно так же мы вправе задуматься и над тем, насколько активно люди сопротивляются обстоятельствам, ведь в течение столетий для значительной массы македонцев привычка к повиновению становилась неотъемлемой чертой их натуры. Возможно, роман Й. Стрезовского заставляет обратиться и к этой философской проблеме. Автор как бы призывает к размышлению над тем, только ли из-за агрессии более сильных держав веками страдает македонская земля, «святая и проклятая».

Одним из лучших романов Македонии, посвященных событиям Первой мировой войны, считается роман «Пырей» (1980) Петре Андреевского. Роман Андреевского, как было сказано выше, имел предшественников в национальной литературе, однако македонские исследователи говорят о глубине и новаторстве проблематики этого произведения: Первая мировая война была показана не просто глазами маленького человека, солдата (вспомним А. Барбюса, сделавшего это блестяще в сборнике новелл «Огонь» (1916), М. Крлежу с его прозаическим циклом «Хорватский бог Марс» (1922), лирический роман М. Црнянского «Дневник о Чарноевиче» (1921)), а глазами представителя одной из самых пострадавших стран — Македонии. Андреевский одним из первых заговорил на страницах своего романа о так называемом «македонском вопросе». «До сих пор в нашей современной литературе не было такого произведения, которое бы в полной мере отражало проблематику первой мировой войны с точки зрения македонского вопроса»⁸, — говорит о глубине освоения Андреевским этой проблематики македонский критик А. Вангелов.

Проблема становления национального самосознания в самый тяжелый для страны период — вот что интересует Андреевского в романе «Пырей». В центре произведения — история македонской семьи Велики и Йона Мегленоских, испытывающих на собственном опыте тяготы военного времени и исторического слома. Перед читателем проходят картины довоенной жизни македонской деревни, знакомство героев, их свадьба, обычная семейная жизнь, разрушенная к финалу романа в силу обстоятельств до основания.

Страницы, на которых рисуется военная жизнь Йона, его товарищей, родного брата Мирче, воюющего по другую сторону фронта, показывают события Первой мировой войны с позиции македонцев, вынужденных воевать друг с другом. Еще более драматична судьба оставшейся в тылу Велики. Образ Велики занимает центральное место в романе и по своим сюжетно-композиционным функциям, и по этической нагруженности. Автор предпослал роману посвящение: «Моим женщинам: Велике, Милке и Севде. Вместо зажженной свечи на их могилах. Знаю, что это пламя слишком

мало, чтобы согреть их бесконечно одинокие души». Героиня романа носит имя одной из тех, кому автор посвятил произведение, поэтому ее судьба изначально становится объектом пристального читательского (вслед за писательским) интереса. Образ Велики в романе оказывается символом общечеловеческих поисков нравственной опоры. Для национальной литературы подобной основой становится народная память, национально-исторические корни. Это особенно характерно для литератур, относительно недавно ушедших от фольклорно-поэтических основ художественного словесного миропонимания. Носительницей народной памяти в романе становится женщина, которая самой природой предназначена для того, чтобы возрождать жизнь. О том, что Велика — носительница этой памяти, свидетельствует то, что она живет в системе представлений народа о нравственности, ее внутренний мир гармоничен и целостен, хотя на протяжении всего романа он подвергается атакам со стороны внешнего мира: одного за другим теряет она своих детей, не в силах спасти их от голода, нищеты, болезней. Трагедия Велики Андреевского — трагедия всех матерей и одновременно трагедия Македонии. В образе Велики автор создает символ, смысловое богатство которого в его философском аспекте связано с идеей вечности жизни народа и с преемственностью как признаком этого бессмертия. Вопреки всему с ней происшедшему, героиня в тот самый миг, когда негероически умирает Йон (не на поле брани, а, напившись ракии, в собственной постели), рождает своего последнего сына Родена (многозначно имя ребенка). Происходит это на берегу реки. Традиционная символика образа реки как воплощения вечности и преемственности жизни органично входит в общий символический контекст романа: она несет идею бесконечности в непрерывной связи времен и поколений.

Смысл названия романа и эпиграф подтверждают мысль о прочной взаимосвязи проблематики и поэтики романа: «Пырей — грубая трава. <...> Но сколько бы ты ни топтал ее, ни рвал, ни мял, она не умрет. Только чуть-чуть прильнет к земле и снова оживет. <...> Ничто не погубит ту траву». Так и народ бессмертен, неподвластен истреблению, он стоически вынесет все лишения. В этом убеждена героиня романа, а вслед за ней и сам автор.

Женские образы в романном творчестве Андреевского занимают едва ли не центральную позицию. Как правило, это духовно сильные героини, сосредотачивающие вокруг себя жизнь семьи, рода, села и воплощающие, по мысли автора, те черты национального характера, которые позволяют говорить о стойкости народного духа, умении сопротивляться тяжелым жизненным обстоятельствам, таким как война, голод, страдания. Образ женщины-матери в славянских литературах является традиционным. Зачастую этот образ несет в себе черты этико-эстетического идеала автора и жизненную философию нации. Достаточно вспомнить славянских классиков — Э. Ожешко, Б. Немцову, Э. Пелина, Т. Шевченко и др. В женских образах

у Андреевского пересекаются, с одной стороны, авторские представления о национальном идеале, а с другой — некие архетипические черты образа матери, связанные со стремлением автора к философскому осмыслению истории народа.

Очевидна в связи с этим перекличка романа Андреевского с произведениями серба Д. Михайловича «Венок Петрии» (1975), поляка Т. Новака «Черти» (1971), словенца К. Грабельшека «Ниобея» (1978), в которых живая речь простых женщин читается как исповедь о каких-то высших законах жизни. Все героини упомянутых романов связаны пережитой ими так или иначе трагедией матери, потерявшей детей, но сумевшей осознать и сохранить в себе столь важную роль матери-прародительницы и хранительницы семейного очага. Хочется вспомнить и роман российской писательницы Л. Улицкой «Медея и ее дети» (1996), который на уровне проблематики особенно тесно связан с романом Новака «Черти». Символичны образы главных героинь: ни старостица Ядвига из романа Новака, ни Медея из произведения Улицкой не являются матерями в физическом смысле. Ядвига — старостица села, в ней сочетается трезвый ум, крестьянская смекалка с поэтическим восприятием мира, что превращает эту повитуху в хранительницу древних обычаев, в мудрую мать села. Кроме того, она принимает чуть ли не всех детей в селе, что еще раз подчеркивает «универсальность» ее материнства. Сила Ядвиги — в ее мудрости и любви к людям и к своей земле. Такова и героиня романа Улицкой Медея, потерявшая мужа. Она живет одна, но все же не чувствует себя одинокой: она прочно вросла, как старое дерево корнями, в родную землю, которая и дает ей силы. Именно в дом Медеи, привлекающий строгой простотой и стабильностью, каждое лето съезжаются ее многочисленные племянники, их дети, внуки. Они едут к ней, ощущая ее истинно материнскую снисходительность. Образ Медеи вбирает в себя реальное, житейское и легендарное начало (не случайно упоминаются ее древние предки — греки).

Говоря о творчестве П. Андреевского, необходимо отметить, что это один из самых значительных авторов в македонской литературе. Его проза свидетельствует о появлении в македонской литературе столь яркого национального типа, что можно было бы говорить об определенном новаторстве автора в этой сфере. До романа «Пырей» македонская литература (имеется в виду, прежде всего, жанр романа) предлагала скромные по своим художественным достоинствам и по степени психологической разработанности образы, претендующие на отображение специфических национальных черт. П. Андреевский создал в романе «Пырей» образы, представляющие национальный характер во всей полноте его проявлений. Творчество П. Андреевского свидетельствует о таком подходе к историческому материалу, при котором на первый план выходит, прежде всего,

судьба личности, особенности поведения человека перед лицом истории. Поэтому внешнее историческое движение оказывается в романах македонского автора подчинено изображению основного конфликта — нравственно-исторического.

Исторический жанр в литературе Македонии реализуется и в особом типе романа-биографии, художественной целью которого становится воссоздание таких образов, которые воплощали бы собой национальный характер. Таков роман Д. Солева (р. 1930) «Кизил» (1980). Он посвящен реальному персонажу македонской истории — Василу Антевскому, македонскому коммунисту, казненному болгарскими фашистами в 1942 г. Кизил — подпольная кличка героя, символизирующая его жизненную стойкость. Образ коммуниста, созданный македонским автором, исключительно достоверен. Автор специально изучал архивные материалы, разыскивал документы, беседовал с очевидцами, стремился с максимальной достоверностью воссоздать путь своего героя с момента рождения 28 октября 1904 г. до его смерти в ночь с 18 на 19 августа 1942 г. В романе реконструируется биография героя, соблюдается строгая хронология событий. Вехи биографии, особенно трагическая гибель героя, сами по себе достаточно драматичны, однако автора, на наш взгляд, более всего интересовала духовная эволюция Антевского. Роман содержит много внутренних монологов, произведение наполнено тонким психологическим анализом душевных движений героя, поэтому яркий, героический образ Антевского оказывается свободен от черт схематичной идеализации.

Беллетризованную биографию представляет собой произведение Т. Арсовского (р. 1928) «Климент Охридский» (1989), посвященное жизни и деятельности славянского писателя и просветителя, одного из учеников Кирилла и Мефодия. Это произведение обладает ярко выраженными публицистическими чертами, художественный вымысел отходит здесь на второй план. Историческая беллетристика в данном случае обращается к образу, особо почитаемому в славянских странах, тем более в Македонии, на земле которой Климент скончался и был похоронен.

Жанр художественной биографии известной личности имеет свои традиции в европейской литературе (А. Моруа, С. Цвейг и др.) и, как правило, привлекает в каждой национальной литературе такой материал, который отвечал бы требованиям времени и культурно-исторических обстоятельств. Образ Климента Охридского в этом смысле оказывается актуален для македонской литературы, поскольку соединяет в себе национальные и общечеловеческие черты. С одной стороны, он связан с македонской почвой, именно здесь Климент основал церковь, в которой позже был похоронен, Охридскую книжную школу. И хотя национальная принадлежность Климента неизвестна, для македонцев имя этого человека прочно связано именно с их землей. С другой стороны, Климент Охридский — общесла-

вянский просветитель, принадлежащий всей славянской культуре. Иначе говоря, образ Климента Охридского воплощает в литературе Македонии мысль о взаимосвязанности национальных и общечеловеческих ценностей.

Македонский роман, рисуя национальные типы, неоднократно обращался и к такой жанровой разновидности, как социально-критический сатирический роман. Назовем произведения Б. Вишинского (р. 1929) «Радуга» (1972), В. Костова (р. 1932) «Учитель» (1976), З. Ковачевского (р. 1943) «Семейная фреска» (1976).

Так, например, роман Б. Павловского (р. 1942) «Красный лицемер» (1984) стал одним из знаковых сатирических произведений своего времени в македонской литературе. Павловский создает в этом произведении обобщающий образ новых чиновников от социализма, лицемерно провозглашающих приверженность общественным идеалам, а на деле живущих по законам двойной морали. Имя главного героя — директора типографии Алексо Иванова — стало в Македонии нарицательным. Появилось даже определение, символизирующее человека-лицемера, — «ивановщина». Сатирический пафос романа, гротесковая образность, памфлетные черты — все это позволило показать довольно неприглядную сторону национального характера, весьма сходного, впрочем, с подобными типажам из советской действительности.

В сатирическом романе П. Андреевского «Саранча» (1984) идет речь о послевоенной социалистической реконструкции села, об идейных противоречиях, о проблеме выбора, вставшей перед каждым жителем. И тот, кто не в состоянии сделать этот выбор, становится ничем — насекомым, кузнечиком, как это происходит с героем романа Якимом Доксимовым. Роман написан в гротесковом ключе, а введение фольклорной фантастики позволяет писателю создать причудливую карикатуру на «поголовную коллективизацию» македонской деревни. Фольклорная фантастика воспринимается в романе как непосредственное продолжение реальности, как бы вытекает из логики самой жизни. «Преобразователи» деревни сталкиваются с удивляющим их миром чудесных, нереальных, фантастических событий, которые, однако, самими жителями деревни трактуются как нечто обыденное, давно вошедшее в их жизнь и ставшее близким и реальным.

* * *

Проблема национального в литературе Македонии встала особенно остро в 1980–1990-е гг., поскольку на рубеже этих десятилетий македонцы подошли к принятию суверенитета, что не могло не отразиться и на всей идеологической и культурной атмосфере страны. Кроме того, рубеж 1980–1990-х гг. стал временем изменения не только государственного статуса Македонии, но и периодом, когда во всей Восточной Европе происходит смена культурно-идеологической парадигмы. Многие народы, в

том числе и македонцы, отходят от коммунистической и социалистической идеологии, на первый план выходят сугубо национальные приоритеты. В этот период обострилась необходимость осмысления национальной самостоятельности, специфичности, связанной с историческим прошлым и теми ценностями, которые были заложены предками.

Одним из способов проникновения в художественное произведение и особого акцентирования в поэтике национального сознания является субъективизация романной формы. В литературах Югославии тенденция к субъективизации наметилась еще в начале 1960-х гг., она стала основной приметой следующих десятилетий. Важную роль в развитии этой линии македонского романа сыграло творчество Димитара Солева (р. 1930) и его романы «Под раскаленным небом» (1957), «Короткая весна Моно Самоникова» (1964); Славко Яневского (романы «Две Марии», 1956, «Луна-тик», 1959); Живко Чинго (1936–1987), особенно его талантливый лирический роман «Большая вода» (1971); Влады Урошевича (р. 1934) (роман «Вкус персиков», 1965) и других⁹. В этих произведениях личностное сознание ставится в центр произведения, являясь основным организующим элементом при его построении.

Жанр романа-исповеди оказался востребован македонской литературой на всем ее пути во второй половине XX в. Использование сказовой манеры повествования в романах-исповедях создает особый эффект достоверности происходящего и подчеркивает народную основу центральных образов романов. Использование подобной структуры позволяет выводить на страницы романов героя, говорящего своим, живым языком, поверяющего читателю свои мысли, вызывающего его особое доверие. Форма романа-исповеди давала писателю новые возможности для создания национальных характеров, типов, образов. Движение мысли героя, воспоминания о прошлом становятся не только средством более достоверного представления о происходящих (или произошедших) событиях, но и поводом к размышлению о новых открывающихся гранях характера героя.

«Форма романа-исповеди, — пишет Н. В. Масленникова о словенском романе 1970-х гг., — позволяет, с одной стороны, переносить акцент в сферу индивидуальной психологии, что способствует более детальному исследованию нравственных исканий личности, с другой стороны, становится возможным раскрыть более тонкие глубинные связи человека и истории. Таким образом, преодолевается некоторая камерность, изначально присущая исповедальной манере повествования»¹⁰. Эти замечания исследовательницы словенского романа можно отнести и к особенностям развития македонского романа в XX в.

Романы исповедальной формы так или иначе обращены к проблемам нравственного характера. Ведь исследуя психологию героя, создавая многоплановый образ потока переживаний, невозможно абстрагироваться от

моральной проблематики. Таковы социально-психологические романы-исповеди Б. Вишинского «Ущелье» (1983), «Тесное море» (1986), Й. Стрезовского «Зарок» (1981), П. Андреевского «Тоннель» (2003).

Герои романного диптиха Б. Вишинского «Ущелье» и «Тесное море» — соответственно Марко и Филипп — пытаются найти в себе нравственные силы для противостояния подавляющему воздействию государства, являющегося, как известно, аппаратом насилия. Герои на протяжении всего повествования заняты поисками принципов собственной жизненной философии, которая позволила бы им бороться за личную духовную свободу. В романах автор прослеживает зарождение и движение идеи свободы в сознании двух молодых героев. Этой задаче, безусловно, отвечает избранная Б. Вишинским романная форма исповеди. Романы тесно связаны между собой. В обоих произведениях герои рассказывают о своей жизни и любовных историях. В случае с Марко, героем романа «Ущелье», это происходит в необычном Верхнем Городе, символизирующем утопическую мечту человечества об идеальном государстве. Герои же второго романа — Филипп и Матильда — оказываются уже в Нижнем Городе, где эта мечта реально воплощена и доведена до логического конца. Перед нами своеобразный «механизированный рай», где нет места живым человеческим мыслям и чувствам. Очевидно, что оба произведения представляют собой неразрывно связанную концепцию, реализовавшуюся у Б. Вишинского в жанре утопии («Ущелье») и антиутопии («Тесное море») и продолжающую социально-критическую и сатирическую линию его предыдущего творчества. Гротесковый пафос романа «Тесное море» во многом связан с сатирической направленностью романа 1972 г. «Радуга». Романы Б. Вишинского звучат как романы-предостережения, ориентирующие читателя на размышления о судьбе личности в тоталитарном государстве, о сохранении вечных ценностей — любви и доброты.

Роман лирического типа представляет собой и произведение Й. Стрезовского «Зарок», в котором писатель поднимает проблему распада македонского села как средоточия народных нравственных ценностей. Село Вис становится для автора «синонимом всего мира, народной жизни; все, что случается здесь, — отражение мировых событий»¹¹, — пишет македонский поэт и литературовед Г. Тодоровский. Судьба отдельного человека, жителя этого села, особенно интересует писателя, ведь, по мысли автора, из таких судеб складывается не только жизнь в самом Висе, но и судьба всего народа. Й. Стрезовский пытается проникнуть в глубины человеческой психологии, чтобы постичь национальный характер во всей полноте его проявлений.

Й. Стрезовский отдает повествование в руки своего героя, отказываясь от каких бы то ни было авторских комментариев. Герой романа Трпе рассказывает о своей жизни, о жизни своего села. Глазами главного персонажа мы видим годы коллективизации македонского села, трудное по-

слевоенное время, романтическое воодушевление «преобразователей» и недовольство самих селян, чей привычный жизненный уклад постепенно рушится. Заметим, что роман Й. Стрезовского стал одним из первых произведений в македонской литературе, переосмысливших проблему послевоенных преобразований на селе.

Подобный тип повествования, когда в роли главного рассказчика оказывается герой, не всегда образованный, но тонко чувствующий мир со всеми его противоречиями, оказался продуктивным для македонской литературы. Такой герой, весьма близкий национальному менталитету, пришедший, как правило, непосредственно из народной среды, чаще всего житель села, не раз будет востребован македонскими авторами.

Особенности повествования и поэтики, тип героя, специфическая проблематика ряда македонских романов позволяют говорить об особом жанровом типе романа, который условно можно было бы обозначить как «деревенский». При этом необходимо подчеркнуть, что деревенская проблематика всегда занимала существенное место в македонском романе. Ее осмысление писателями в последние десятилетия XX в. происходит и в связи с пересмотром проблем коллективизации, прошлого македонской деревни, и в контексте этических проблем современного мира, когда ценности городской цивилизации вступают в противоречие с вековыми традициями деревенского бытия.

Македония — страна по преимуществу сельская, поэтому поднимаемые македонскими писателями проблемы как нельзя более актуальны для нее. «Деревенская» линия в македонском романе традиционно проявлялась в творчестве самых разных писателей. Эта линия представляется нам столь значительной в македонской литературе, что можно было бы говорить в связи с типологией македонского романа о двух существенных блоках — романе «деревенском» и романе «городском», а также об особом наполнении в обоих случаях и национальной характерологии.

Подчеркнем, что речь в данном случае идет не столько о тематической общности, сколько о сходстве на уровне романного повествования и типа героя. Стремясь создать образ человека, воплощающего национальный македонский характер, писатели часто оказываются привязаны к своей земле, к македонскому селу — хранилищу важных, с точки зрения романистов, национальных доминант. Важно заметить в связи с этим, что в македонской литературе неоднократно появлялись особые «авторские» топоры в произведениях Ивана Точко (1914–1973), Методия Фотева (р. 1932), Михаила Ренджова (р. 1936), Живко Чинго (1936–1988), Славко Яневского (1920–2000), Томе Момировского (р. 1927).

Так и в 1980-е гг. место действия романов П. Андреевского — село со всеми его противоречиями и трудностями; его поэзия и рассказы посвящены конкретному месту на македонской земле — селу Слоештица, ко-

торое является собирательным образом македонской деревни. «Все это картины Македонии, — пишет исследовательница В. Стойчевска-Антич, — поскольку многие села расположены в горах, или между холмами, или около реки. <...> И в каждом селе „река купает детей“ и поются песни в самых разнообразных фольклорных вариантах»¹². Свой топос создает и другой македонский писатель — Д. Башевский (р. 1943). Это Сараяново, затерянное село где-то в западной Македонии. Романы «Смерти нет, пока слышен звон» (1980), «Сараяновская гвоздика» (1990) рассказывают о жизни этого села.

Позитизируя ту или иную часть македонской земли, авторы стремятся не только воссоздать национальный колорит, но и наполнить создаваемый ими образ общечеловеческим звучанием, превратив его в некий символ «вечной народной жизни»¹³. Обращение македонских писателей к жизни села связано еще и с интересом к герою, сохранившему в себе подлинные национальные черты, выделяющие его среди безликой, по мысли писателей, жизни современного городского человека. Противопоставление города и деревни имеет в романах онтологический характер, оно воплощает противостояние двух миров, различных ценностных систем. Об этом, например, роман П. Андреевского «Последние селяне» (1997). Македонское село и его жители выступают в романе носителями народных представлений о нравственности и противопоставляются городской морали, подчиненной принципу «выживает сильнейший» и потому являющейся циничной по своей сути. Легко заметить здесь типологическое сходство с «деревенской» российской прозой, герой которой нравствен, с точки зрения авторов, уже потому, что всем своим существованием связан с родной землей, с народными патриархальными ценностями.

Роман «Последние селяне» повествует о некоем селе, в котором живут одни старики, не желающие перебираться в город к детям: «Они не могут сменить место точно так же, как не может это сделать дерево», — говорит автор о своих героях. Они полностью оторваны от суетной жизни и живут открытками от детей и редкими их приездами. Трогателен и в то же время трагичен эпизод, когда старики Варвара и Теофил Жешковы выходят на дорогу встречать приезжающих в гости детей и, не дождавшись, обнаруживают, что перепутали дни недели. Горькие слова Теофила обнажают всю глубину трагизма ситуации: «Наверное, нужно помереть, чтоб дети к нам приехали наконец...».

Эпическое начало этого романа омывается сильными струями лиричности, поскольку голос автора, его лирические отступления создают впечатление доверительного разговора с читателями. В романе обнаруживается и сильный драматический элемент повествования, связанный с одной из основных коллизий произведения — полудетективной историей убийства Алексо Жешковым, лесником, единственным молодым героем в ро-

мане, не ушедшим в город, а оставшимся верным своей земле, двух обидчиков Солунки Зенговской — живущей на отшибе матери-одиночки.

Образ Солунки по прозвищу «Волчица» — один из самых поэтичных в романе. Старики, привыкшие измерять свою жизнь народными традициями, легендами, верованиями, обвиняли Солунку в колдовстве, считая ее оборотнем, а ее детей — волчатами. Патриархальная нравственность не позволяет им принять «грешных» детей женщины. Лишь в конце романа выясняется, что это дети Алексо, и старики прощают Солунке ее «грех». Убив насильников Солунки, Алексо Жешков сам превращается в загнанного волка (его преследует в лесах милиция). Важен в сюжете романа тот момент, когда сельские старики отказываются выдать властям сына Жешковых, — его поступок воспринимается всеми как благородный акт мести. Теперь все село начинает воспринимать Алексо своим общим сыном, более того, после гибели героя имя его обрастает легендами.

Для «деревенского» романа Македонии весьма актуально привнесение в романную поэтику фольклорного начала. Особая близость македонского романа фольклору очевидна в «деревенских» романах П. Андреевского «Саранча» и «Последние селяне». Романы пронизаны фольклорными мотивами. Это и многочисленные описания древних обычаев, поверий, появление на страницах старинных притч и легенд, описание природы как живого существа, воплощение в образах стариков патриархальных жизненных ценностей. Произведения одного из самых известных македонских писателей подтверждают тезис о том, что близость славянского романа фольклору обеспечивает органичное функционирование в его поэтике различных жанров устного поэтического творчества. Обращение македонского романа к фольклорным традициям обогащает литературу яркими национальными образами, символизирует укрепление связей между поколениями. Романы С. Яневского «Твердоголовые» (1970), М. Маджункова «Башня на холме» (1981), Т. Георгиевского «Ровная земля» (1981), Т. Момировского «Челн» (1992) свидетельствуют о том, что погружение романа Македонии в национальное (а привлечение фольклорной поэтики неизбежно ведет к этому) не означает его замыкания в узких рамках региона.

Национальные темы, проблемы, осмысляемые на основе народного творчества, имеют особое нравственное наполнение. Обретая этические ценности в фольклоре, македонский роман ориентируется и на общечеловеческое начало, заложенное в народном творчестве. Как писал болгарский литературовед Т. Жечев, именно в силу погружения в региональное литература «приобретает общенациональное значение и смысл. А преодоление регионального на основе погружения в национальное является в зародыше и путем к общечеловеческому»¹⁴.

Линия изображения национального сознания в трудных исторических обстоятельствах, столь плодотворно представленная в творчестве П. Андре-

евского, была подхвачена и другими писателями. Так, например, Д. Башевский в романе «Сараяновская гвоздика», получившем престижную литературную премию Македонии в 1990 г., обращается к проблемам македонского общества 1980-х гг. — периода кризиса социалистических идей, приведшего впоследствии, как известно, к отказу от не оправдавшей себя концепции строительства нового общества. Интерес к подобной проблематике свойствен практически всем славянским литературам и обусловлен политическими изменениями в странах, некогда составлявших социалистический лагерь. Именно 1980-е годы стали временем, когда в литературе Югославии появились книги, открыто говорившие о недостатках общественно-политического устройства и ставящие вопрос о положении человеческой личности в условиях коммунистического общества, кризис которого становился все ощутимее. К проблематике острых социальных конфликтов обращаются в это время многие македонские писатели. Это Б. Павловский, Б. Вишинский, В. Костов, Т. Крестеский, Б. Миневский и другие.

Уже через год после публикации романа Д. Башевского Македония объявит о своем выходе из состава Югославии и о политической переориентации. Писателю удалось ощутить и передать ту кризисную атмосферу, которая обнаруживалась в последнее десятилетие перед обретением Македонией статуса суверенного государства. И хотя автор писал свой роман, по словам македонского критика Е. Клетникова, «без претензии на обширный анализ эпохи»¹⁵, писатель все же воссоздал в произведении точный и достаточно полный образ македонского общества периода 1980-х гг. Социальное начало играет в романе Д. Башевского немаловажную роль, является своеобразным фундаментом, обеспечивающим ему необходимую меру эпичности. Автор пытается осмыслить причины кризиса социалистического общества, его недостатки, в силу которых на второй план уходит самое ценное — человеческая индивидуальность. Размышления о кризисном состоянии общества переплетены в романе с тонким анализом внутренних терзаний главных героев, борющихся с ощущением собственной ненужности в окружающем мире. Житейская драма героев (жизнь молодых супругов Косты и Лены, решивших вернуться в село, к «корням», рушится под воздействием внешних обстоятельств) становится в романе символом тех противоречий, которые неизбежно порождает неблагополучное общество. В романе македонского автора кризис общественный пропускается через сознание молодых героев и подается как духовный кризис человеческой личности, приводящий к трагическим последствиям.

Занимающие автора «Сараяновской гвоздики» в конце 1980-х гг. взаимоотношения личности и находящегося в кризисном состоянии общества, анализ душевных движений молодого человека того периода, размышления о возможностях сохранения основных гуманистических ценностей оказались весьма своевременными в македонской литературе.

* * *

Если «деревенский» роман Македонии выводит на первый план героя, укорененного в традициях, то роман «городской» рисует македонца совсем в иной ситуации. Еще начиная с 1960-х гг. «городские» романы Д. Солева («Короткая весна Моно Самоникова», 1964), В. Урошевича («Вкус персиков», 1965) и позже произведения Б. Павловского, З. Ковачевского, Т. Крстеского, В. Андоновского испытывают на себе сильное влияние концепций европейских модернистов — экспрессионизма Ф. Кафки и философии экзистенциализма.

Кафка представил читателям героя, мечущегося в центре все более сужающегося круга цивилизации. Город Кафки предстает чем-то уродливым, серым, никчемным и в то же время подавляющим человека своей вопиющей безликостью и равнодушием. Иррациональные тексты Кафки воплощали и разорванность сознания его современников, потерявших ценностную ориентацию в городской цивилизации. Вслед за Ф. Кафкой и другими модернистами начала века сходные мировоззренческие и эстетические черты проявились в концепциях экзистенциалистов: «...основные модусы бытия в экзистенциализме — это заброшенность, страх, муки совести, положение «отчужденного» человека во враждебном ему мире. <...> В литературе экзистенциалистов превалирует иносказание, в которое вкладываются по преимуществу тревога, угнетенность, смятение»¹⁶.

Роман Д. Солева «Дублер» (1988) является своеобразным романом-метафорой жизни современной Македонии. Герои романа — писатель Серафим Деспотовский, режиссер, супруги-актеры Деспот и Мирица. Все они неожиданно оказываются связаны с трагической судьбой молодого человека Мирослава, который совершенно случайно был встречен ассистентом режиссера на пляже и приглашен на роль дублера в новый фильм. Молодой человек должен совершить сложный и опасный прыжок в воду. Во время исполнения трюка он погибает.

Через все произведение проходит мотив вины, который и определяет основные психологические характеристики героев романа. Все персонажи так или иначе оказываются виновны в гибели молодого человека. Причина трагедии — тотальное равнодушие персонажей к герою, друг другу, самим себе. Большое значение в романе имеет и мотив случайности, обозначающий не только неупорядоченность мира, разорванность всех человеческих связей, но и бессилие человека перед лицом судьбы. Финал романа Д. Солева создан в ключе кафкианской иррациональности: к писателю, пораженному смертью дублера, приходит молодой студент, в точности повторяющий историю погибшего Мирослава. Молодой человек из-за отсутствия денег не может купить книги Деспотовского и рискует быть выгнанным из университета (это же послужило в свое время причиной того, что Мирослав стал дублером). Ситуация повторяется почти в духе Кафки и

экзистенциалистов. «Городской» роман-метафора «Дублер», на наш взгляд, обладает ярко выраженным философским началом. Д. Солев рисует трагический замкнутый круг, выход из которого один — смерть. Однако македонский писатель все же оставляет надежду своим героям: студент приносит рукопись романа под названием «Дублер» и просит известного писателя о помощи. Читатель так и не узнает, помог ли писатель молодому человеку, финал романа остается открытым, но все же не безнадежным.

Роман-притча Й. Стрезовского «Кошмар» (1986) в символическо-метафорическом ключе обращен к той же проблематике — поиск смысла жизни современным человеком, мучительно осознающим (или не осознающим) свою оторванность от земли, от корней. Романый мир населяют «неукорененные» герои. Символично название романа, сразу настраивающее на определенное восприятие текста. События в романе происходят в послевоенное время в городке Дувлец, рядом с которым находится вулкан. Перед читателем — семейная история Илко, Методия и Богуле Лечоских. Все три героя ищут свое место в жизни, и все остаются несчастны. Жизнь их связана с вулканом. Старый Илко, всю свою жизнь проведший в скитаниях по миру, пытается построить у подножия вулкана лечебные ванны. Его сын Мефодий, ученый-мечтатель, проводит научные опыты, используя вулканическую энергию. А внук Илко юный Богуле, несчастный фантазер и лунатик, мечется в поисках самого себя. Финал романа трагичен: ученый гибнет в лаборатории во время опасного опыта, старик Илко умирает вместе с потухшим вулканом, а Богуле отправляется в бесплодные скитания, повторяя путь своего деда. Герои романа Стрезовского — люди-чудаки, находящиеся в состоянии постоянной тревоги и страха. Вулкан рядом с ними становится символом пугающей человека непредсказуемости жизни. Герои зависят от него и панически его боятся. Весь роман в конечном итоге вырастает в трагическую метафору современного состояния мира. Наше сегодняшнее бытие сродни жизни на вулкане, исход же — в любом случае трагичен, полагает автор. Как видно, исследование психологии современного македонца и его взаимоотношений с миром окрашено для многих авторов пессимистическими тонами.

Новый роман уже не раз упоминавшегося П. Андреевского «Тоннель» вышел в 2003 г. и во многом продолжил эту линию македонской литературы, осваивающей сферу национальной психологии в условиях нового века. «Тоннель» посвящен традиционному для писателя изображению сложной, а подчас и трагической женской судьбы. Невена — героиня романа Андреевского — так же, как и героини упомянутых выше произведений Т. Новака, Д. Михайловича, К. Грабельшека, Л. Улицкой, идет по пути трагических потерь. Но ей не на что опереться, как, например, Велике из романа «Пырей» или Медее из произведения Улицкой. Ее мир — это не мир патриархальной деревни, а суматоха равнодушного ко всему

города. Невена, рассказывающая о своих неудачах, чувствует себя абсолютно одинокой даже рядом с теми, кого любит. Она дважды выходит замуж, и оба ее мужа умирают: Игорь — от рака, Горан — от алкоголизма. Наконец, потеря нерожденного ребенка приводит героиню к краю, за которым — осознание бессмысленности собственной жизни, которая представляется ей бесконечным темным тоннелем, идущим в никуда. Время действия романа — 1963 год — год катастрофического землетрясения в Скопье. Эта деталь символически подчеркивает зыбкость, неуверенность, трагическую неустойчивость мира, окружающего героиню. И даже в третий раз пришедшая к ней любовь в силу противоречивых обстоятельств (юноша много моложе Невены) не позволяет героине обрести почву, почти в буквальном смысле уходящую у нее из-под ног. Героиня движется по кругу трагических несоответствий мечты и реальности, способности любить и ненужности тем, кого она любит, внутренней душевной щедрости и ответного равнодушия внешнего мира. «Посторонняя» — так, в духе экзистенциализма А. Камю, упоминаемого, кстати, в романе, можно было бы обозначить статус этой героини Андреевского в сегодняшней жизни. Лирико-философский роман македонского автора, рисующий столь драматичный миробраз Македонии, судя по всему, не случаен. Вероятно, индивидуальное мировосприятие автора в данном случае накладывается на определенную атмосферу неуверенности, пришедшую на смену эйфории после обретения Македонией суверенности. Неуверенность македонца в собственной судьбе, в судьбе страны, вновь оказавшейся в достаточно сложной геополитической ситуации (имеется в виду «албанский вопрос»), не может не волновать современных македонских писателей. Шаткость и хрупкость сегодняшнего миропорядка — как в 1963 году! — находят свое художественное воплощение в романе П. Андреевского «Тоннель».

В 1990-е гг. освоение македонскими авторами проблемы взаимоотношений человека и мира и формулирование в связи с этим определенных национальных характерологических доминант происходит под знаком сложных взаимоотношений национального и вненационального. В последнее десятилетие ушедшего века проблема национальной идентичности в македонской литературе приобрела, как нам кажется, новые краски. Возможно, это связано с обострившейся «национальной чувствительностью» македонцев, столкнувшихся в 1990-е гг. со сложными политическими и национальными вопросами. Как пишет македонская исследовательница М. Малеская, в 1990-е гг. в стране с особой силой проявились македонский национализм и этноцентризм, что в принципе объяснимо: «У македонцев достаточно причин, чтоб быть „национально чувствительными“. Македония помнит печальную историю разделенной земли, народ которой в силу исторических обстоятельств позже других осознал свою идентичность и все еще живет прошлым, поиском виновных в этом»¹⁷.

Да и обретение страной самостоятельности в начале 1990-х гг. проходило отнюдь не безболезненно. В течение пяти лет после 1991 г. соседняя Югославия отказывалась признавать суверенность новой страны. Болгария, сразу формально принявшая Македонию в качестве отдельного государства, до сих пор не хочет видеть в македонцах самостоятельную нацию со своим языком и культурой. Греция проявила очень жесткую позицию по отношению к названию, национальной символике Македонии и правам македонского меньшинства на территории своей страны. Нужно ли объяснять, какие настроения царили тогда и продолжают бытовать сейчас среди македонцев, чрезвычайно болезненно воспринимающих проблему национального самоопределения.

Реакция литературы на изменения национального статуса македонца и на проблемы, возникающие в связи с этим, оказалась, на наш взгляд, вполне адекватной. Делая особый акцент на национальной проблематике, македонская литература 1990-х — начала 2000-х гг. пытается по возможности уравновесить национальные и вненациональные импульсы в самосознании македонцев в эпоху глобализации. Даже погружаясь в универсальные постмодернистские стратегии, македонские писатели не уходят от традиций своей литературы изображать героя в типично македонской «системе координат» с привлечением сюжетов национальной истории, фольклора, литературы.

Говоря о современном состоянии литературного процесса в Македонии, неизбежно приходится сталкиваться с феноменом постмодернизма, в разных формах и с различной степенью интенсивности проявляющегося в национальной литературе. Далеко не все современное искусство входит в культурную ауру постмодернизма, однако многие универсальные трансформации современной культуры и, следовательно, литературы происходят под его воздействием. Это отмечаемые многими исследователями постмодернизма тенденции неопределенности, которые выражаются в открытости, плюралистичности, неортодоксальности, эклектизме культурных проявлений.

В литературе и литературоведении Запада постмодернизм был и остается органическим следствием литературного развития. Но в литературе Македонии, как и во многих других литературах Восточной Европы, постмодернизм является скорее особой реакцией на идеологическую несвободу. Македонский постмодернизм имеет свою почву, сходную с той, которая характерна для других бывших соцстран, поскольку крушение социалистической системы обнаружило здесь гораздо больше абсурда, чем на Западе. Многие произведения македонских авторов-постмодернистов построены на основании тех универсальных повествовательных приемов, которые свойственны постмодернистской поэтике вообще. Назовем произведения Д. Коцевского (р. 1947) «Одиссей» (1991), «Юстиниана: град,

которого нет» (1999), Т. Крстеского (р. 1950) «Охота» (1993), С. Мицковича (р. 1935) «Александр и смерть» (1992), Г. Смилевского (р. 1973) «Разговор со Спинозой» (2002). Эти романы и по особенностям проблематики, и по специфике поэтики вписываются в процесс универсализации и глобализации, свойственный искусству постмодернизма.

Не менее интересными представляются и те произведения македонского постмодернизма, которые стремятся постичь некие всеобщие законы бытия на национальном материале. Можно упомянуть романы М. Маджункова (р. 1943) «Башня на холме» (1981), Т. Крстеского «Белая Митра» (1986), В. Андоновского (р. 1964) «Азбука для непослушных» (1994). В романе Т. Крстеского «Белая Митра», например, обнаруживаются такие национальные приметы, как использование славянской и балканской мифологии, исторических деталей. Роман посвящен современной жизни по-особому смотрящего на жизнь македонца, которому присущи непокорность, вспыльчивость, патриархальное отношение к женщине. В тексте не только присутствуют македонские реалии, определяющие особенности сегодняшней национальной жизни, но в образе главного героя перед нами предстает носитель именно балканского (македонского) менталитета. Кроме того, в этом романе большая роль отводится фольклорным мотивам (в заголовок внесено название македонской народной песни).

В произведении В. Андоновского «Азбука для непослушных» повествовательной базой становится церковнославянская книжная риторика: текст имитирует старославянскую глаголицу. Книга выстроена в виде азбуки так, что каждой букве соответствует определенный текст. Бесконечно количество буквенных сочетаний — бесконечен и текст романа, полагает автор. Прямые ассоциации с «Хазарским словарем» (1984) М. Павича только на руку македонскому автору: тем самым подчеркивается не только интертекстуальная природа постмодернистского творчества, но и все расширяющееся поле культурного взаимодействия обособленных сегодня, но накрепко связанных общим прошлым двух славянских народов — сербов и македонцев.

Коллизии именно македонской жизни (прошлой или настоящей) исследуются во многих других произведениях македонских постмодернистов. Это романы З. Ковачевского (р. 1943) «История святого дела» (1993), Б. Миневского (р. 1961) «Давайте сфотографируемся, прежде чем возненавидеть друг друга!» (1998), К. Чачанского (р. 1949) «Тень летучей мыши» (1997), «Книга неба» (2000). Поэтому при всем очевидном стремлении постмодернизма к наднациональности и универсальности национальный компонент все же не исчезает. Он может уходить на второй план, но не пропадать совсем.

Вероятно, национальное своеобразие постмодернизма следует искать в предыдущей истории каждой из литератур, поскольку именно там мож-

но обнаружить специфику собственного внутреннего движения отдельной литературы к какой-то точке постмодернизма. Придя в литературу Македонии в начале 1980-х гг. и приживаясь в ней, постмодернизм так или иначе соприкасается, а зачастую и вынужден опираться на определенные национальные исторические, культурные и литературные традиции. Кажется, что македонские писатели-постмодернисты накладывают западноевропейские матрицы на «домашнее» культурное поле, получая при этом интересный и отнюдь не вторичный продукт. Впрочем, вторичность литературы постмодернизма вообще, как известно, не может восприниматься как художественная неполноценность, потому что категория новизны сегодня претерпевает существенные метаморфозы: новое теперь — в осмыслении уже сказанного. Думается, это относится не только к «жестам», «позе», «антипафосу» постмодернистов, а к специфике мировидения современного человека вообще. А для македонского писателя (и постмодерниста, и нет) сама национальная культурная действительность изначально обладает интертекстуальной разомкнутостью, связанной с особыми информационными условиями второй половины XX в., в которых очутилась молодая македонская литература.

Македонский постмодернизм по-своему проживает национальную и мировую историю, выставляя свои счета тоталитарным режимам, «великим» идеям, экологической безответственности и жестокостям XX в.. Антиутопический роман В. Урошевича (р. 1934) «Придворный поэт в летательном аппарате» (1996), сочетая в себе жанровые приметы готического романа, научной фантастики, трюизмы американского коммерческого кино, наивную агрессивность видеоигры, эпатаж порнопродукции, рисует европейское и македонское постисторическое пространство, оставшееся после ядерной катастрофы. «Новое средневековье» — так обозначает македонская критика хронотоп этого произведения¹⁸. Конечно, вспоминается и восклицание классика постмодернизма У. Эко по поводу мировидения современного человека: «Средние века уже начались!»¹⁹.

В романе А. Станковского и В. Манчевского «Файл: Под кайфом» (2000) Балканы и Македония предстают как место героиновых войн, ядерных испытаний и генетических экспериментов. Гротескно-карнавальное повествование выдает скепсис авторов-постмодернистов относительно будущего македонской земли, всегда бывшей и остающейся сегодня «лакомым куском» балканского пирога. Как видим, сколь бы универсальной ни казалась проблематика и поэтика произведений постмодернизма, она всегда имеет и собственно национальное, македонское, наполнение.

Несколько иной взгляд на прошлое и настоящее Македонии предлагает другой постмодернист — А. Прокопиев (р. 1953). Организующим стержнем книги «Человек с четырьмя часами» (2003) является история семьи и события жизни, встречи, поездки самого автора. Рассказы, складывающиеся

в своеобразное мозаичное, но внутренне цельное повествование, погружают читателя не столько в семейные перипетии и жизненные впечатления Прокопиева, сколько в духовные поиски македонского интеллигента. Жизнь семьи, описанная фрагментарно, с большим юмором, иногда с иронией, как фотография в рамку (а фотографии, кстати, тоже опубликованы в книге), помещается в историю жизни страны с конца XIX в., а эссеистические размышления автора о литературе, науке, путешествиях, искусстве — в широкий культурный европейский контекст.

В полифоничном тексте Прокопиева переплетаются разные сюжеты, мотивы, образы, жанровые формы (от классического рассказа до неординарного сочетания эссе и хайку), стилевые черты научного текста и текста музыкального, лингвистические игры (жонглирование различными языками и даже диалектами македонского языка) и тексты Интернета. Все это складывается в путешествие по интертекстуальному европейскому пространству, близкому и понятному автору так же, как и культурное поле родной страны.

«My private Europe» — так называется один из рассказов, в котором повествователь ностальгирует о времени своей молодости, когда он авто-стопом изездил Югославию, Балканы и Европу вместе с рок-группами, в которых играл. Автор удивляется тому, насколько более открытым стало европейское пространство сейчас для него, писателя и научного работника, осознающего в то же время безликость отелей, аэропортов, конференций, симпозиумов, череда которых — его жизнь сегодня. Бесконечная «одиссея» современного интеллектуала становится в рассказах Прокопиева не только эмблемой неуспокоенности мыслящего человека, но и проявлением перманентно длящегося диалога македонца с инокультурными пространствами. Цель этого диалога, по мысли автора, заключена в возможности более четко осознать позицию своей культуры в современном мире. Отнюдь не случайно поэтому отправной и конечной точкой движения практически во всех рассказах сборника становится Скопье, «магический город, ассоциативный мост между Востоком и Западом, где встречаются свое и чужое, традиционное и оригинальное, личное и универсальное...»²⁰.

Постмодернистская игра в ассоциации, аллюзии, контексты, ироническое восприятие автором себя и мира не лишают возможности серьезно проговорить те проблемы, которые волнуют сегодняшнего македонца: как не потерять свое, специфическое, национальное в XXI в.? Ответ на этот вопрос постмодернист А. Прокопиев, как и многие другие македонские писатели, видит в истории, в сохранении национальной (и индивидуальной, семейной) памяти, но и в осознании того, что Македония — часть европейского пространства, пусть малая, но от этого не менее значимая. Актуализация в книге европейского литературного и культурного контекста необходима автору для размышлений о возможностях гармоническо-

го сочетания национального и внационального в культурной жизни современной Македонии.

Казалось бы, употребление слова «гармония» применительно к постмодернистскому тексту может выглядеть неадекватно, поскольку деконструктивистские тенденции постмодерна стали уже общим местом в многочисленных исследованиях его сторонников и противников. Однако мы убеждены, что ни постмодернистский скепсис, ни антииерархичность, ни демонстративная хаотичность жанровых форм, ни провокативная «смерть автора», ни мазохистское «самопоедание» и релятивистская текучесть стилей, ни прочие «кошмары» постмодернизма не исключают формирования внутренне цельного мирообраза, в основании которого (как это было в «старые добрые» литературные времена) находится человек (автор—герой—читатель). Как пишет один из самых ярких и последовательных разрушителей стабильности в современной литературе У. Эко, «люди никогда не перестанут читать литературные произведения, ибо именно в них мы ищем формулу, способную придать смысл нашему существованию. Ведь, в конце концов, на протяжении всей жизни мы пытаемся сотворить историю своего происхождения. В которой был бы дан ответ на вопрос, почему мы родились и зачем жили. <...> Иногда наша собственная история сливается с историей мироздания»²¹.

«Формула смысла нашего существования»... Литература вряд ли когда-нибудь откажется от этих поисков. Даже в эпоху нео-пост-пост-постмодернизма.

Рассказ, давший название всей книге Прокопиева «Человек с четырьмя часами», художественно моделирует картину мира, которая не столько характеризует авторское мировосприятие, сколько маркирует свойства самого объекта художественного познания — реальности. Забавная ситуация, когда повествователь владеет сразу четырьмя наручными часами (он носит их на обеих руках, а также в карманах пиджака и брюк), показывающими разное время, постепенно перерастает в многослойную ироническую метафору безвременья. Из этой метафоры расходится целый спектр постмодернистских пространственно-временных образов. Категория времени в принципе релятивизируется в этом рассказе, начавшись с «разноголосицы» личных часов повествователя, продолжившись остановившимися городскими часами в зале международной автобусной станции и, наконец, закончившись кражей у героя всех четырех часов. В финале теряются все временные границы, поскольку рассказчик уже не может вспомнить сегодняшнюю дату и день недели. Что означают эти манипуляции со временем?

Вероятно, автор артикулирует здесь не только свое представление о хаотичности реальности, теряющей временные акценты, но и рисует пространственную структуру современного ему мира. Часы, описываемые рассказчиком, произведены в разных концах света: это американские

«Nevada», русские часы «Ракета», японские «Orient» и сделанные в Испании «Olimpikus». Прокопиев, символически помещая повествователя — македонского интеллигента — на перекресток времени и пространства, репрезентует типично постмодернистскую ситуацию скрещивания культур, контекстов, смыслов. Таков универсальный образ мира, увиденный глазами македонца, ощущающего разомкнутость, противоречивость, не-иерархичность и рассеянность культурного ландшафта Европы сегодня.

Картина, нарисованная Прокопиевым, не окрашена эсхатологическими тонами, однако явно слышимая ирония выдает скепсис автора по отношению к современному миросостоянию. Эмоциональная тональность этого рассказа во многом определяет настроение и художественные особенности всей книги, целостность которой все же носит неустойчивый, «взрывчатый» характер, как изначально противоречива и полисемантическая культурная реальность, окружающая автора. Многообразие культурных языков, звучащих одновременно на эстетическом поле Македонии, воспринимается А. Прокопиевым как данность, характеризующая особенности мышления современников. Именно поэтому постмодернистская интертекстуальность, полифоничность становятся органичной частью сегодняшней македонской культуры, немыслимой вне европейского контекста.

Об этом же идет речь в одном из самых интересных на сегодня прозаических произведений Македонии — романе В. Андоновского (р. 1964) «Пуп земли» (2000), который выдержал уже пять переизданий, получив несколько престижных литературных премий: награды Союза писателей Македонии, «Роман года» газеты «Утрински весник» и премию «Балканика».

Философский роман Андоновского выстроен в постмодернистском ключе, являя собой многослойную интертекстуальную конструкцию, обыгрывающую пространственно-временные границы культуры македонских славян — как древней, так и современной.

Наряду с культом Климента Охридского в Македонии по сей день существует и культ великих славянских просветителей, почитаемых современными македонцами не столько в качестве прародителей славянской письменности, сколько в качестве символического воплощения единения славян на основе общего культурного языка.

Константин (Кирилл) Философ расшифровывает надпись на чаше Соломона в храме Св. Софии (Айя София) в Константинополе около 869 года (незадолго до принятия монашества, имени Кирилл и собственной смерти) по приказу византийского логофета*. Таков сюжет первой части романа, повествование в которой идет от лица молодого монаха Илариона Сказника, втянутого коварными противниками Константина Философа во главе с отцом Стефаном Лествичником в заговор против просветителя. Сложней-

* Логофет — в Византии название некоторых высших государственных должностей.

шее повествование, основанное на церковнославянской риторике, очень напоминающей стиль «плетения словес», завораживает необычностью слога в сочетании с почти детективными коллизиями, происходящими в монастыре, ассоциативно отсылающими читателя к роману У. Эко «Имя Розы». Появляется в романе и образ библиотеки, сосредоточившей внутри себя некое тайное и весьма опасное знание, комнату-книгу, притягательную и пугающую, как паутина, в центре которой — паук в форме буквы Ж (что это — «жизнь», «женщина», «желания»?); Запись, сокрытая в комнате, и надпись на чаше Соломона поддаются Константину лишь после путешествия к центру мира, пупку Земли — к некоей горе, напоминающей, конечно же, Голгофу.

По Константину Философу, центр бытия — это мудрость, помноженная на жертвенную любовь. Именно этому учится на протяжении всей первой части молодой монах Иларион. К этой же мысли приходит и герой второй части книги, живущий в наши дни. Как выясняется, он — автор романа о Константине Философе. Рукопись обнаружена после самоубийства автора его братом, который и решил издать роман, дневник самоубийцы и сборник его стихов. Композиционная структура еще более усложняется за счет введения псевдодокументов: свидетельских показаний возлюбленной самоубийцы, послесловия, написанного В. Андоновским (выступающим в роли «независимого критика»), пояснений издателя, обнаружившего текст и обнародовавшего его, и письма македонского писателя Б. Варошия автору романа о Константине Философе.

Интертекстуальную основу романа «Пуп земли» подтверждают прямые отсылки к знаменитому произведению М. Кундеры «Шутка», македонское издание которого с предисловием Луи Арагона якобы было обнаружено в чемодане самоубийцы. Издатель решил использовать имена героев «Шутки» в дневнике брата. Так главный рассказчик (автор романа и дневника) становится Яном Людвиком (Андоновский «переворачивает» имя и фамилию героя Кундеры), а его возлюбленная — Луцией.

То, о чем рассказывает Ян в своем дневнике, имплицитно связано с первой частью романа — с поиском «центра мира», смысла жизни, главного в мире и человеке. Для Яна — это любовь, «пупок любимой женщины, из которого можно напиться жизни, счастья и истины», и свобода.

Время действия этой части романа — середина 1990-х гг. Луция сосредоточена на исторической и политической остроте момента, когда суверенность Македонии должна быть осознана всеми ее жителями. Героиня создает «Партию здорового народного духа», члены которой культивируют в себе и других чувство национальной значимости: поют народные песни, танцуют оро, посещают села, чтобы пропитаться народным духом, выступают с речами, обличающими прежние социалистические представления о жизни, а также и современный западный образ мышления. Карикатурность и псевдонародность партии грозят на деле настоящим идеоло-

гическим террором, мало чем отличающимся от коммунистического зомбирования людей. Луция не принимает бунта любящего ее героя, который предпочитает сбежать из родного города, стать цирковым артистом и после долгих лет скитаний покончить с собой. В. Андоновский приводит своего мечущегося героя к гибели, но оставляет читателю его стихи (нужно ли говорить о прямых переключках с «Доктором Живаго» Б. Пастернака!).

Опасности, таящиеся в сегодняшней жизни македонского народа, тонко прочувствованы Андоновским и прорисованы в судьбах его героев. Из всей многоголосицы романа вычленим голос автора, «прячущегося», по обычаю постмодернистов, за разными масками и «теряющегося» в нарративных стратегиях, но все же вполне различного. Он как бы предлагает обернуться назад, в историю, чтобы более взвешенно и мудро подойти к определению современных приоритетов в национальной идеологии.

Итак, национальное проникает в литературу и функционирует в ней в самых разнообразных видах: от фольклорных мотивов и сюжетов до ярких национальных типов, от особых жанровых образований, актуальных для литературы в тот или иной период, до постмодернистских построений, базирующихся на национальных сюжетах и образах и выходящих в то же время за пределы собственно македонского культурного поля. Проявления национального начала многообразны и многовариантны, а потому с трудом разложимы на иерархические уровни и подсистемы. Для нас представлялась важной попытка увидеть особый мирозобраз, складывавшийся в македонской прозе на основе определенной ценностной системы «космоса» национальной жизни. Переживание македонской литературой периодов то хаоса, то гармонии национального бытия отразилось в жанре романа с достаточной полнотой. Художественные поиски македонского романа во второй половине XX в. показывают, как, выстраивая знаки «своего» мира, македонцы (осознанно или нет) формируют связи с европейским культурным и литературным контекстом, заполняя неизбежные зияния в стремительном развитии собственной литературы национальным и общечеловеческим содержанием.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 263.

² Там же. С. 264.

³ Спасов А. Размислување за едно можно типолошко определување на македонскиот роман // Спасов А. Истражувања и коментари. Скопје, 1977. С. 72.

⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447.

⁵ Митрев Д. Врз опусот на Славко Јаневски // Македонската книжевност во книжезната критика. Скопје, 1973. С. 308.

- ⁶ *Георгиевски Х.* Македонскиот роман 1952–1982. Скопје, 1983. С. 69.
- ⁷ Там же. С. 70.
- ⁸ *Вангелов А.* Првата војна и македонското прашање // *Вангелов А.* Решето. Скопје, 1983. С. 97.
- ⁹ См.: *Евстратова А. Е.* Жанровое своеобразие македонского романа 1960-х гг. // Автореферат дисс. к. ф. н. М., 2003.
- ¹⁰ *Масленникова Н. В.* О жанровом своеобразии словенского романа 70-х гг. // Литература южных и западных славян XX в. Проза 1960–1970-х гг. М., 1997. С. 58.
- ¹¹ *Тодоровски Г.* И вистина се измислува,... или Пред романите на Јован Стрезовски // *Спектар.* 1991. № 18. С. 94.
- ¹² *Стојчевска-Антиќ В.* Едно читање со навраќање кон Петре М. Андреевски // *Разгледи.* 1995. № 4–6. С. 243.
- ¹³ Там же. С. 244.
- ¹⁴ *Жечев Т.* От регионалногo к общечеловеческому в развитии литературы (на материале болгарской литературы) // Современная болгарская проза и литература европейских социалистических стран. М., 1985. С. 30.
- ¹⁵ *Клетников Е.* Одбрана на интимната среќа // *Башевски Д.* Каранфилот. Скопје, 1998. С. 214.
- ¹⁶ Литературный энциклопедический словарь // Под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева). М., 1987. С. 506.
- ¹⁷ *Малеска М.* Етничкиот конфликт и прилагодувањето (Македонија 1991–1997). Скопје, 1997. С. 103.
- ¹⁸ *Шелева Е.* Отворено писмо: студии за македонската литература и култура. Скопје, 2003. С. 180.
- ¹⁹ См.: *Эко У.* Средние века уже начались // *Иностранная литература.* 1994. № 4.
- ²⁰ *Капушевска-Дракулевска Л.* Неподносливата леснотија на раскажувањето // *Прокопиев А.* Човекот со четири часовници. Скопје, 2003. С. 197.
- ²¹ *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах / Перевод с англ. А. Глебовской. М., 2002. С. 264.

Указатель имен

- Абаджиев Георги** 297
Авербах Леопольд Леопольдович 57
Агырбичану Ион 192
Адамештяну Габриела 211
Ади Эндре 97, 105
Адорно Теодор 161
Ажаев Василий 200
Айваз Михал 34
Аксаков Сергей Тимофеевич 162
Александру Иоан 209
Алексы Ян 104
Алмаш Думитру 202, 208, 209
Амери Жан 157
Ангел Паул 209
Андерс Владислав 126
Анджеевский Ежи 123, 131–132
Андоновский Венко 313, 317, 321–323
Андреевский Петре М. 298, 300–304, 306, 309–312, 314
Андреску Лауренцю 194
Анрич Иво 6, 246–255
Ануй Жан 64, 287
Апиц Бруно 157
Арагон Луи 322
Аргези Тудор 186, 194, 204, 213
Арнаудов Михаил 257
Арсковский Томе 305
Арцимович Валериан 147
Арцыбашев Михаил Петрович 74
Асеев Николай Николаевич 109
Аудерская Халина 143
Ахматова Анна Андреевна 26, 41, 49
- Бабаевский Семен** 200
Багряна Элисавета 258
Базовский Милош 105
Байбурун А. К. 255
Байрон Джордж Ноэл Гордон 10, 87, 97, 228
Баконски Анатол 204, 206
Бакош Микулаш 102
Балотэ Николае 210
Бальзак Оноре де 79
Бануш Мария 200
- Барбу Ион** 191
Барбу Эуджен 211
Барбюс Анри 39, 302
Бартол Владимир 220, 229, 242
Бахтин Михаил Михайлович 203, 246, 248, 255, 294, 323
Башевский Димитар 310, 312, 324
Бевк Франце 220, 223, 225
Бедный Демьян (наст. имя Придворов Ефим Алексеевич) 109
Беккет Сэмюэл 74
Белая Галина Андреевна 57, 81
Беляева Сабина 263, 265, 281, 289
Бенеш Эдвард 25, 113
Бенка Мартин 104
Беньяк Валентин 107
Бернолак Антонин 116
Бибо Иштван 92, 93
Билиньский Вацлав 137
Бихали Павле 55
Блага Лучиан 194–196, 198, 204, 205
Бландиана Ана 210, 212
Блейвейс Янез 241
Блок Александр Александрович 109
Блоньский Ян 131
Богданов Васо 55
Богданова Ирина Александровна 116
Богданович Милан 44
Бойтар Эндре 171, 177
Бойчев Христо 284
Боровский Тадеуш 124, 126, 146, 147, 157
Босев Росен 274
Ботез Демонстене 192
Боя Лучиан 199, 215
Брагинская Н. В. 247, 255
Брандыс Казимеж 126, 127
Братный Роман 128, 132, 133
Братоловяну Ливиу 201
Бребан Николае 212, 213
Брект Бертольд 41, 61
Брешан Иво 60, 61
Бржезина Отокар 12, 13
Бродский Иосиф 186, 215

- Бронеvский Владислав 41, 61
Брошкевич Ежи 142, 143
Брэгару Кармен 212
Буеребиста 208
Бузура Аугустин 211, 212
Бузя Констанца 212
Букуца Эманоил 193
Булгаков Михаил Афанасьевич 41, 49, 149
Бурек Томаш 138
Бухарин Николай Иванович 58, 109
Бучковский Леопольд 130, 146
Бэлческу Николае 202
Бэнулеску Штефан 212
Бэран Василе 209
Бялошевский Мирон 138, 146
- Вазов Иван** 276
Вайда Анджей 129, 131, 133
Вайнберг Иосиф Имрович 75, 82
Вангелов Атанас 302, 324
Вантула Леон 143
Ванчура Владислав 15, 17, 20, 22, 23
Ванькович Мельхиор 129–130
Вари Дёрдь 166, 177
Варошлия Бранко 322
Василев Владимир 257
Ват Александр 125
Вацлавек Бедржих 108
Вацлавек Бедржих 26
Вацулик Людвик 28, 30, 32–34
Вацуликова Мария 34
Ваште Илка 220, 227–229
Ваянский (наст. имя Гурбан) Светозар 89–93, 105, 115
Вежинов Павел 262, 263, 265, 266, 289
Величков Георгий 273
Веля Николае 211
Вергилий Марон Публий 86
Вересаев Виктор 192
Верлен Поль 13
Верхарн Эмиль 97
Вивег Михал 35
Визиреску Пан 194
Виня Ион 193
Вирк Яни 241
Вишинский Борис 306, 308, 312
Вишник Матей 212
Влад Сажатель-на-кол 208
- Владимов Георгий Николаевич 154
Влчек Ярослав 90
Водник Валентин 226, 228
Войдовский Богдан 140
Войкулеску Василе 194, 196, 198, 206
Волькер Иржи 17–19, 96, 107
Вольтер (наст. имя Мари Франсуа Аруэ) 87, 88
Воробьев Василий Федотович 80
Воронка Иларие 191
Воронский Александр Константинович 55–57, 77, 81, 154
Вотруба Франтишек 95
Вронский Ю. 90
Вуго Саша 235, 242
Выка Казимеж 120–122, 132, 139
Вылчев Йордан 257
- Гавел Вацлав** 28, 30, 32
Гавличек-Боровский Карел 9, 16, 21
Газданов Гайто 181
Галан Василе 202
Галас Франтишек 22, 23
Галек Витезслав 12
Галлус Якоб 236
Галогаж Стеван 55
Гамада Милан 115, 118
Гамальяр Игор 102
Гамбрович Витольд 6
Ганев Христо 260
Ганчев Марко 260
Гауссман Иржи 16
Гачев Георгий Дмитриевич 246, 289
Гашек Ярослав 6, 14, 15, 16, 21
Гашпар Тидо 94
Гвездослав (наст. имя Орсаг) Павол 89, 90, 98, 105
Гегель Георг Вильгельм 197
Гельдерлин Фридрих 197
Гельфанд М. С. 57
Гендрих Иржи 35
Георге Ион 209
Георгиев Колё 268, 284
Георгиевский Ташко 297, 311
Георгиевский Христо 299, 324
Георгиу Вирджил 213
Герасимов Александр Михайлович 59
Гердер Йоганн Готфрид 45, 85, 93, 116

- Гессе Герман 234
Гете Иоганн Вольфганг 10, 89
Гешев Никола 270
Гиммлер Генрих 156
Гинзбург Лидия Яковлевна 64, 65, 70, 82, 138, 147
Гитлер Адольф 125, 151
Главачек Карел 13
Глушич Хелга 239
Говекар Фран 219, 220
Гога Октаван 188, 204
Гоголь Николай Васильевич 90, 151, 256, 262
Годрова Даниэла 34
Голан Владимир 23
Голл Ярослав 11
Голлы Ян 86
Голосовкер Я. Э. 178, 247
Голуб Мирослав 28
Гомбрович Витольд 178
Гомер 86, 89
Гончаров Иван Александрович 91, 114
Гора Йозеф 23, 95
Горан Константин 194
Гораций Квинт Флакк 86
Горват Иван 95
Горкич Милан 50, 51
Горький Максим 38–42, 48–50, 52, 53, 55, 56, 58, 61, 71–78, 80–82, 113, 149, 153, 200
Готвальд Клемент 35, 113
Гофман Эрнст Теодор Амадей 137
Гочев Гочо 260
Гоявичинская Поля 123
Грабал Богумил 32
Грабельшек Карел 304, 314
Грибачёв Николай 200
Гринберг Хенрик 141
Гринцер П. А. 255
Гроссман Василий Семенович 163
Грошан Ион 211
Грубин Франтишек 28
Грубиньский Вацлав 125
Гуляшки Андрей 265
Гурбан Йозеф Милослав 87, 89, 116
Гусак Густав 32, 114
Гурова Ирина 18, 22, 23
Гусев Юрий Павлович 182
Давидков Иван 270, 271
Давидоглу Михаил 202
Даль Владимир Иванович 163
Данаилов Георгий 284
Данте Алигьерри 89
Деляну Николае 202
Детела Фран 219
Джилас Милан 51–53, 62
Джорджеску Паул 212
Диаконеску Михаил 209
Дилонг Рудольф 111
Дильтей Вильгельм 161
Димитров Благой 260
Димитров Георгий 229
Димитрова Блага 265, 272, 273
Димов Димитр 258
Димов Леонид 206
Динесков Петр 288, 289
Динеску Мирча 210–213
Добрев Чавдар 258, 282, 283, 289
Добренко Евгений 41, 78, 80–82
Добровский Йозеф 8
Дойнару Александру 188
Дойнаш Штефан 206, 212
Домбровская Мария 142
Домбровский Ярослав 131
Дончев Антон 280
Дос-Пассос Джон 39
Достоевский Федор Михайлович 10, 64, 65, 74, 97, 113, 126, 161, 256
Драгош, князь 202
Думитриу Петру 201
Дурих Ярослав 20, 21
Дыгат Станислав 126, 146
Дык Виктор 16
Дюришин Диониз 106, 116
Евстратова Анна Евгеньевна 324
Есенин Сергей Александрович 107, 109
Есеновский Ежи 143
Есенский Янко 107
Жар Александру 202
Жарнов Андрей 99
Жданов Андрей Александрович 59
Жебеляну Эуджен 204, 205, 212
Железнов Павел 17, 23

- Жчев Тончо 266, 267, 279, 288, 289, 311, 324
Живульская Кристина 123
Жигулин Анатолий Владимирович 154
Жид Андре Поль Гийом 39, 108
Жинзифов Райко 293
Жироду Жан 287
Жукровский Войцех 129
Жупанчич Отон 97
- Завада** Вилем 108
Здравец Фран 219
Зажичкий Ежи 136
Замятин Евгений Иванович 41, 49, 149
Затонский Дмитрий Владимирович 177
Здравковский Цане 297
Зелинский Станислав 129
Зильбер Борис 213
Зингер Исаак Башевис 141, 254
Зиновьев Александр 185, 210, 214
Зогович Радован 41, 52, 61
Зографский Петар 291
Зошенко Михаил Михайлович 113
- Ибразиану** Гарабет 189, 192
Ибсен Генрик 43
Иван Шишман 283
Иван-Александр 283
Иванов Вячеслав Всеволодович 254
Ивасюк Александру 212
Ивашкевич Ярослав 6, 124, 128, 141, 142, 146
Игнатов Рангел 268
Игов Светлозар 270, 271, 273, 276
Ильёский Васил 293
Инголич Антон 235
Ионид Ион 213
Ионеску Нае 196
Иосиф Штефан 188
- Йовановский** Метод 298
Йовков Йордан 6, 276
Йонеско Эжен 64
Йорга Николае 187–189
Йорданов Недялко 284
- Кавафис** Константинос 254
Кавич Владимир 235, 242
- Казимир Отилиа 192
Казинци Ференц 93
Калинчак Ян 89
Калчев Камен 265, 276
Каменская В. 118
Камилар Эусебиу 201
Каминьская Ида 141
Камю Альбер 115, 161, 177, 273, 315
Кант Иммануил 161, 197
Кантемир Димитрий 184
Канчиков Михаил 213
Капоши Давид 171, 177
Капушевская Лидия 324
Карагеоргиевич Александр 63
Карайон Ион 206, 210
Караславов Георгий 276
Карцева З. И. 267, 289
Кафка Франц 28, 115, 161, 162, 177, 313
Кертес Имре 6, 158–166, 168, 171–177
Кёстлер Артур 39, 79, 82
Кетте Драготин 236, 237
Кирилл (Константин) 83
Кириллова Ольга Леонидовна 244, 256
Киров Майский Никола 293
Кирсанов Семен Исаакович 109
Киру-Нану Ион 188
Киш Данило 64
Клементис Владимир 100, 101, 114
Клетников Ефтим 312, 324
Клопчич Миле 55
Клошка 209
Ковач Ладислав 88, 89
Ковач-Артемис Тита 241
Ковачевский Зоран 306, 313, 317
Ковачич Иван Горан 45
Кович Казтан 241
Когоут Павел 35
Кодер Антон 219
Козьневский Казимеж 133
Коларж Иржи 34
Колевский Васил 258
Коллар Ян 8, 9, 85, 86
Колобаева Лидия Андреевна 75, 82
Кольцов 236
Коменский Ян Амос 8
Конвицкий Тадеуш 134, 146
Конеский Блаже 292
Конрад Курт 26

- Констант Леон 213
Константинов Алеко 276
Константинов Георгий 257
Константинов Константин 257
Константинов-Джинот Йордан 291
Контлер Лайош 117
Корбюзье (наст. имя Жаннере Шарль Эдуар) 88
Короленко Владимир Галактионович 74
Коруджиев Димитр 273–275
Корчак Януш 139–140
Косарев Александр 180, 214
Косашу Раду 210, 211
Косак-Шуцкая Зофья 123, 124
Костов Владимир 297, 306, 312
Костюшко Тадеуш 131, 143
Котруш Арон 196
Коцевский Данило 316
Крайник Некифор 193–196, 198, 209
Кралль Ханна 140
Краль Янко 88, 107
Красиньский Януш 137
Краско Иван 92, 95, 102, 107
Кратохвил Иржи 34, 36, 37
Крейчи Франтишек Вацлав 12
Кристя Валериу 210
Кришан 209
Крле Ристо 293
Крлежа Мирослав 6, 38, 41–47, 50–82, 302
Крохмэлничану Овид 205, 211
Крстеский Трайче 312, 313, 317
Крчмеры Штефан 96, 97, 105, 106
Кудрейко А. 280
Кузманов Эвгений 273
Кузнецов Иван 214
Кукучин Мартин 89
Кун Бела 71
Кундера Милан 28, 29, 31, 33, 35, 322
Кунев Трифон 257
Курелла Альфред 57
Куса Мария 112
Кусак Алексей 27, 37
Кускова Е. Д. 49
Кусы Иван 116
Кушнаренку Джордже 213
Куюмджиев Крыстё 289
Кьеркегор Сёрен 161
Кэлинеску Джордже 200, 204, 213
Кэлугэру Ион 191, 201
Кэртэреску Мирча 213
Лабиш Николае 204
Лаиншчек Фери 241
Лаку-Лабарт 197
Ласич Станко 54, 61, 62, 79, 80–82
Лак Иван 219, 220
Леви Примо 157
Леви-Стросс Клод 245
Лелевич Г. 57
Лем Станислав 146
Ленин Владимир Ильич 40, 49, 53, 74, 80
Леов Йордан 297
Леонов Леонид 295
Лермонтов Михаил Юрьевич 236
Лесевич Витольд 136
Леснякова Соня 116
Леу Корнелиу 209
Лец Ежи 284
Либединский Юрий Николаевич 43
Лилов Александр 258
Липуш Флориан 241
Лихачев Дмитрий Сергеевич 292, 323
Ловинеску Хория 212
Ловинеску Эуджен 191
Локк Джон 88
Лопушина Марко 81
Лосев Алексей Федорович 255
Лотман Юрий Михайлович 244, 254
Лука Герасим 191
Лукач Эмиль Болеслав 95, 99, 107
Лукач Дёрдь 40, 80, 161, 182
Луначарский Анатолий Васильевич 55
Лысаковский Ян 143
Люксембург Роза 153
Маджунков Митко 311, 317
Мазач Леопольд 95, 101
Мазилу Теодор 212
Майерова Мария 16, 20, 108
Малевич Олег Михайлович 118
Маленшек Мими 236, 237
Малеская Мария 315, 324
Маловрх Мирослав 219
Мальро Андре 38
Маниу Адриан 193

- Манн Томас 161, 182, 214, 234
 Манолеску Николае 210, 211
 Манчевский Васил 318
 Маня Норман 197, 210, 211, 215
 Марин 197
 Маркес Габриель Гарсиа 254
 Марков Георгий 260, 269, 270
 Марков Дмитрий Федорович 259, 289
 Марковский Георгий 273, 274
 Маркс Карл 39, 69, 80, 115, 152
 Мартынов Леонид 18
 Масарик Томаш Гарриг 8, 9, 10, 11, 12, 16, 21, 22, 25, 27, 37
 Масленникова Н. В. 307, 324
 Маслеша Веселин 55, 81
 Матвеевич Предраг 74, 80, 82
 Матееску Константин 194
 Матезиус Богумил 26
 Маткович Марьян 64
 Матушевский Рышард 138
 Матушка Александер 102, 112, 114, 118
 Маха Карел Гинек 9, 12
 Махар Йозеф Сватоплук 12, 16
 Мацкевич Юзеф 125
 Мацура Владимир 8, 37
 Маяковский Владимир Владимирович 41, 109, 113, 149
 Медек Рудольф 15
 Менгеле Йозеф 177
 Мережковский Дмитрий Сергеевич 225
 Мефодий 83
 Мешко Франц Ксавер 219
 Мештерхази Лайош 182
 Мику Думитру 194, 213, 215
 Микула Валер 114
 Миладинов Димитар 291
 Миладинов Константин 291, 293
 Милеску Николае 202
 Милош Чеслав 5
 Минач Владимир 104, 105, 117
 Миневский Блаже 312, 317
 Минков Маргарит 268
 Минулеску Ион 193
 Мириманов Виль 181, 214
 Миронеску Ион 190
 Мирча Старый 208
 Мисирков Константин 291
 Митрев Димитар 323
 Михайлович Драгослав 60, 61, 156, 177, 304, 314
 Михай Храбрый 202, 208, 209
 Михале Аурел 211
 Михелич Мира 235
 Михэеску Джиб 194
 Мицкевич Адам 88–90, 137, 178, 227, 236
 Мицкович Слободан 317
 Мольер Жан Батист 89
 Момировский Томе 309, 311
 Моруа Андре 225, 305
 Моца 197
 Мочарский Казимеж 139, 147
 Мраз Андрей 102, 103, 106
 Мукаржовский Ян 26, 102
 Мунк Анджей 135, 136
 Мурн-Александров Йосип 236, 237
 Мурник Рало 219
 Мутафов Энчо 265, 289
 Мутафчиева Вера 281, 282
 Муташку Дан 209
 Мушат Ион 202, 209
 Мысливский Веслав 144–146
 Мэлэнчою Иляна 210
Нагиу Иосиф 212
 Надь Н. 116
 Надь Иштван 177
 Налимов Владимир 183
 Налковская Зофья 122, 123, 138, 146
 Нанси 197
 Наполеон Бонапарт 166, 167
 Неверли Игорь 128, 139
 Негоицеску Ион 210
 Негош Петр Петрович 45
 Неделкович Бужор 210, 213
 Неделчу Мирча 211, 213
 Неедлы Зденек 24, 25
 Незвал Витезслав 109
 Незвал Витезслав 17–20, 23, 24, 27, 30, 42
 Нейман Станислав Костка 13, 16, 17, 23, 108
 Неклюдов С. Ю. 255
 Немцова Божена 9, 303
 Неруда Ян 12
 Николаева Галина 200
 Ницше Фридрих 161, 184, 186, 197

Ничев Боян 255, 259, 276, 283, 289
Новак Константин 213
Новак Тадеуш 143, 144, 304, 314
Новомеский Ладислав 6, 41, 88, 95, 96,
99, 102, 105, 107, 108, 111–115, 117, 118
Новотный Антонин 113
Нойка Константин 213
Норвид Циприан 131
Нуровская Мария 141
Ньютон Исаак 88
Нягу Фэнуш 212

Обертынься Беата 125
Овидий Публий Назон 86
Ожешко Элиза 303
Олейник В. Т. 116
Ольбрахт Иван 16, 20, 25
Опрою Екатерина 212
Оруэлл Джордж 39, 80
Отвиновский Стефан 128

Павелич Анте 51, 111
Павич Милорад 317
Павлов Тодор 258
Павлова Муза 23
Павловский Божин 306, 312, 313
Палацкий Франтишек 8, 9
Палер Октавия 210, 212, 213
Пандря Петре 213
Панов Антон 293
Пападат-Бенджеску Гортензия 191
Папилиан Виктор 194
Папилиану Александру 211
Папу Эдгар 208
Парал Владимир 35
Пас Ион 200, 201
Пасков Виктор 273
Пассендорфер Ежи 136
Пастернак Борис Леонидович 109, 323
Пастрнек Франтишек 98
Патриарх Евтимий 283
Пахор Йоже 220
Пажхала Ян 143
Пекарж Йозеф 11, 37
Пелин Эллин 303
Пенчев Георгий 289
Пероутка Фердинанд 98
Петефи Шандор 43, 88

Петков Любен 273, 274
Петков Никола 257
Петр Великий 184
Петрарка Франческо 89
Петре Джордже 194
Петреску Камил 191, 202, 205, 213
Петреску Чезар 193, 194
Петрик Владимир 117
Петришор Марчел 209
Петров Валерий 258, 284
Петров Ивайло 277–279
Петрович Растко 44, 80
Пиллат Ион 194, 196
Пилсудский Юзеф 63
Пильняк Борис Андреевич 49, 149
Пиндар 89
Пирьевец Душан 235
Питгарт Петр 29, 37, 97, 117
Питиш Екатерина 188
Питуц Георге 209
Пишут Милан 88, 102
Платонов Андрей Платонович 149–
153, 177
Плетершник Макс 219
Пол Пот 151
Поленакевич Харлампие 292
Поло Марко 230
Поничан Ян 95, 96, 111
Попа Григоре 179
Попеску Думитру Раду 211, 212
Попеску Спиридон 190
Попов Стале 297
Попова-Мутафова Фани 257
Попович Титус 209
Посмыш Зофья 135
Поянэ Волбурэ 188
Пражак Альберт 98
Прегель Иван 220
Преда Марин 204, 206, 211, 213
Преда Сорин 213
Прешерн Франце 225–229, 236
Прица Чедо 78, 82
Прличев Григор 293
Прокопиев Александр 318–321, 324
Пропл Владимир Яковлевич 255
Прохазкова Ленка 34
Прус Болеслав 178
Пруст Марсель 161, 212

- Прушинский Ксаверий 130
 Пуйманова Мария 20, 29
 Пулевский Георги 291
 Путрамент Ежи 129, 136, 143, 147
 Пушкин А. С. 89, 90, 113, 236
 Пшибось Юлиан 120
 Пшибышевский Станислав 13
 Пытлик Радко 94, 117
 Пэкурарю Франчиск 202
 Пэтрэшкану Лукрециу 213
 Пэунеску Адриан 209
- Радичков Йордан** 262, 264, 276, 284, 286–288
 Радичков Йордан 5
 Радосв Иван 269, 284
 Райку Лучиан 210
 Райнов Богомил 265, 271, 272
 Райт Ричард 39
 Раля Михай 192
 Рагислав 83
 Рацин Коста 293
 Ребрюну Ливиу 191
 Ребула Алойз 235, 242
 Ревякина И. А. 80
 Ренджов Михаил 309
 Рерих Николай Константинович 104
 Рилский Никола 291
 Ристич Марко 44
 Риттер Вильям 103, 104
 Розенбаум Карол 117
 Ролл Штефан 191
 Роллан Ромен 38, 39, 48–50, 64, 80, 225
 Ротару Ион 213, 214
 Рудницкий Адольф 127, 141
 Русев Никола 268
 Русинек Михал 123
 Рутар Симон 224
 Рымкевич Ярослав Марек 141
- Савич Овидий Герцович** 100
 Садковский Вацлав 147
 Садовяну Михаил 6, 41, 182, 186, 188, 190–192, 198, 200, 201, 204, 213
 Санду-Алдя Константин 188
 Саливарова Здена 31
 Салтыков-Щедрин М. Е. 152
- Самойлов Давид Самойлович 20, 279, 289
 Сандаур Артур 141
 Сапарев Огнян 276
 Сарандев Иван 289
 Сартр Жан Поль 64, 115, 161, 238, 287
 Сейферт Ярослав 17, 18, 22, 23, 28, 108
 Селезнева И. Н. 80
 Семпрун Жорж 157
 Сенкевич Генрик 129
 Сервантес Мигель 14
 Серги Челла 200
 Середа Вячеслав Тимофеевич 177
 Сивец Иван 241
 Симонов К. М. 113
 Симьяновский Слободан 297
 Сирацкий Андрей 117
 Сканы Роберто 208
 Скворцов-Степанов Иван Иванович 56
 Скотт Вальтер 219
 Сладкович Андрей 88, 104
 Слодняк Антон 220, 236
 Слуцкий Борис Абрамович 131
 Смилевский Гоце 317
 Смирненский Христо 41
 Смирнов Лев Никандрович 116
 Смоле Доминик 64
 Смерк Ян 94–96, 100, 101, 103, 117
 Сова Антонин 12, 13
 Сократ 266
 Солев Димитар 305, 307, 313, 314
 Солженицын Александр Исаевич 36, 126, 154, 157, 174, 210, 260
 Сореску Марин 186, 209, 211, 212
 Сорику Ион 188
 Софроний Врачанский 281
 Софронов Анатолий 200
 Спасов Александар 294, 323
 Спиридонова Лидия Алексеевна 80–82
 Ставинский Ежи Стефан 135, 136
 Сталин И. В. 48, 49, 52, 53, 61, 80, 82, 125, 278
 Стан Константин 211, 213
 Станев Эмилиян 258, 282, 283
 Станковский Александар 318
 Станку Захария 205
 Станоев Янко 274
 Стеблин-Каменский Михаил Иванович 255

Стере Константин 189
Стериан Паул 194
Стипетич Зорица 81
Стойчевская-Антич Вера 310, 324
Стратиев Станислав 273–275, 284–286
Стрезовский Йован 297–302, 308, 314
Стреину Владимир 205
Стрыйковский Юлиан 140
Стыкалин Александр Сергеевич 40, 80
Стэнеску Никита 186, 211–213
Сугарев Рашко 273
Сурков Алексей Александрович 109
Сучков Борис 180
Сырбу Ион 210, 213
Сю Эжен (наст. имя Мари Жозеф) 87

Тавчар Иван 219, 220
Тайовский (наст. имя Грегор) 91, 116
Талев Димитр 257, 258
Тараненко Збигнев 147
Таутович Радоица 47, 80
Твардовский А. Т. 41
Тейге Карел 17, 19, 26, 37
Теодору Раду 209
Теодоряну Ионел 192
Теодосий Тырновский 283
Тито Броз Иосип 47, 51–53, 59–61, 63, 296
Тихомирова Виктория Яковлевна 147
Тодоровский Гане 308, 324
Толстой Алексей Николаевич 109, 113
Толстой Лев Николаевич 43, 74, 91, 162, 168, 247, 254
Томов Божидар 274
Топол Иахим 34
Топоров В. Н. 246, 255
Топырчану Джордже 192
Точко Иван 309
Травничек Франтишек 98
Трост Думитру 191
Троцкий Л. Д. 278
Трубар Примож 240
Туджман Франьо 52
Тудор Санду 194
Тудор Эуджен 213
Тудоран Дорин 210
Тургенев Иван Сергеевич 91, 97
Тынянов Ю. Н. 110, 246

Улицкая Людмила 304, 314
Улич Лауренциу 206, 213, 215
Урбан Милан 95, 96, 105, 107, 108
Урошевич Влада 307, 313, 318

Феликс Йозеф 102
Фик Игнаций 140
Филипович Корнель 128, 134, 135
Финжгар Фран 219
Фирдоуси Абулькасим 233
Фихте Йоганн 197
Флакер Александар 78
Флоренский Павел 180
Флориан Мирослав 28
Фотев Методия 309
Франгеш Иво 64, 82
Франк Йосип 46
Францисци Ян 89
Фрейд Зигмунд 217, 230
Фридман Михаил Владимирович 214, 215
Фриче Владимир Максимович 55
Фулла Людовит 105
Фундояну Бенжамин 191
Фучеджиев Дико 266, 267
Фучик Юлиус 23, 24, 26

Хайтов Николай 261
Хайям Омар 233
Халоупецкий Вацлав 98
Хвин Стефан 146
Хегедушич Крсто 55
Хельчицкий Петр 8
Хен Юзеф 141
Херлинг-Грудзиньский Густав 125, 143
Херман Богомир 58, 59
Хинг Андрей 235, 237, 238, 242
Хмел Рудольф 102, 106, 117
Ходасевич Владислав Фелицианович 49, 80
Холуй Тадеуш 135, 140
Хорасанджан Бедрос 211
Хорват Милан 102
Хория 209
Хородинкэ Джорджета 213
Хорти Миклош 71
Хьетсо Гейер 80
Хюлле Павел 141

- Цанкар Иван** 6, 217, 236
Цанкар Изидор 220
Царли Алойзий 219
Цвейг Стефан 48, 49, 226, 305
Целан Пауль 157
Цепеняг Думитру 213
Цесарец Август 41, 43
Цивьян Татьяна Владимировна 245, 249, 254, 255
Цигер-Гронский Йозеф 95, 106, 107
Црнянский Милош 302
- Чалмаев В. А.** 177
Чапек Йозеф 21, 22
Чапек Карел 6, 21, 22, 26, 37, 111
Чапский Юзеф 125
Чаушеску Николае 186, 205, 207, 208, 212, 213
Чачанский Крсте 317
Чашуле Коле 298
Челаковский Франтишек Ладислав 222
Ченгич Энес 42, 46, 47, 53, 70, 80, 81, 82
Чепан Оскар 106
Червенка Мирослав 28
Чернодринский Войдан 293
Черны Вацлав 25, 26
Чехов Антон Павлович 74, 91, 113, 116
Чешко Богдан 133
Чинго Живко 307, 309
Чокулеску Шербан 205
Чоори Шандор 171
Чоп Матия 227–229
Чопич Бранко 52, 61
Чопрага Константин 188, 191, 215
Чоран Эмил 213
- Шагал Марк** 254
Шаламов Варлам Тихонович 126, 154, 158, 177
Шальда Франтишек Ксавер 12, 18, 26, 37, 97–99, 102, 103, 117
Шауэр Губерт Гордон 9
Шафарик Павел Йозеф 8, 9, 85–87
Шварц Георге 211
Шварц Е. Л. 286
Шевц Петр 141
Шевченко Тарас 303
- Шекспир Вильям** 14
Шелева Елизабета 324
Шербу Иероним 202
Шиктанц Карел 28
Ширагу Октав 194
Шицел Мирослав 81
Шкамперле Игор 241
Шкворецкий Йозеф 28, 31–33
Шкловский Виктор Борисович 75
Шмаглевская Северина 123, 147
Шматлак Станислав 86, 90, 116
Шолохов Михаил Александрович 113, 149, 200, 295
Шолян Антун 60, 64
Шопенгауэр Артур 161
Шорли Иво 219
Шотола Иржи 28
Шпенглер Освальд 195
Шпехар Милан 79
Штайнгарт Некулае 210, 213
Штефан Великий 208
Штефэнеску Алекс 210, 211
Штрооп Юрген 139
Штур Людовит 86–89, 114, 116
- Щепаньский Ян Юзеф** 129–130
Щиперский Анджей 141
- Эдельман Марек** 140
Эккерман Иоганн Петер 46
Эко Умберто 234, 318, 320, 322, 324
Элиаде Мирча 180, 196–198, 203, 213, 246
Энгельс Фридрих 80
Эпштейн Михаил 180
Эренбург Илья Григорьевич 100, 101, 103, 108, 117
- Юм Дейвид** 88
Юрчич Йосип 219
- Якобсон Роман Осипович** 100
Якопич Рихард 241
Якшич Божидар 81
Яневский Славко 295, 297, 307, 309, 311
Янион Мария 129, 147
Янчар Драго 235, 238–242
Ярымов Димитр 273, 274

SUMMARY

This study is devoted to the results of the evolution of the Central and the South-East Europe literatures during the XXth century. The main directions of this multi-aspect investigation is to find out the specifics of the development of the national literatures in the European context, literature in the ideological coordinates of the changing time, national mythology as stimulus and at the same time as an obstacle of the artistic renewal, literature classics of the XXth century.

The authors of the articles have analyzed the main ideological and artistic problems and reveal deep resemblance as well as the national specifics of the Czech, Slovak, Polish, Hungarian, Romanian, Bulgarian, Serbian, Croatian, Slovenian, Macedonian literatures. The overall literary experience accumulated by the literatures of the region can significantly expand and make more exact the general picture of the world-wide literary and cultural development in the XXth century.

Научное издание

ИТОГИ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ В XX ВЕКЕ
В ПРОБЛЕМНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ
ЦЕНТРАЛЬНАЯ И ЮГО-ВОСТОЧНАЯ ЕВРОПА

Издательство «Индрик»

Исключительное право оптовой реализации
книг издательства «Индрик»
принадлежит книжной галерее «Нина»
www.kniginina.ru
тел./факс: (495) 959-21-03

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by
e-mail: nina_dom@mtu-net.ru
or by tel./fax: +7 495 959-21-03

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90^{1/16}. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
21,0 п. л. Тираж 800 экз. Заказ № 2874

Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография „Наука“».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6



Итоги литературного развития в XX веке
в проблемно-типологическом освещении