

Российская академия наук
Институт славяноведения

 **ПОЛИТИКА**
И
Поэтика

Москва
2000

Российская академия наук
Институт славяноведения

ПОЛИТИКА И ПОЭТИКА

Сборник статей

Ответственный редактор
кандидат филологических наук
Ю.В. Богданов

Москва
2000

Редколлегия:
доктор филологических наук
Ю.П. Гусев; В.Т. Серeda

ISBN 5-7576-0102-7

©Иститут славяноведения РАН,
2000

От редколлегии

В 1995 г. вышел в свет первый том «Истории литератур Восточной Европы после второй мировой войны», подготовленный коллективом литературоведов Института славяноведения Российской АН. В этой книге хронологически последовательно рассматривался литературный процесс в группе стран, расположенных на территории Центральной и Юго-Восточной Европы и вошедших после 1945 г. в зону влияния Советского Союза (Польша, ГДР, Чехословакия, Венгрия, Болгария, Румыния, Югославия, Албания). Анализ материала в этой книге был доведен до конца 60-х годов. Проблематика литературного развития в последующий период (до 1989 г.) будет представлена во втором томе «Истории...», в настоящее время подготовленном к печати.

В ходе работы над ним авторскому коллективу пришлось столкнуться с целым рядом сложных, дискуссионных вопросов, без специального осмысления которых трудно было бы приступать к систематическому историко-литературному изложению материала. Предлагаемый сборник статей как раз и посвящен обсуждению подобных вопросов, представляющих не только историко-литературный интерес, но и непосредственно связанных с судьбами текущей литературы.

Семидесятые–восьмидесятые годы XX в. — особая страница в истории и истории культуры стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Когда в августе 1968 г. в результате коллективной военной акции была пресечена попытка Чехословакии продвинуться в сторону демократического плюрализма — к «социализму с человеческим лицом», эта силовая победа над «ревизионизмом» не только не устранила, но еще более усугубила кризисные тенденции в «европейском социалистическом содружестве». В оптике дальнейшего хода истории 1968 год предстает своего рода стратегической развилкой, когда появилась возможность для реформирования неэффективной экономики, для постепенной эволюции авторитарных режимов к смягченным формам социалистической демократии. Шанс был, однако, упущен, болезнь в очередной раз загнана внутрь, но летальный исход с этого момента был по существу предreshен. Пробуксовав на месте в 70-е годы, так называемый реальный социализм вступил в заключительную фазу распада.

За общим для всех участников итогом этого процесса при ближайшем рассмотрении обнаруживается поистине драматическое, многослойное содержание. Официальная идеология, вырождаясь в свод ритуальных заклиний, повсюду утрачивала поддержку. В общественном сознании накапливалась энергия противодействия, находившая выход в различных

акциях протеста, в активизации диссидентского движения. Постепенная эрозия общественно-политического строя в каждой из стран сопровождалась своими внутренними перипетиями и частными, но немаловажными — для развития ситуации в самих странах — особенностями. К таким особенностям, имевшим первостепенное значение для литературы, можно отнести национальные модификации культурной политики с присущими ей конъюнктурными ограничениями свободы творчества и книгоиздательской практики. На протяжении 70–80-х годов во всех литературах усиливалась критическая направленность, нарастало сопротивление идеологическому диктату. В той или иной мере оно проявилось в произведениях, вышедших в открытой печати, но наиболее последовательно реализовывало себя в самиздате и в книгах, создававшихся писателями в эмиграции. Эти три относительно самостоятельных сегмента — легальной, диссидентской и эмигрантской словесности — в сложной сумме и разных соотношениях и составляют пеструю литературную карту 70–80-х годов.

В статьях сборника затрагиваются как общие для всего региона, так и специфические для той или иной страны вопросы литературного развития. Выдерживают ли проверку временем и обновленными критериями произведения, издававшиеся в открытой печати? В чем заключалась специфика художественности в литературе, по условиям своего существования вынужденной прибегать к приемам непрямого отражения действительности и завуалированного выражения мысли? Насколько сильны были тенденции, отрицавшие официальную идеологию, и какое воздействие в различных странах они оказывали на общественную активность писателей, на «литературную жизнь»? Каков был в каждом конкретном случае резонанс от самиздатовской и эмигрантской продукции, существовала ли взаимосвязь между диссидентством и эстетической стороной литературы? Какова, наконец, степень преемственности и разрыва у современной литературы по отношению к различным идейным и художественным тенденциям 70–80-х годов?

Эти и многие другие вопросы рассматриваются в книге на материале немецкой (ГДР), польской, венгерской, чешской, словацкой, румынской, болгарской, словенской, сербской и хорватской литератур. В основу текстов статей положены доклады, прочитанные авторами в Москве на конференции в Институте славяноведения РАН.

Достижения и потери польской прозы «второго круга обращения»

В первое послевоенное десятилетие польская литература прошла через этап жесткой унификации в духе догматически трактуемого социалистического реализма. Изменения, происходившие в общественном сознании в середине 50-х годов, особенно после 1956 г., сказались и на литературе. 1956-й — год «разоблачения культа личности Сталина» и обновления политического руководства во многих странах соцлагеря, в том числе в Польше — принес надежды на свободное развитие общества и его культуры. Надежды скажем сразу не осуществившиеся, хотя не надо сбрасывать со счетов те импульсы развития, которые 1956 г. сообщил литературе, которые действовали вплоть до конца 80-х годов и в немалой степени способствовали произошедшим переменам. К таким импульсам относится расширение контактов с мировой литературой, обращение писателей ко всему многообразию национальных литературных традиций. «Исторической необходимости», определявшей человеческие судьбы в литературе предшествующих лет, были теперь противопоставлены ценность и неповторимость личности и ее психология, исследуемая на различном тематическом материале. Было отвоевано и право на художественный эксперимент. Однако постепенно партийно-правительственное руководство вновь ужесточило контроль над культурной жизнью. Предоставляя писателям известную автономию в области формально-художественных поисков, оно в то же время преследовало любые попытки критического подхода к современной жизни и недавней истории. Это порождало постоянные конфликты между писателями и политиками.

Все иллюзии по поводу демократизации социализма, обретения им «человеческого лица» были развеяны в 1968 г. усмирением Чехословакии. Однако возврат к прошлому в литературе уже был невозможен. В ней самой нарастало сопротивление тоталитарному социализму и идеологическому диктату.

К середине 70-х годов стала явной несостоятельность нового курса в экономике, провозглашенного пришедшим к власти в 1970 г. Э. Герекком,

назойливой декларативности в пропаганде «успехов» и безрезультатность обычного для этой идеологии ограничения творческой свободы. В июле 1976 г. в десяти воеводствах прокатилась волна забастовок. Особенно жестоко была подавлена забастовка в Радоме. Растущее сопротивление властям со стороны интеллигенции выразилось, в частности, в создании в том же году «Комитета в защиту рабочих» («Комитет оброны роботникув — КОР»). Среди его основателей были писатели Е. Анджеевский, С. Бараньчак, А. Ковальская, Я.Ю. Липский. Многие писатели активно участвовали в создании так называемого «второго круга обращения литературы», т.е. нелегальных издательств и каналов распространения «тамиздата» и «самиздата», а также разного рода форм независимого образования («товарищество научных курсов» — ТКН, «летучие университеты» и т.д.). В 1976 г. в Варшаве начинает работу крупное подпольное издательство «Незалежна офицына выдавнича» («Нова»). Только в 1976–1980 гг. оно опубликовало около сотни книжных названий. В их числе — некоторые тексты классиков, не издаваемые ранее (например, драмы «Белее снега» и «На плербании в Вышкове» С. Жеромского о польско-советской войне 1920 г.), а также проза и поэзия современных авторов (Е. Анджеевский, С. Бараньчак, В. Гомбрович, Т. Конвицкий, Ч. Милош, Ю. Стрыйковский, К. Вежиньский, В. Ворошильский, М. Хласко и др.), переводная литература (И. Бродский, Г. Грасс, О. Мандельштам, Д. Оруэлл), эссеистика и литературная критика (Т. Бурек, П. Ясеница, А. Киевский, Я.Ю. Липский, А. Михник), политическая публицистика, книги по истории, воспоминания и дневники. Возникли и другие нелегальные издательства — «Кронг», «Глос», люблинское «Спотканя», познанское «Витрына литератув и крытыкув», лодзинское «Пульс» и т.д. С 1977 г. «Нова» начинает издавать литературный журнал «Запис. Поэзия, проза, эссе, фельетон» (в редколлегию вошли Е. Анджеевский, С. Бараньчак, Я. Бохеньский, К. Брандыс, Т. Бурек, В. Ворошильский, М. Новаковский), а затем — журналы «Крытыка» и «Пульс». Появились и другие журналы «второго круга обращения» — «Дрога», «Глос», «Индекс», «Res Publica» и т.д. К 1980 г. нелегальных периодических изданий насчитывалось около пятидесяти, их тиражи доходили до 20 тыс. экземпляров¹.

На нелегальном книжном рынке в 1977–1989 гг. появилось около 4,5 тыс. книг (тиражами от 1 до 7 тыс. экз.), из них 1914 названий — в разделе «Литература и критика» (по неполным данным)².

Начиная с середины 70-х гг. в Польшу мощным потоком хлынули произведения писателей-эмигрантов. И хотя многие из них были на-

писаны в 50–60-е годы, фактом литературного сознания в Польше они становились именно теперь — в 70–80-е годы.

Именно тогда эмигрантские произведения в целом смогли стать одной из важнейших составляющих польской литературы. Стал возможен, по определению немецкого полониста В. Косьного, эффект «одновременности неодновременного»³ — совершенно особый культурологический феномен, еще требующий своего изучения.

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

Важными событиями для Польши стало избрание в октябре 1978 г. польского кардинала Кароля Войтылы папой римским, а в литературной жизни — присуждение в октябре 1980 г. Нобелевской премии поэту-эмигранту Чеславу Милошу. Был снят запрет на публикацию стихотворений Милоша. Из «врага народа» он превратился в национального героя, хотя большинство его прозаических и эссеистских произведений публиковались нелегальными издательствами либо за рубежом. Со всей очевидностью выявилась бессмысленность возведения железного занавеса между литературой в стране и эмиграции.

Между тем в Польше нарастало недовольство коммунистическим режимом. В результате прокатившихся по всей стране летних забастовок в 1980 г., руководимых независимым профсоюзом «Солидарность» (создан в августе 1980 г. на Гданьской верфи и вскоре приобрел статус общенационального общественно-политического движения), произошли очередные перестановки в правящих верхах.

Конфронтация властей с «Солидарностью» привела к введению 13 декабря 1981 г. в Польше военного положения (и хотя 22 июля 1983 г. оно было отменено, все 80-е годы прошли под знаком этого события). Среди тысяч «интернированных», т.е. изолированных в специальных пунктах деятелей «Солидарности» и «КОРа», оказались и многие писатели.

Была приостановлена деятельность Союза польских писателей, а в 1983 г. он оказался распущен. Вместо него власти создали новый Союз (с тем же названием), однако большинство известных литераторов осталось верным своей прежней организации, возрожденной в 1989 г. под названием «Объединение польских писателей».

Дальнейшее развитие событий в стране привело к постепенному переходу власти к оппозиционным силам. 7 декабря 1990 г. президентом Польской Республики был избран глава «Солидарности» Лех Валенса. Коммунистический режим в Польше прекратил свое существование.

Бурные политические события в 70–80-х гг. затронули не только общественно-литературную жизнь в стране, но и непосредственно художественное творчество. При этом можно говорить о цезуре между 70-ми и 80-ми годами. После введения военного положения многие литераторы приняли непосредственное участие в политической борьбе, в том числе и своими произведениями. Соответственно можно выделить две фазы развития литературы «второго круга обращения»: до и после введения военного положения.

Особо следует сказать об эмигрантской литературе, распространявшейся прежде всего по каналам «второго круга обращения». Наибольший интерес вызвала «невывышенная» проза — дневники, воспоминания, эссеистика писателей-эмигрантов. В 70–80-е годы в Польшу пришли в полном объеме шедевры эмигрантской «парабеллетристики»: В. Гомбрович «Дневники. 1953–1956»; Г. Херлинг-Грудзинский «Иной мир» (1953), «Дневник, написанный ночью» (1971–1988); Ч. Милош «Порабощенный разум» (1953), «Семейная Европа. Автобиография» (1959), «Видение над заливом Сан-Франциско» (1969), «Земля Ульро» (1977); А. Ват «Мой век» (1977); Ю. Чапский «Суматоха и призраки» (1981); Л. Тырманд «Дневник 1954» (1980), Е. Стемповский «От Бердичева до Рима» (1971); К. Еленьский «Совпадение обстоятельств. О прочитанном и пережитом за 30 лет» (1981) и др.

Одно из главных достоинств этих произведений — взгляд на польские проблемы с определенной дистанции. Польские комплексы и стереотипы рассмотрены в них на широком, прежде всего общеевропейском историко-культурном фоне, увидены как бы через отражение в зеркале иных культур. Важной чертой этой «эссеистской прозы», сближающей ее, впрочем, с произведениями подобного плана в самой Польше, является стремление к интеллектуальному раскрепощению человека, который испытывает постоянное давление политических мифов и коллективных эмоций, к пробуждению собственного «я» в толпе, оболваненной пропагандой, лишенной индивидуального существования.

В 70-е годы проза «второго круга обращения» в стране обратилась к современной польской действительности и принесла ряд выдающихся произведений. В 1977 г. в нелегальном издательстве «Нова» был опубликован роман Т. Конвицкого «Польский комплекс», а в 1979 г. — его

«Малый апокалипсис» (в 1979–1988 гг. вышло восемь нелегальных изданий романа).

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

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

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

Анджеевский стремился осуществить давнюю мечту критики: написать произведение большой формы о современном обществе. Однако в итоге получился роман о невозможности целостного изображе-

ния современных процессов. «Крошево» роман сложной конструкции. Исходным замыслом автора было описать свадьбу известного актера с дочерью высокопоставленного чиновника, тоже актрисой. Свадьба, а также банкет, раут традиционный для польской литературы художественный прием, который позволяет свести в одном месте в одно время представителей разных общественных слоев («Свадьба» С. Выпяньского, «Озимь» В. Берента, «Стены Иерихона» Т. Брезы, «На деревне свадьба» М. Домбровской и т.д.), подслушать их мысли и разговоры, зафиксировать их позы и жесты. Подобная аллюзийность необыкновенно расширяла контекст, в котором читатель неизбежно осмыслял эту историю.

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

Важен в романе «Крошево» и биографический словарь его персонажей. Их биографии дают представление о многовариантных, но всегда драматичных польских судьбах на протяжении нескольких десятков лет.

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

Адам Нагурский — один из немногих персонажей, пользующийся уважением и симпатией своего окружения. Он — второе «я» Е. Анджеевского. Как и у автора романа, его новые произведения не издаются, власти интригуют против него, молодой читатель к нему

равнодушен. Присутствует в романе, как уже говорилось, и первое «я», сам писатель Е. Анджеевский. Жизненная драма того и другого связана с осознанием психического, морального, интеллектуального крошева польской общественной жизни конца 60-х годов.

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

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

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

«Был год 1980-й, народилась «Солидарность», и прямо на улицах продавались книги Гомбровича, Милоша, Херлинга-Грудзиньского, Солженицына, Оруэлла. Даже тот, кто не увлекался литературой и не интересовался специально политикой, должен был прийти к выводу о том, что знания, полученные в школе либо в вузе ПНР нуждаются в пополнении»⁴, — пишет о том времени современный критик Ян Томковский. Относительная свобода литературной жизни продолжалась недолго — всего шестнадцать месяцев, до введения военного положения в декабре 1981 г. Но эти месяцы, по верному замечанию критика, «сделали невозможной для власти дальнейшую идеологизацию общественной и художественной жизни. В 80-е годы компромисс между партией и художественными кругами был уже практически

невозможен. Все значительные писатели, актеры, журналисты оказались на противоположной стороне баррикады»⁵.

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

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

Для большинства этих произведений характерно отвержение официально признанных ценностей, отрицание коммунистической идеологии, своеобразное «негативное сознание». Польская критика на-

звала их проявлениями «антисоциалистического реализма», у которого много общего с его антагонистом — социалистическим реализмом, прежде всего тенденциозность и публицистичность как главное средство воздействия на читательские убеждения, однозначная интерпретация явлений, частое использование элементов поэтики памфлета в описании противоположной стороны конфликта. Меняется лишь адресат памфлета и краска. Ведь, как остроумно заметил А. Сандауэр, «лак может быть и красного, и черного цвета»⁶.

Помимо общих черт в поэтике, социалистический и антисоциалистический реализм, по словам польского критика П. Чаплинского, «объединяет еще одно: ни тот, ни другой не создали шедевров»⁷.

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

Схематизма и канонов вывернутого наизнанку социалистического реализма не избежали и известные, талантливые писатели. Изменившаяся общественно-политическая ситуация в стране заставила даже такого мастера, как Т. Конвицкий отказаться от критики польского общества, от иронического и сатирического обличения «польских комплексов» (в романах 70-х годов). Хотя в книге «Подземная река, подземные птицы» писатель вроде бы и компрометирует своего героя, литератора-графомана в духе своей прежней издевки над национальными мифами (герой понапрасну скрывается от ареста — его никто не преследует), военное положение рисуется им, в соответствии с распространенной схемой, как очередная оккупация Польши («Когда все так обращались друг к другу? Во время оккупации»)⁸, как очередное польское восстание («— Они хотят победить народ, но это не удастся. Они пытаются польский народ в центре Европы вновь загнать в тюрьму.

— Так было уже много раз.

— О чем вы говорите? — сверкнул очками советник.

— Восстания и поражения. Эйфория и депрессия...»⁹.

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

Новаковский проводит резкую разграничительную черту между «ними» и их милицией, палками, газами и водометами, а также танками и остальным обществом. Военное положение для него — это «оккупация», «фашизм», а деятели «Солидарности» напоминают ему «революционеров на старых гравюрах и дагерротипах», «боевиков ППС», участников подпольного Сопротивления времен гитлеровской оккупации Польши. Их противник изображен карикатурно: «меховая шапка, красная морда. Монгол»¹⁰. Часто используются такие определения, как «змея», «крыса», «гиена» и т.п. В этой связи П. Чаплиньский отметил еще одну общую для тенденциозной прозы соцреализма и публицистической прозы «второго круга обращения» черту: «Через тридцать лет в польской литературе встретились «чудовища», «гады» и «змеи» из производственных романов со «змеями» и «крысами» прозы военного положения»¹¹.

В книге А. Щиперского «Из дневника военного положения» записаны впечатления автора о пребывании в лагере для интернированных, а также его раздумья о польских судьбах. Я. Гловацкий в повести «Мощь хиреет» в сатирико-ироническом ключе — от имени наивного простачка-рабочего — изобразил события августа 1980 г. на Гданьской верфи (начало широкой забастовочной волны). Будни лет военного положения в уже отмеченном патетическом духе противостояния «мы-они» описаны М. Нуровской, Богуславой Лятавец («Тьма», 1989), другими авторами.

Менее политизирован роман Яцека Бохеньского с символическим названием «Состояние после инфаркта», который, впрочем, вряд ли можно считать художественной удачей автора. Герой романа, лежащий в больнице после инфаркта, фиксирует в дневнике как перемены в своем состоянии, так и входящую до него информацию о событиях за больничными стенами. Однако писателю не удалось добиться полноценного совпадения обоих планов повествования и тем самым задуманного метафорического обобщения.

В 1980 г. в подпольном издательстве «Нова» вышла первая книга интеллектуальных дневников Казимежа Брандыса «Месяцы. Воспоминания о современности», охватывающих 1978–1979 гг. Позднее под общим названием «Месяцы» регулярно издавались дневники писателя за следующие годы (1980–1987). По словам автора, «Месяцы» не являются ни дневником, в котором отмечаются каждодневные события и мысли, ни мемуарами, в которых воссоздается собственная биография: «Это особая повествовательная конструкция, невымышленное повествование о чьей-то жизни»¹².

В центре внимания Брандыса — политическая и идеологическая проблематика, актуальная тогда в польском обществе. Освещение этих проблем с позиций эмигранта (в 1980 г. Брандыс эмигрировал во Францию) не вызвало, однако, одобрения многих критиков, считавших оценки Брандыса поверхностными. Подчеркивая дух сопротивления тоталитарному режиму, возобладавший в Польше после 1956 г. («На август 1980 г. польская литература работала четверть века»¹³), Брандыс вынужден неловко оправдывать собственные идеологические и соцреалистические заблуждения: «Мне нелегко оценить человека, каким я тогда был — одного из тех, убежденных вопреки самому себе в том, что Разум содержится в истории и Истина сама осуществится во времени»¹⁴.

Брандыс высказал небесспорную мысль о том, что литературе в бывших социалистических странах шло на пользу сопротивление, противостояние тоталитаризму. Писатели всегда писали не только для кого-нибудь, но и против кого-нибудь, и это было нервом литературной жизни. В коммунистической Польше, писал Брандыс, «жизнь при всей ее серости была какой-то более интенсивной». «Периодически приходилось жить в напряжении, которое сообщало динамику и вырабатывало мускулатуру. Смысл жизни придавали нам стычки с властью. ... Вот это я понимаю, это были переживания!»¹⁵.

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

Действие книги происходит летом 1983 г. в пансионате, где несколько отдыхающих интеллигентов, в том числе герой-повествователь, писатель «пан Маречек», постоянно обсуждают политико-патриотические проблемы, волновавшие тогда поляков. Вперемежку обсуждаются и будничные заботы времени военного положения, и прошлое Польши с его многочисленными национально-освободительными порывами, не достигавшими цели, польские комплексы и стереотипы, будущее страны, определяемое настоящим днем. Мысль о том, что история совершается на наших глазах, что ее важнейшая составная часть — это современные события, а ее смысл проявляется в поведении и судьбах отдельных людей и общественных групп, определяет весь ход раздумий пана Маречека об участии личности (и себя самого) в истории страны и в истории культуры. «Фрагмент польского духа — «Солидарность», — думает пан Маречек, — и я в этом фрагменте, в своем, разумеется, небольшом масштабе, со своими мыслями, с своей болтовней и писаниной, со своими взносами в пятьсот злотых — и я по-своему способствовал созданию этого фрагмента, и я горжусь этим, я имею право гордиться»¹⁶.

Пан Маречек вспоминает серое воскресное утро 13 декабря 1981 г. (день введения военного положения) на Мокотовской улице, взволнованную толпу людей перед зданием «Солидарности», листовки, истеричный плач какой-то женщины, телеоператоров NBC, когда он «вдруг понял, что на его глазах совершается история, что он является свидетелем такого события, которое будет помниться и описываться в течение многих веков ... совершается, впрочем, не впервые — такие серые холодные утра постоянно повторяются в истории его города...». Обращение к истории вызывает видение «буро-зеленых казак на куцых лошадях, их мохнатых папах и длинных пик»¹⁷.

Как ни пытался Я.М. Рымкевич снизить иронией пафосность своего повествования, ему так и не удалось это сделать. Ощущая себя частью варшавской очереди, толпящейся «за ботинками и мясом», его герой заявляет: «Я возмущался вместе с этими бабами, верещал и проклинал вместе с ними, толкался среди них и ругался с ними, я жил и чувствовал вместе с ними, это была Польша, и я был поляком. Это звучит патетично? Это было патетично, это наше стояние в очереди за ботинками, мясом, сыром и подштанниками»¹⁸.

В 80-е годы во «втором круге обращения» появились и произведения, не связанные непосредственно с современностью, с актуальными событиями. Однако многие из них польские критики также причисляют к антисоциалистическому реализму. Это относится, например, к рома-

ну Юлиана Стрыйковского с выразительным названием «Большой страх» (1980, изд-во «Нова»), посвященному событиям во Львове в 1939–1941 гг., времени массовых арестов и депортации за Урал представителей польской интеллигенции, среди которых было немало лиц еврейского происхождения. Роман, таким образом, связывает в сознании читателя начало и конец советской экспансии в Польше.

Насколько сама литература больше, а история и человеческие судьбы многозначнее подобной риторики, напоминает книга Игоря Неверли «Остатки от пиршества богов» (1986, изд-во «Нова»), одно из лучших произведений писателя и всей польской прозы 80-х годов. В ней автор припомнил красочные эпизоды своего детства и юности, которые он провел в России в переломные революционные годы (попав в Россию в 1915 г., Неверли бежал в Польшу в 1924 г., спасаясь от ссылки на Соловки). Эпизоды эти — из жизни будущего писателя в Симбирске, Пензе, Киеве — вписаны в большой контекст истории победы большевиков в русской революции, последствия которой драматическим, а то и трагическим образом, сказались на судьбах множества людей.

В целом же в литературе «второго круга обращения» 80-х годов, посвященной главным образом современным событиям (за исключением нескольких книг, а также изданий эмигрантской прозы, написанной, как правило, раньше), картина мира ограничивается описанием политического конфликта с резким отрицанием какого бы то ни было диалога с политическим врагом — носителем коммунистической идеологии. Это не могло не сказаться на художественной стороне произведений, что осознавали многие авторы. Т. Конвицкий, например, в 1986 г. заметил: «Подобно тому, как существовала конъюнктура проправительственная, так возможна и конъюнктура антиправительственная. Обе вредны для литературы. Я скажу даже резко: одинаково вредны»¹⁹.

Более академично сформулировал эту мысль известный польский литературовед Х. Маркевич: «На отвоеванном плацдарме свободы (речь идет о литературе «второго круга обращения»). — В.Х.) усиливалась идеологизация и даже актуализированная политизация культуры ... Политическая борьба, перенесенная на территорию художественного творчества, имеет свои законы, а точнее, обязательства — однозначность, использование контрастов без «светотеней», что чаще всего неблагоприятно сказывается на этом творчестве»²⁰.

С дистанции сегодняшнего дня заслуги прозы «второго круга обращения» бесспорны. Прежде всего, они в распространении эмигрантской литературы в стране, в создании нескольких значительных ро-

манов в 70-е годы (Т. Конвицкий, Е. Анджеевский) и ряда других произведений, а также в том, что эта проза способствовала объединению оппозиционных сил в культурной жизни страны. Воздействие же польского «самиздата» на широкий круг читателей (в том числе за пределами Польши, в Советском Союзе) было исключительным явлением в рамках всего социалистического лагеря (даже по сравнению с российским «самиздатом», который предшествовал польскому, но масштаб распространения которого был относительно меньшим).

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

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Czarnik O.S. Między dwoma sierpniemi. Polska kultura literacka w latach 1944–1980. Warszawa, 1993. S.383–384.
- ² Czachowska J., Dorosz B. Literatura i krytyka poza cenzurą. 1977–1989 (bibliografia druków zwartych). Wrocław, 1991. S. VII.
- ³ Współczesna literatura polska lat osiemdziesiątych i dziesiątych. Lipsk, 1993. S.67.
- ⁴ Tomkowski J. Dwadzieścia lat z literaturą. 1977–1996. W-wa, 1998. S.43.
- ⁵ Ibid. S.44.
- ⁶ Moje irytacje. Rozmowa z A.Sandauerem // Kultura. 1973. 18. III.
- ⁷ Czaplinski P. Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996. Kraków, 1997. S.36.
- ⁸ Konwicki T. Rzeka podziemna, podziemne ptaki. W-wa, 1989. S.40.
- ⁹ Ibid. S.29.
- ¹⁰ Nowakowski M. Raport o stanie wojennym. Białystok, 1990. S.11.
- ¹¹ Czaplinski P. Op. cit. S.48.
- ¹² Brandys K. Miesiące. 1982–1987. W-wa, 1998. S.190.
- ¹³ Ibid. S.140.
- ¹⁴ Ibid. S.184.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Rymkiewicz J.M. Rozmowy polskie latem roku 1983. W-wa, 1998. S.17–18.
- ¹⁷ Ibid. S.127.
- ¹⁸ Ibid. S.158.
- ¹⁹ Nowicki St. Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim. W-wa, 1990. S.301-302.
- ²⁰ Markiewicz H. Troska i niewiedza // Na Głos. 1991. № 3. Цит. по: Czaplinski P. Ślady przełomu.... S.38.

Демократические и гуманистические ценности в прозе Чеслава Милоша

Чеслав Милош, лауреат Нобелевской премии 1980 г., поэт, публицист, автор двух романов, десятков сборников эссе и множества других литературных работ самых разных жанров, в том числе «Истории польской литературы», написанной на английском языке, с 1951 г. живет за пределами Польши, сначала во Франции, с 1960 г. и до сих пор в США.

На родине его творчество после 1951 г. долгое время не было известно, публиковались только отдельные стихотворения в поэтических антологиях. Правда, произведения Милоша, главным образом, поэтические, печатались иногда в нелегальных польских издательствах. Ситуация мало изменилась и после получения писателем Нобелевской премии, когда в неофициальных издательствах он стал появляться чаще, а в государственных все же редко: в Варшаве в 1980–1981 гг. увидели свет сборники избранных стихов, а в Кракове в 1984–1986 гг. — два тома поэзии.

В Польше и в 80-е годы издавались прежде всего поэтические сборники Милоша. Его поэзия, интеллектуальная и глубокая, далека от непосредственного вмешательства в политические споры, она движется по орбите моральных и философских проблем. Осмысление собственного бытия, своего места на Земле, верность своему призванию, проблемы культуры в самом широком смысле слова — постоянные его мотивы. Более острая по своему идеологическому содержанию проза и в 1980-е годы в самой стране в официальных издательствах появиться не могла. Кардинальные изменения в этом плане произошли только в конце 1980 — начале 90-х годов.

Однако известное неширокому кругу читателей и литераторов, творчество Милоша оказало большое влияние на поэтов разных поколений и разных художественных школ. В 80-е годы издававшиеся нелегально самые его популярные прозаические произведения «Порабощенный разум» и «Захват власти» (написаны в 1951–1953 гг.), оказались созвучны оппозиционной по отношению к общественному строю и власти литературе так называемого «второго круга обращения». Они вместе создавали атмосферу сопротивления, способству-

ющего тем важным изменениям, которые произошли в польском обществе на рубеже 80-х и 90-х годов.

Здесь уместно сослаться на последнюю книгу о развитии послевоенной польской литературы — «Попытка соединения в одно целое» (1997) Тадеуша Древновского. Автор этой работы приходит к выводу, что в обличении сталинизма после второй мировой войны польская литература сыграла бóльшую роль, чем какая-либо другая. Среди перечисленных им конкретных художественных произведений, подтверждающих его мысль, — «Иной мир» Г. Герлинга-Грудзинского, «На нечеловеческой земле» Ю. Чапского, «Порабощенный разум» Ч. Милоша, «Мать Крулей» К. Брандыса, «Апелляция» и «Месиво» Е. Анджеевского, «Дневники» Марии Домбровской, «Малый Апокалипсис» Т. Конвицкого, «Империя» Р. Капусцинского и др. (называем только некоторые из приведенного им списка)¹.

Милош, родившийся в 1911 г., дебютировал в 1930 г., а в 1933 г. увидел свет его первый сборник стихов в Вильнюсе (тогда в Вильно), где прошли молодые годы поэта. Литва, с которой связаны поколения предков Милоша (их родным языком был польский), навсегда останется для него «малой родиной». С 1937 г. Милош — в Варшаве, но часто бывает и в Вильно. Сентябрь 1939 г. застал его именно там, в августе 1940 г., после прихода в Литву советских войск, он снова в Варшаве.

В годы оккупации Милош участвует в культурной жизни подполья, издает под своей редакцией антологию «Песнь независимых» (1942). Война явилась для поэта и его поколения большим моральным потрясением. Иррациональный военный кошмар отрицал традиционное гуманистическое мышление. В своих письмах первых послевоенных лет Милош вспоминает, имея в виду молодых поэтов периода войны — Кшиштофа Бачиньского и других: «Кем были мы, как определяли мы себя по отношению к ним? Мы — это значит, старшие, как Выка, как Анджеевский, как я. Мы были для них “паны гуманисты” и действительно понятие “демократия” звучало тогда как устаревшее, как беззубое шамканье»².

Стихи Милоша военных лет и первых мирных месяцев вошли в его сборник «Спасенье» (1945). В стихотворении «Посвящение» (перевод Иосифа Бродского) читаем:

Ты, которого я не сумел спасти,
Вслушай. Постарайся понять эти простые слова. Ей богу,

Я не знаю других. Говорю с тобой молча, как дерево или туча.
...В неумелых попытках пера добиться
стихотворенья, в стремлении строчек к недостижимой цели, —
в этом, и только в этом, как выяснилось, спасение.

Раньше просом и семенами мака
посыпали могилы — ради всегда бездомных
птиц; в них, считалось, вселяются души мертвых.

Я кладу сюда эту книгу нынче,
чтоб к тебе нам больше не возвращаться³.

В заметке о греческом поэте Кавафисе, которого он, кстати, перевел с английских переложений, Милош замечает, что он сам «давно стоял за выход поэта к более широким горизонтам, — по образцу Кавафиса — года с сорок третьего пробовал по мере сил пользоваться этим образцом на практике»⁴.

Писатели, жившие в эмиграции, видели свою задачу в защите тех ценностей, которые в стране или отрицались или были как бы в опасности — принадлежность к национальной культуре, культурная преемственность, особенно свобода слова⁵.

Своеобразным манифестом в защиту свободы слова явилось уже первое произведение Милоша, написанное им в эмиграции — книга-эссе «Порабощенная мысль», создававшаяся в 1951–1953 гг. Она была впервые опубликована в 1953 г. в парижском Институте Литерацком, затем последовали многочисленные переводы на французский и другие европейские языки, издания в Англии, США и Канаде. Автор предпринял здесь анализ восточноевропейского сознания интеллигента, находящегося под давлением чуждых ему правил политической и экономической системы. В центре — метаморфоза мировоззрения после 1945 г. нескольких современных писателей, названных в книге криптонимами Альфа, Бета, Дельта и Гамма. Известно, что Милош выбрал при анализе психологии приспособленчества и примирения с тоталитаризмом четырех очень известных в то время польских писателей — это были Ежи Анджеевский (с ним, кстати, Милош дружил, переписывался в 1942 г., когда они жили в разных местах, их переписка издана)⁶, Тадеуш Боровский, Ежи Путрамент и Константы Ильдефонс Галчинский.

В результате получилась параболическая повесть о механизме «порабощения мысли», об автоматизации, двойной игре, ведущей-

ся с внешним миром, а в конце концов и с самим собой, и в результате об унижении художественного слова.

В кругах польской эмиграции книга была принята очень по-разному. Редактор парижской «Культуры» Ежи Гедройц высказался скорее отрицательно, разочарованный избранным ракурсом видения интеллектуала. Некоторые видели в ней чуть ли не апофеоз коммунизма, так как автор трактовал идеи коммунизма серьезно⁷. Даже Г. Герлинг-Грудзинский считал, что Милош в этом произведении излишне теоретизирует и возвышает тривиальную, как ему казалось, конъюнктурность писателей, которую он описывает. Герлинга-Грудзинский не верил ни в какие «высшие доводы», которые оправдывали бы писателей, продолжавших верить в коммунизм после сталинских процессов. Он считал, что в основе их позиции — или страх, или обычный оппортунизм. Р. Матушевский, обративший внимание на эту полемику, считает, что отсюда проистекает определенный максимализм нравственных критериев Герлинга-Грудзинского в оценке создававшейся в Польской Народной Республике литературы⁸.

В. Гомбрович в дневнике 1953–1956 г. замечает, что читателей могла раздражать опасность — разоблачая коммунизм, можно попасть в другую крайность, как он ее определяет — «догматический антикоммунизм». «Милош, — пишет Гомбрович, — борется на два фронта: речь здесь идет не только о том, чтобы во имя западной культуры осудить Восток, дело также и в том, чтобы навязать Западу свое собственное, особенное переживание, вынесенное оттуда, и свое знание о мире, и этот поединок, уже почти личный, польского современного писателя с Западом, когда в игру включается демонстрация собственного достоинства, силы, оригинальности, мне более интересен, чем весь анализ коммунистической системы»⁹.

Следует заметить, что дальнейшее развитие творческого потенциала Милоша, рост его авторитета в литературных кругах Запада показали, что он выдержал этот поединок, о котором пишет Гомбрович.

Сам писатель так объясняет психологические обстоятельства обращения к теме, поднятой в этой книге: «Мне кажется, что мою прогулку в Maisons-Lafitte предопределило желание избавиться от фикции и найти такое место на земле, где я мог бы иметь свое лицо, а не маску. “Порабощенная мысль” была попыткой вернуть лицо»¹⁰.

Изданная, как уже говорилось, сначала в Париже, в 1953 г., эта книга пришла в Польшу лишь в 80-е годы, когда в стране возникли

нелегальные издательства. В них («Нова», «Логос»), а также в самиздатах — «Краковска Офицына Студенцка» и др. «Порабощенная мысль» Милоша издавалась тогда шесть раз, в это же десятилетие она трижды публиковалась на польском языке в Париже (1980, 1984, 1985). Первое издание в государственном польском издательстве (Крайова Агенция Выдавнича) появилось только в 1990 г.

Отсутствие свободы слова, давление на искусство Милош и в дальнейшем считал проявлением ущербности общества. В заметке о Борисе Пастернаке (1970) он писал, что «...эпохи, когда поэзию увечат, когда мысль под запретом и поэзия сведена к образности и музыкальности — это не самые здоровые эпохи»¹¹.

В «Порабощенной мысли» мы находим размышление, свидетельствующее о необыкновенной проницательности Милоша. Сидящий в маленьком французском городке, только что убежавший от власти победившего тоталитаризма, он предвидел упадок мощной диктатуры: «Если предположить, что центр проиграет и не сумеет навязать миру своей гегемонии, формы экономики и культуры, какие в этих странах возникнут, будут захватывающим примером нового, поскольку не существует в истории возвращения к status quo»¹².

Почти одновременно с «Порабощенной мыслью» Милош работает над романом «Захват власти», увидевшим свет в Париже впервые в 1953 г. и еще раз в 1981 г. В Польше роман трижды публиковался в 80-е годы в неофициальных издательствах и таким образом включался во «второй круг обращения». Первое официальное издание романа здесь относится к 1990 г.

Рышард Матушевский, отмечая заслуги Библиотеки парижской «Культуры», которая в 1953–1955 гг. издала сразу несколько книг, разоблачающих тоталитарную систему, в том числе «Порабощенную мысль» и «Захват власти» Милоша, а также «Иной мир» Герлинга-Грудзинского, польский перевод книги Д. Оруэлла «Год 1984» и др., замечает: «Отдельные экземпляры доходили до Польши в годы отстранения от Запада, доходили, правда, до узкого круга читателей, но их зачитанные и затрепанные экземпляры свидетельствовали, что их очень многие прочитали»¹³.

Эльжбета Сарновская-Темериуш во вступительной статье к сборнику «Литература и власть», изданному Институтом литературных исследований Польской академии наук в 1996 г., ссылается на высказывание литератора Е. Внук-Липинского в дискуссии, материалы которой опубликованы в книге «Литература и демократия. Неопасные и опас-

ные связи» (Варшава, 1995) (эти названия свидетельствуют о том, что проблема «литература и власть» в последние годы в Польше активно обсуждается): «Связь литературы с политикой — при демократическом устройстве общества, или недемократическом, — как правило, бывает опасной и опасной для той и другой стороны. Прежде всего это опасность для литературы, ибо когда литература слишком близко приближается к политике, то она во многом теряет свою художественную ценность, оказывается инструментом определенного политического или идеологического выбора. Но это небезопасно и для политики, ибо литература с большей силой выразительности ставит под сомнение правоту определенной идеологии или даже всей системы»¹⁴.

Представляется, что приведенное мнение вполне приложимо к размышлениям о романе Милоша «Захват власти». В результате того, что писатель захотел поднять многие волновавшие его политические проблемы и того, что в этом произведении, по словам А. Завады, «нет рациональной дистанции»¹⁵, которая в «Порабощенной мысли» позволила ему заглянуть в будущее, произведение в художественном отношении не относится к числу лучших из написанного Милошем. Он сам, кстати, свою фабулярную прозу не очень ценит, и считает, что лучше всего он себя выразил в поэзии¹⁶.

«Захват власти» — это политический роман, роман «с ключом». Время действия — 1944–1950 гг. Характерно, что произведение, правда, известное в Польше небольшому кругу читателей по западным изданиям, сразу большого интереса здесь не вызвало. К нему возвращались в 80-е годы в связи с теми событиями, которые тогда происходили (движение «Солидарности», цензурные запреты, введение военного положения и т.д.). Эти годы отмечены всплывшим интересом к новейшей истории Польши. Стало известно много новых фактов, о них можно было говорить вслух.

Внешне тематика романа как будто бы не отличается от содержания тех книг, которые создавались в стране: 1944 год, движение советских войск на Запад, а с ними и Первой польской дивизии имени Тадеуша Костюшко, Варшавское восстание, налаживание мирной жизни после окончания войны. Но трактовка этих событий, их оценка была прямо противоположна¹⁷. В 50-е годы это была единственная книга, в которой мы находим трезвый, острый, свободный от всяких иллюзий анализ происходившей трагедии в Восточной Европе. Милош не сомневается, что коммунистическая система была принесена в Польшу

на острие советского оружия — и этим прежде всего он отличается от писателей, которые в 50-е годы поддерживали новое общество.

По мнению некоторых польских исследователей, книга была задумана Милошем как полемика с романом Ежи Анджеевского «Пепел и алмаз» (1949), написанным с позиции принятия нового строя в Польше¹⁸.

Станислав Бараньчак — известный поэт, живущий в эмиграции, в своем предисловии к шведскому и американскому изданию романа Милоша (1982, 1989) подчеркивает, что его автор видит всю сложность психологических мотивов, заставляющих тех или иных согнуться перед тоталитарной силой. По мнению Милоша и Бараньчака, Польша 1944 г. была не готова, как и весь мир западной цивилизации, дать отпор тоталитаризму.

В романе прослеживаются индивидуальные судьбы нескольких героев, правда, на примере отдельных, как бы выхваченных из бега времени эпизодов. Один из главных героев Петр Квинто, офицер-политработник в Первой польской дивизии, журналист, интеллигент, бывал до войны во Франции, в 1939 г. был арестован и депортирован за Урал, помнит ладони, стертые до крови от топора на лесоповале (в романе много ярких, выразительных деталей и есть специальное интересное рассуждение о роли детали в описании, рассказа о чем-то), потом для Квинто были уготованы армия, газета, поддержка видного организатора периодических изданий уже в мирной Польше Баруги. Петр наблюдает враждебные отношения между польскими и русскими офицерами в армии, понимает и разделяет недоброжелательное отношение населения и к Советской армии и ко всем новым преобразованиям, видит фальшь официальных речей, сначала мечтает о том, чтобы уехать за границу, а потом и получает такую возможность. В этом герое можно найти, как считают критики, черты Павла Гертца, но также и самого автора. Многие другие герои также узнаваемы: Баруга — это известный литератор левой ориентации Ежи Борейша, журналист и сотрудник КГБ Винтер имеет сходство с Ежи Путраментом, Волин — с генералом Сверчевским, у Бруно заметны черты писателя Адольфа Рудницкого и т. д.

В изображении Варшавского восстания преобладает пафос трагизма, обреченности, звучат недоуменные вопросы повстанцев, почему Советская армия не переходит Вислу, чтобы помочь и спасти Варшаву от разгрома. Но в итоге писатель осуждает лондонское руководство, организовавшее это восстание, как совершенно бессмысленную,

обреченную на неудачу акцию, показывает скорее отрицательное отношение населения к восставшим.

Что касается мирной жизни после 1945 г., то в романе преобладают принципиально новые взгляды и оценки по сравнению с теми, которые были приняты в произведениях, написанных в стране, — полное неприятие новых порядков, осуждение бесконечных арестов, в частности преследования участников Сопротивления в рядах Армии Крайовой, атмосферы доносов, личного предательства и т. д. Автор обнажает такое последствие тоталитаризма, как обесценивание прежней системы ценностей. Герои бессильны что-либо противопоставить действующей тогда концепции общественной жизни. «Перед героями, — замечает С. Бараньчак, — нет выбора, только смерть, изоляция, бегство или коллаборация по отношению к системе, в любом случае, — это поражение»¹⁹.

Правда, и это С. Бараньчак тоже замечает, пролог и эпилог романа как бы сглаживают это пессимистическое звучание произведения. Здесь речь идет о крупном ученом профессоре Гиле (тоже имел реальный прообраз), который в трудные годы, отстраненный за свои независимые взгляды от работы со студентами, упорно переводит «Пелопонесскую войну» античного историка Фукидида. Этот защитник гуманистических ценностей находит поддержку в общении с обычными людьми, у которых, как пишет автор, хотя они и научились молчать, существует «представление о том, что справедливо и что несправедливо»²⁰.

По наблюдению современных польских исследователей, «Захват власти» как роман слабый в художественном отношении не вызвал особого интереса в кругах польской эмиграции. Однако его мощный политический заряд обратил на себя внимание Витольда Гомбровича. Он так писал об этом произведении в своем «Дневнике»: «Очень сильная книга. Милош — это для меня переживание. Единственный из писателей эмиграции, которого действительно залила водой эта буря. Других — нет. Они, правда, были под дождем, но с зонтиками. Милош же оказался промокшим до нитки, а в конце ураган стащил с него и одежду — он вернулся голым. Впрочем, это вы выглядите неприлично в ваших панталонах и курточках самого разнообразного фасона, с вашими галстуками и носовыми платочками. Какой стыд!»²¹

Но такой отзыв был скорее исключением для того времени. Как считает Т. Древновский, первые книги Милоша в эмиграции писались прежде всего для зарубежного читателя и в меньшей степени

для польских эмигрантов. (Не случайно роман активно переводился на английский, французский, испанский и другие языки, получил престижную европейскую награду — «Prix-Littéraire Euroréen».) Однако со временем — особенно в 80-е и 90-е годы наблюдения и анализ Милоша трактовались серьезно и изучались в стране²².

В январе-феврале 1954 г. Милош во Франции пишет стихотворение «Вопрошание», обращение к соотечественникам:

Где б вы ни были в эту минуту, друзья,
И тоска ли вас мучает, радость ли полнит, —
Чашу терпкого, черного цвета вина,
По обычаю Франции я подаю вам.
Скажите, если там запрещены
И страх, и взгляд, и общее нам слово,
Скажите мне, как в полночь говорят
Самим себе, когда вокруг — лишь полночь,
Стук ходиков, да посвист поездов:
Вы вправду верите, что ваш мир —
Ваш дом?...
...Мы должны надежду отстоять.
Чем я могу помочь здесь? Только словом²³...

В 50–80-е годы Милош, кроме поэзии, которой он занимается всегда, опубликовал получившие широкую европейскую известность прозаические произведения, среди них — воспоминания о детстве, о «малой родине» — «Долина Иссы» (1955, 2-е издание — 1981), сборники эссе «Земля Ультро» (1977) — глубокие размышления интеллектуала о кризисе европейской культуры, о назначении человека, о месте Польши в Европе, о национализме и фанатизме, о роли культуры, о культуре Запада и Востока, о себе и своих «корнях».

Своеобразным подведением итогов этих размышлений Милоша явилась его «Речь в Шведской Нобелевской академии» в Стокгольме, в декабре 1980 г. «Я — “Дитя Европы”, как указывает название одного из моих стихотворений, — сказал Милош, — но это горькие, саркастические слова. Я также автор автобиографической книги, которую во Французском переводе назвали “Une autre Europe” (“Другая Европа”)... Нам, обитателям этой другой Европы, дано было сойти в “сердце тьмы” XX века»²⁴. Писатель имеет в виду трагический опыт истории XX в., который особенно почувствовали на себе пред-

ставители «другой Европы», — революции и войны, стоившие жизни миллионам людей, убитых физически или духовно. Милош вспоминает при этом и холокост, и гибель в лагерях миллионов поляков, русских, украинцев и узников других национальностей, гибель польских офицеров в Катыни и Старобельске.

Милош считает, что благодаря несчастьям народы «другой Европы» сохранили память, тогда как Европа без эпитета и Америка теряют ее, похоже, все больше с каждым поколением. «Память — это наша, нас всех из “другой Европы”, — утверждает писатель, — сила»²⁵.

Но сознание Милоша, как он подчеркивает, обращено не только к прошлому. Он имел все основания сказать о себе: «На более глубоком уровне поэзия моя, как мне кажется, осталась здоровой и выражала мечту о царстве истины и справедливости». И знаменательны заключительные слова: «Наше столетие близится к концу. Это было также столетие веры и надежды»²⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Drewnowski T.* Próba scalenia. Obiegi. Wzorce. Style. Warszawa, 1997. S. 16.

² Цит. по: *Zawada A.* Miłosz. A to Polska właśnie. Wrocław, 1996. S. 80. А. Завада замечает по поводу этого письма: «Трезвый взгляд требовал тогда интеллектуального героизма» (Там же).

³ Иностранная литература. 1991. №5. С. 195.

⁴ Там же. 1995. №12. С. 203.

⁵ См. об этом: *Jarosiński Zb.* Literatura lat 1945–1975. W–wa, 1996. S. 94.

⁶ См.: *Miłosz Cz.* Legendy nowoczesności. Kraków, 1996.

⁷ См. об этом: *Drewnowski T.* Op. cit. S. 145.

⁸ См.: *Matuszewski R.* Literatura polska 1939–1991. W–wa, 1995. S. 405.

⁹ Цит. по: *Zawada A.* Op. cit. S. 135.

¹⁰ *Ibid.* S. 131.

¹¹ *Милош Ч.* О Пастернаке трезво // Иностранная литература. 1994. №7. С. 208.

¹² *Miłosz Cz.* Zniewolony umysł. Kraków, 1990. S. 69.

¹³ *Matuszewski R.* Op. cit. S. 71.

¹⁴ *Wnuk-Lipiński E.* Wypowiedź w dyskusji «Literatura i demokracja. Bezpieczne i niebezpieczne związki». Warszawa, 1995. // *Sarnowska-Temierusz E.* Słowo wstępne. «Literatura i władza». Warszawa, 1996. S. 7.

¹⁵ *Zawada A.* Op. cit. S. 136.

¹⁶ См. об этом: *Baranączak St.* Przedmowa do szwedzkiego i amerykańskiego wydania // *Miłosz Cz.* Zdobywcze władzy. Olsztyn. 1990. S. 5.

¹⁷ На это не обратил внимания автор первой у нас небольшой статьи о творчестве Ч. Милоша Михаил Глобачев. Само по себе появление этой статьи, впервые дающей русскому читателю конкретную информацию о польском лауреате Нобелевской премии, несомненная заслуга ее автора. Однако М.О. Глобачев, рассказав о том, что Милош в своем произведении описывает

трагедию Варшавского восстания, нежелание Советской армии помочь повстанцам, а затем мирные дни и решение главного героя эмигрировать на Запад, замечает: «Словом во многом — то же, или примерно то же, что в более позднем и знаменитом романе-эпопее (? — Е.Ц.) Р. Братного “Колумбы, двадцатый год рождения”». В действительности же похожего в произведениях Милоша и Братного очень мало. Роман Братного писался в стране и издавался в стране в 50–70-е годы многократно (т.е. проходил цензуру). (См.: *Глобачев М.О.* Двуединство таланта. О творчестве Чеслава Милоша, и не только о нем // Современная художественная литература за рубежом. 1989. №4. С. 68).

¹⁸ См.: *Matuszewski R.* Op. cit. S. 71; *Drewnowski T.* Op. cit. S. 99, 145. При этом Т. Древновский замечает, что роман Милоша по своему политическому содержанию был более правилен, но отличался памфлетным характером и с точки зрения читательского интереса не может с Анджеевским конкурировать. (S. 99).

¹⁹ *Barańczak St.* Op. cit. S. 7.

²⁰ *Miłosz Cz.* *Zdobycze władzy.* S.147.

²¹ *Gombrowicz W.* *Dziennik (1953–1956).* Paryż, 1971. S. 124–125.

²² См. об этом: *Drewnowski T.* Op. cit. S. 145.

²³ По словам автора, эти стихи не предназначались для печати и только через двадцать лет он обнаружил их в старых бумагах. Стихотворение впервые напечатано в сборнике Милоша «Поэзия» (Варшава, 1983). Здесь цитируется по переводу Б. Дубина, опубликованному в журнале «Иностранная литература». 1995. М. С. 193–194.

²⁴ *Иностранная литература.* 1991. №5. С. 205.

²⁵ Там же. С. 209.

²⁶ Там же. С. 200.

Политические аллегории Ежи Анджеевского

Ежи Анджеевский как писатель развивался противоречиво. Несмотря на силу и многогранность таланта, он не избежал душевного беспокойства, творческих метаний, мучительных поисков собственного пути в литературе. Не случайно уже первый роман писателя «Лад сердца», принесший Анджеевскому известность, породил симптоматичные оценки в критике¹. З. Старовойска-Морсцин назвала его «книгой о разладе сердца»².

Мировоззренческая противоречивость Анджеевского сказалась в произведениях о второй мировой войне и периоде фашистской оккупации («Ночь», «Золотой лис»), публицистике конца 40 — начала 50-х годов и романе «Пепел и алмаз». Открыто заявив о своей приверженности идеалам ПОРП, писатель не только согласился тогда с вмешательством партии в творческий процесс, но и счел это вмешательство необходимым («Партия и творчество писателя»). Однако и в ту пору его произведения отличались идейной неоднозначностью, вызывая различные трактовки и отклики. Примером может служить роман «Пепел и алмаз», вознесший писателя на вершину славы, переведенный на многие языки, собравший огромную критическую литературу, авторы которой единодушно давали роману самые высокие оценки, хотя ряд критиков и отмечал противоречивость произведения³. Думается, что первые сомнения в правильности политического курса страны и в выборе своего места в жизни Анджеевский высказал именно в «Пепле и алмазе». Достаточно вспомнить душевные метания его героев как «правых», так и «левых» убеждений или язвительность описания представителей новой жизни в сцене ночного банкета, напоминающего пирушку сытых бургеров в трагедии Гете «Фауст»: все набросились на дорогое вино и еду, хотя угощение исходило от дьявола.

Закончилась война, но Анджеевский напоминает, что страшный Молох политики, поделивший поляков на два непримиримых лагеря, продолжает одинаково беспощадно изничтожать и коммунистов, и аковцев-подпольщиков. Тщательно готовилось покушение на Щуку

как политического противника, — и оно совершилось. Смерть его убийцы Мацека лишь кажется случайной. Она тоже результат политического противостояния в стране. Социально-этическому мотиву преступления и наказания, явно восходящему к Достоевскому, Анджеевский придает и актуализированную политическую окраску. Под сомнение поставлено все: политика, нравственность, социальный уклад Польши. Даже любовь, которой нередко приписывается целительная сила, в «Пепле и алмазе» не обещает спасения. Нет будущего и у молодого поколения, прошедшего войну, а теперь оказавшегося не только потерянными, но и по сути разменной монетой в хитросплетениях политики и взаимного ожесточения людей. Именно эти моменты были акцентированы в экранизации романа режиссером А. Вайдой, но и сам Анджеевский в сценарии «Пепла и алмаза» выдвинул их на первый план.

Резкий идейный перелом в творчестве и мировоззрении писателя происходит в 1956 г. Анджеевский прерывает свою общественную деятельность, открыто критикует политику ПОРП в сфере культуры и фактически отрекается от предшествующего творчества. По свидетельству современников, он изымает из библиотек и скупает в книжных магазинах сборник своей публицистики «Партия и творчество писателя» и уничтожает значительную часть довольно большого тиража книги.

Цензура в Польше, как и в других странах социалистического лагеря, не допускала открытой политической критики. И это подталкивало писателей к поискам таких художественных приемов, которые позволили бы в иносказательной форме передать нараставшее в обществе неприятие диктатуры. Популярность приобретают политическая аллегория, исторический костюм, эзопов язык, парабола, умолчание и др. Отметим, что к подобным приемам прибегали представители разных поколений, выступившие на волне недовольства официальной политикой в стране. Среди них были и эмигрировавшие из ПНР М. Хласко, Ч. Милош, В. Гомбрович, и продолжавшие литературную деятельность на родине Т. Конвицкий, Я. Бохеньский, Е. Анджеевский и др.

Повесть Е. Анджеевского «Тьма покрывает землю» (1956) стала в польской литературе одним из первых произведений, в котором стилизованное обращение к прошлому — временам испанской инквизиции XV в. — явно навеяно реалиями постсталинского периода.

Если воспользоваться политическими и нравственными критериями «Духа законов» Ш.-Л. Монтескье, определившего тиранию по признаку всеобщего страха, то именно такой предстает в «Тьме» средневековая Испания. Вся ее социальная вертикаль от короля до бедного монаха пронизана страхом. Торквемада, неистовый глава инквизиции, олицетворяет идею диктатуры, обнаруживая черты сходства с конкретным диктатором Сталиным. Оба владychествуют над душами подданных, оба уничтожают непокорных, оба покрыли свои страны тюрьмами, уничтожили многие тысячи своих сограждан.

«Тьму» можно назвать произведением с ключом. Разоблачая диктатуру, Анджеевский одновременно предостерегает людей: со смертью диктатора (в повести — Торквемады, в авторском замысле — Сталина) диктатура не умирает. Поэтому монах Диего, рабски преданный диктатору, не только не принимает покаяния Торквемады, но и, отказываясь выполнить его приказ — открыть тюрьмы и невинных отпустить на свободу, — бьет по лицу умершего хозяина.

Психологическая атмосфера Испании XV в. проецируется на реальность 50-х годов XX в. Этому в произведении подчинены практически все эпизоды — от случайной беседы монахов до слезки инквизиции за высокопоставленными особами страны, вплоть до короля. Испанцы XV в. разговаривают с постоянной оглядкой, как и жители стран социалистического лагеря в середине XX в., когда даже стены в собственных домах имели уши. Совесть монах Диего на глазах читателя постепенно превращается в жестокого, но скованного страхом доносчика Торквемады, причем настолько близкого диктатору, что именно ему тот поверяет свои предсмертные желания. Он, Диего, первым увидел лицо умершего главы инквизиции. В небольшом заключительном фрагменте автор передает богатую гамму чувств маленького человека, освобождающегося из духовного плена: «Он стоял на коленях, слезы текли по его щекам. Он еще не мог ни понять, ни осознать случившегося. Терялся среди противоречивых чувств и мыслей. Затем поднялся, однако встал чуть дальше от умершего, ослабевший и оцепеневший, и не мог оторвать от него глаз, полных слез. Наконец, не совсем сознавая, что он намеревается сделать, поднял тяжелую, как камень, руку и изо всей силы ударил почтенного отца по лицу»⁴. Диего не знал, как жить без порядка вещей, установленного инквизицией, как и не знал, что делать с неожиданно обретенной свободой.

Наказание или разоблачение мертвого тирана — эпизод, бытующий во многих литературах, но как художественный прием реализуется он по-разному: у Г. Ибсена («Бранд») обретает мелодраматич-

ческий характер; гротеском оборачивается в «Осени патриарха» Г.Г. Маркеса; на уровень философской сатиры поднимается в «Божественном Юлии» Я. Бохеньского. В романе Анджеевского моделируется психологическая атмосфера вокруг умирающего диктатора, когда тот, сознавая приближение смерти, слышит голос своей больной совести, совести человека, сотворившего систему террора и оставляющего после себя самое страшное — «людей системы» — воспитанников, которые придут ему на смену. Писатель и здесь «сцепляет» две эпохи — инквизицию и сталинизм, придавая событиям жизни и смерти Торквемады вневременной, универсальный характер, прочерчивая логический путь от культа великой идеи к культуре личности, использующей эту идею в целях подчинения народа, унификации идеологии и массовой психологии.

Своеобразным продолжением темы тьмы, темы ночи, покрывающей землю и жизнь людей, является микророман «Врата рая», в котором исторический костюм служит разоблачению фальши, скрытой под покровом благородной миссии. Положив в основу сюжета историческое событие XIII в., поход детей к воротам Иерусалима, автор по существу абстрагируется от исторической конкретики, подчиняя своему замыслу все элементы произведения: ритм, звучание, содержание, систему образов. Бесплодность паломничества детей ассоциируется с мыслью о невозможности осуществления идеалов.

Произведение написано в форме потока сознания, — бесконечно растянутого одного предложения, представляющего размышления автора о сущности бытия. Это серия исповедей юных паломников, группирующихся возле единственного взрослого монаха, своеобразного опекуна детской толпы. Структура «Врат рая» почти идентична структуре «Осквернителя праха» Фолкнера. Сходство произведений проявилось и в том, что в обоих случаях сюжет играет второстепенную роль. Он подчинен подтексту и философскому обобщению, далеко выходящему за рамки реальной эпохи. Только у Фолкнера движение событий рассредоточено во времени (жизнь нескольких поколений, как в романе-саге), у Анджеевского движение замкнуто в пространстве ночи, ведет лишь в бесцельное «никуда». Истина, как думают герои Фолкнера, заключена в биологическом факторе, у Анджеевского — в факторе нравственном. Но в действительности нет ни чистоты рождения человека (Фолкнер), ни чистоты его помыслов и идеалов (Анджеевский).

Религиозный экстаз и обман толкнули толпу детей к воротам Иерусалима, но по дороге они гибнут от голода и лишений. Почему? Пото-

му ли, что религиозный порыв был бесцельным? Анджеевский ввел образ «грешника», который ценой детских жизней хотел «откупиться» от Бога и молитвами невинных душ отпустить свои грехи. Но, оказалось, невинных душ нет. Грешен был граф Людвик из Блуа тем, что растлевал мальчиков. Грешны были и дети, которые не думали о Боге. Анджеевский подчеркивает несоизмеримость грехов графа и детей. В одном проявилось дьявольское начало, в других — любовь к земным радостям. Реальны во «Вратах рая» лишь эти детские грехи. Они и являются пружиной действия в произведении. Причина похода была известна лишь графу и его приемному, им же растленному сыну Алексы. Исход паломничества предвидел монах, идущий с детьми. Поэтому он пытался предотвратить трагедию отпущением грехов детям и попыткой вернуть их домой.

Анджеевский своеобразно обыграл проблему коллективного героя — толпы детей и подростков, движущихся в одном направлении, но давно позабывших о цели движения. Всех объединяет лишь греховная любовь к Якубу, их же сверстнику, который увлек их в поход. Сам же Якуб всем, кроме графа Людвика, отвечает холодностью. Писатель не доводит Якуба до грехопадения, показывая, что его фанатизм, эгоизм и безразличие к людям страшнее греха мужеложства. И потому ему, единственному «чистому», монах грехов не отпускает.

Наращение кульминации «Врат рая» связано с постепенным раскрытием истинных причин похода. Из исповедей детей становится ясно, что Бог никого не интересуется. Парабола Анджеевского не ограничивается только развенчанием ложной идеи, свойственной эпохе сталинизма. Ее роль более значима: писатель стремится придать сюжету универсальный, вневременной характер. Любое политическое одурманивание людей, по Анджеевскому, — это путь в темноту. Не случайно в исповедях юных паломников настойчиво повторяется мотив земной любви. Не святой — платонической, а земной. Когда-то З. Жабицкий назвал «Врата рая» «рапсодией любви»⁵. Но столь же настойчиво повторяется и мотив нетрадиционной, точнее, противоестественной страсти: Якуб слышит голос не Бога, а графа Людвика. Алексы хочет отомстить графу за убийство своих родителей и за собственное падение, так как граф склонил его к гомосексуальным связям, а затем усыновил. То же ждало бы и Якуба. Все исповеди сплетены в тугий узел страстями и противоестественными желаниями. Но насколько велика была их сила, если монаха, попытавшегося спасти детей, эти же дети втоптали босыми ногами в грязь. Мик-

роман имеет аллегорическую, причем очень мрачную природу. Тьма поглощает людей. Истины им не дано понять. А возможно, они и не хотели узнать правду. Не случайно главной идее произведения автор придает философско-универсальный характер: «Не ложь, а правда убивает надежды»⁶. Однако за познание правды люди заплатили жизнью, потому что был у них только один выбор — смерть.

Своеобразно обыгрывается и тезис Достоевского: если Бога нет, значит, все позволено. Алексы, познавший темные стороны жизни, выражает свои мысли и желания предельно цинично: он не верит в Бога и хочет только мести. «Боже, которого нет и никогда не было, — размышляет он, — великий Боже, существующий только благодаря нашим несчастьям, Боже, отсутствующий и несуществующий, о чем бы я просил тебя, если бы Ты был?»⁷.

Анджеевский считает все, кроме правды и стыда, тщетным и сомневается в возможности чистых помыслов и стремлений. Поэтому никто из героев произведения не увидит света. Из сложного лабиринта чувств и страстей они не выходят. Автор прерывает исповеди смертью монаха, а дети продолжают идти к своей гибели.

Использование писателем исторического костюма и повествования в форме многоголосого потока сознания позволяло читателю 50-х годов XX в. увидеть сквозь исторические реалии современную действительность, тревожную, непонятную, бесперспективную, убивающую своих героев и пророков.

Во многом Анджеевский предвидел и опасные для культуры тенденции, вошедшие в жизнь в 80–90-е годы: коммерциализацию, продажность, пренебрежение гуманистическими идеалами. Об этом его роман «Идет, прыгая по горам» (1963), также принятый критикой далеко не однозначно. С. Буркот увидел в нем тривиализацию благородных идей, свойственную искусству Польши 60-х годов⁸. Т. Валяс назвала произведение «памфлетом на модель современной духовной культуры»⁹. Я. Блоньский придал проблематике романа вневременной характер, подчеркивая, что «язвительность Анджеевского», его «горечь и жестокость» в отношении к массовому искусству и людям «около искусства» исходят из неприемлемости для автора гротескной по существу ситуации в культуре¹⁰. Уделяя критическим тенденциям значительное внимание, Анджеевский основную задачу произведения видел все же в другом. Интересовала писателя тайна творчества, животворящий дух таланта, его вечная молодость. Поэтому в романе строго разграничено настоящее высокое искусство и

его суррогат, бездарность, приспособленчество и работа «на потребу дня», поощрение низменных вкусов толпы. «Идет, прыгая по горам» — роман контрастов, философской антитезы и предельно прозрачных аллюзий.

На первый взгляд, в произведении мало общего с современностью 60-х годов XX в. Речь идет о великом художнике Ортизе, в котором легко угадывается его прототип — Пабло Пикассо, олицетворяющий свободное творчество. Оно в сознании Анджеевского ассоциируется с самой природой. Подобно природе, художник безразличен к мелочному и преходящему в жизни, далек от людей и по-своему жесток, поскольку свои связи с людьми и жизнью рассматривает с точки зрения их целесообразности в творчестве. В романе присутствуют две оценки Ортиза. Первая — это восхищение его гениальностью, творческой плодотворностью, новаторством и красотой его творений. Подобные суждения обычно высказывают о произведениях, ставших достоянием вечности. Так смотрит на свою миссию в жизни сам Ортиз. Впрочем, эту же точку зрения разделяет и автор, который не только ассоциируется с повествователем, но и всячески подчеркивает свою близость с героем. По мнению Анджеевского, творец и творчество должны быть абсолютно свободными, исключаящими малейшую зависимость от властей, политики, людей. Творец черпает вдохновение в любви и жизни. Не случайно в произведении представлена напряженная эротическая атмосфера (реальная жизнь) и высокая одухотворенная любовь и красота (воплощение жизни в творчестве). По сути на алтарь творчества Ортиз приносит свою последнюю любовь. Его возлюбленная Франсуаза погибает, отдав всю себя до конца творческому гению мастера. Сцена смерти Франсуазы почти символична. Ортиз поднимает ее бездыханное тело, «как верховный жрец, несущий суровому божеству бесценную жертву»¹¹, благодаря его за щедрый дар — источник красоты и вдохновения. В этой сцене Анджеевский использовал и прием ассоциаций: «Песнь над песнями» Э. Ожешко, где любовник «идет, прыгая по горам, перепрыгивая горки», и символический образ «усталой реки, достигающей моря»¹², растворяющейся в его величии, безбрежности, вечности.

По Я. Блоньскому, смысл романа в том, что «искусство является не обителью морали, а квинтэссенцией жизни. Поэтому оно должно быть безжалостным, как жизнь, но не цинично жестоким, а естественным, как естественны рождение и умирание, любовь, разлука и смерть»¹³. Мир творчества, как и душа творца, сложны и непонятны

ни обывателю, ни примитивному политику, захватившему власть, в том числе и в области искусства. Для деятеля культуры Польши 60-х годов подобное толкование свободы творчества было попросту невозможным. Поэтому Анджеевский в очередной раз прибегает к приемам своеобразного иносказания и географического псевдонима. Ортиз — испанец, живущий и творящий во Франции. Ему противопоставлен окружающий мир — своеобразный собирательный образ пестрой толпы. Автор не заботится об индивидуальных характеристиках ее представителей. Это галерея различного рода обывателей как в мире искусства, так и в разных социальных сферах общества. Всех их роднит прагматизм, тяга к деньгам, удовольствиям, роскоши. В их среде царят тщеславие, зависть, продажность. Ортиз не похож на них, он другой, непонятный. Известный в мировой литературе опыт изображения гения, человека, выделяющегося необычностью взглядов и поведения, достаточно многообразен и богат. В данном случае представляется уместным вспомнить определение А. Шамиссо — «человек без тени». В романе представлены две оценки Ортиза как выдающегося представителя искусства: автор и рассказчик определяют героя словами «божественный» и «гениальный»; окружающие Ортиза люди видят в нем лишь «козла», «старика», «древнего старца». Гений и обывательское окружение находятся на противоположных полюсах.

Для Анджеевского было важным доказать и то, что польская реальность 60-х годов не давала творцу той свободы, которой в иных социальных условиях обладал Ортиз. Тематическое «приближение» к современности могло привести писателя только к расчету с ней, к критическому осмыслению социального мироустройства эпохи ПНР, ставшему возможным лишь после 1979 г. Поэтому и был столь долгим путь к читателю романа Анджеевского «Крошево» («Miazga»).

Первый фрагмент романа был напечатан еще в 1966 г. в периодическом издании («Творчество», 1966, № 10). Завершенное в 1970 г. произведение почти двенадцать лет ожидало выхода в свет, увидев его лишь в 1981 г. с цензурными купюрами. Полный текст был опубликован в 1982 г. в подпольном издательстве.

О «Крошеве» можно сказать, что оно преодолевает рамки жанровой классификации и сочетает в себе особенности многих видов и форм прозы. «Вопреки моему стремлению к порядку и завершенности, — отмечает автор, — я должен... помнить о том, что реальность «Крошева», извне открытая со всех сторон, внутри — аморфная, слабая и незаконченная... Она вытекает из противоречия моей

натуры, потому что любителей порядка и конструкции... влекут хаос и незавершенность»¹⁴.

Расширение жанровых границ романа позволило писателю максимально приблизить правду романа к правде жизни, трансформировать собственную биографию в материале произведения и в определенной мере соединить реальность жизни с творческим вымыслом, создав в результате многомерную сюжетную конструкцию с множеством проблемно-критических направлений, действующих лиц, экскурсов в различные исторические эпохи. Роман-документ в сплаве с романом-вымыслом порождает, по мысли Анджеевского, своеобразное жанровое «крошево», или, добавим, живую «эмоционально насыщенную форму» (определение Таирова), широко открытую для заполнения горячей плазмой переживаний героя — индивидуума, творца и коллективного героя, общества. «Крошево» — это свободный и многовариантный поток прозы. Условно можно назвать его романом о распаде тоталитарной системы в Польше 60-х годов и романом о невозможности написания романа, в особенности о современности, поскольку слово написанное не может быть равнозначно явлению или мгновению, обозначенному этим словом.

На фоне общего разлада и разрушения нетленной остается, казалось бы, единственная ценность — талант творца. Поэтому предметом внимания и наблюдений автора становится жизнь и деятельность творческой элиты Варшавы. Но творческая интеллигенция погрязла в интригах, склоках, цинизме, живет в своем замкнутом мирке и в то же время втягивается в многочисленные игры с властями. Предлагаемые обеими сторонами компромиссы носят торгашеский характер. Элитарный и замкнутый мирок — не показатель частного, а проявление общего политического и нравственного кризиса тоталитарной системы. Анджеевский расширяет и углубляет свои наблюдения, снабжая их авторскими рефлексиями. На первый план выдвигается общественно-политический круг проблем, который органически сплетается с аспектом глубоко личным, интимным — анализом творческого процесса, переживаниями творца, создающего произведение.

О «Крошеве» нет однозначных суждений. С. Буркот, например, считает произведение «выдающимся, свидетельствующим о метаморфозах жанра»¹⁵, поскольку в нем по-новому представлена взаимосвязь между фактом и вымыслом. Т. Врочыньский, признавая оригинальность текста, допускает мысль, что Анджеевский «не овладел полностью литературным и языковым материалом: он создал

творение выдающееся, но лишенное окончательного диагноза, касающегося тоталитарной действительности Польши»¹⁶.

Есть ли необходимость напоминать, что «Крошево» «вышло» из литературы расчета и из творческих традиций самого Анджеевского: автор не собирался ставить диагноз системе, которую он обличает, для него гораздо важнее было показать возможные варианты как ее трансформации, так и распада. Это своеобразная игра писателя с читателем и критикой, дающая возможность сосуществования различных вариантов размышлений, решений и даже вариантов завершения произведения читателем.

«Крошево» с момента замысла ждала необычная судьба, которую Т. Бурек назвал «одной из самых прекрасных легенд современной литературы»¹⁷. Появление первого фрагмента в журнале «Твурчость» (октябрь, 1966) предварили с апреля 1965 по сентябрь 1966 г. различного рода напоминания о грядущем произведении. Поэтому уже первый опубликованный отрывок стал своего рода сенсацией. Его своеобразие заключалось в сочетании актуальности проблематики с необычностью формы. Интриговали и высказывания автора, обещавшего создать произведение небывалого жанра, не имеющего аналогов в современной литературе¹⁸. Внимание интеллектуальной общественности к фрагменту «Крошева» вдохновило Анджеевского. Работа над произведением шла быстро и успешно. Однако в начале 1967 г. во время зарубежной поездки у писателя украли чемодан, в котором находилась рукопись неоконченного романа. Осталось невыясненным, была ли это случайность или операция определенных служб ПНР. Пропажа рукописи послужила причиной изменения хода работы над произведением, заставив автора не столько восстанавливать текст, сколько взглянуть на него в свете происходивших изменений в стране, жизни и культуре.

Начинался 1968 год, принесший обострение противостояния официальной политики и культуры в странах социализма. Прологом этого противостояния в Польше становится борьба за театральную постановку романтической драмы Мицкевича «Дядя» в новой интерпретации, а позднее организация сети подпольных издательств, публиковавших произведения, запрещенные официальной цензурой.

Новый этап работы над «Крошевом» (начало 1970 г.) Анджеевский назвал временем «парализующего сознания страха»¹⁹. В романе появляется образ «хлынувшего с неба сатанинского дождя». Отсчет действия переносится с 15 мая 1965 г. на вторую половину

апреля 1969 г., в повествование также вводится подлинный документ — дневник автора, фрагментами из которого будет «инкрустирован» весь текст произведения.

Польская критика неоднократно подчеркивала связь «Крошева» с традицией отображения свадеб в польской литературе. Она получила оригинальное развитие в новейшей словесности — в творчестве С. Выспяньского, С. И. Виткевича, В. Гомбровича. «Свадебный» сюжетный узел в гротескно-сатирическом освещении вводится и в «Крошево», но наряду с идеей «пира во время чумы». В результате создается психологическая атмосфера крайней безысходности уже в ходе приготовлений к свадьбе — соединению двух известных актеров, которых партийная элита считает «творческой гольтьбой». Эпизод имеет явно символический характер, поскольку автор загодя предупреждает читателя, что «свадьбы не будет»²⁰. Разрушается и устойчивая сюжетная конструкция, и сама традиция, характерная для польской литературы XIX–XX вв. В то же время автор вспоминает и другую традицию, прерванную в межвоенный период, — неосуществленное героическое деяние положительного героя. Правда, ей придается иная философская и конкретно политическая окраска. Речь идет о несостоятельности эпохи ПНР и несостоятельности творческой интеллигенции, уподобившейся герою Ю. Словацкого: тот намеревался убить царя-угнетателя, да сомлел перед дверью его спальни. Паралич воли констатирует Анджеевский и у творческой элиты, которая легко торгует собой, утрачивая свою роль в обществе. По сути только один герой — альтер эго автора — писатель Нагурский предстает честным и неподкупным, но он безнадежно одинок в мире коррупции и продажности. «Крошево» — современный вариант художественного текста об интеллектуальных странствиях интеллигента по мукам.

Эти странствия по воле автора совершаются в глубь времен, в различные страны и в различные сферы жизни, мысли и души человеческой. Истоки ущербности современной эпохи видятся автору в далеком прошлом. И читателю с помощью исторических примеров и аналогий предлагается моделировать будущее. Читатель возводится до роли соавтора, перебирающего целый веер возможных социально-политических решений. Анджеевский избирает романтный сюжет открытого типа, подразумевающий вариативную подвижность исторического процесса. В этом угадывается влияние фолкнеровской манеры: разрушение временной последовательности, отстраненность рассказчика от описываемых событий и, наконец, философско-ана-

литическая их трактовка. Добавим, что романские события не вымышлены, а взяты из реальной действительности — окружения автора, стремящегося максимально сблизить эту реальность с ее описанием в произведении, уравнивать правду жизни с правдой искусства.

В. Мах в «Горах над Черным морем» посетовал, что «сейчас» в жизни не может быть «сейчас» в художественном произведении: слово обречено отставать от движения времени. Анджеевский включает в канву романа свой дневник, чем не только разрушает традиционную романскую форму, но и откровенно обнажает свое остро критическое отношение к эпохе, собственные душевные терзания при столкновении с мерзостями окружающей действительности, демонстрирует, наконец, творческую лабораторию создания произведения. История распада эпохи переплетается с разрушением сюжета и формы романа, создающегося человеком, «парализованным страхом» в период «сатанинского дождя». Но сквозь кошмар бытия пробивается надежда, приправленная горькой иронией автора: «Мне порой кажется, — пишет он, — что когда-то (но когда?) из болотных трясин, неудач и несчастий человеческих вырастет настоящая литература, и когда-то (но когда?) найдется некто, кто, невзирая на окрики и протест, укрепит в памяти правоту сгорбленных людей»²¹. То есть отстант тем самым должное творческой интеллигенции, духовно подавленной и деформированной режимом ПНР.

В «Крошеве» автор, рассказчик и герой выступают в своеобразном триединстве, причем в каждом индивидуальном проявлении очевидны трагизм и непримиримые душевные противоречия. Текст произведения становится ясным при его прочтении с помощью приема наложения трагедий В. Шекспира («Гамлет») и И.В. Гете («Фауст»). Герой, рассказчик и автор «Крошева» — это современная версия концепции личности — искателя истины или Фауста, страдающего от непримиримости душевного разлада: «Две души в груди моей и обе в неладах друг с другом». И если, считает Анджеевский, писатель может приблизиться к совершенству и истине в сфере творчества, то в мире зла и насилия он бессилён, потерян, беспомощен.

Писатель, рассказчик, герой у Анджеевского живут в условиях распада общества и политического мироустройства («крошево» социальное). Этот процесс писатель стремился воплотить в соответствующих жизненным условиям содержания и форме — «крошеве» эстетическом, пренебрегающем традиционными художественными критериями.

Заканчивая произведение, Анджеевский сознавал, что оно может не увидеть света на родине, и записал в дневнике: «В минуты окончательного выбора всегда рождается сознание поражения. Победа? Может быть, когда-то потом? Но я уже не живу, да и как бы я мог жить «потом»? Я живу здесь и сейчас»²².

Произведение может выйти за пределы своей эпохи. Но его автор — творец — пребывает в пожизненном заключении конкретного времени и пространства, социальных условий и собственного мировоззрения. Его трагедия в том, что ему не дано быть свидетелем жизни своего творения «потом», без него...

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Lobodowski J.* Między katolicyzmem a Dostojewskim // *Myśl Polska*. 1938. Nr 24.
- ² *Starowieyska-Morstinowa Z.* Książka o nieładzie serca // *Tygodnik Powszechny*. 1946. Nr 8.
- ³ *Kierczyńska M.* Dyskusja o powieści Andrzejewskiego «Popiół i diament» // *Kuźnica*. 1948. Nr 23; *M.J. (J. Miller).* Implikacja, symplikacja i Hamlet // *Kuźnica*. 1948. Nr 20; *Jaskiewicz A.* Rzeczpospolita w doniczkę // *Nowiny Literackie*. 1948. Nr 28.
- ⁴ *Andrzejewski J.* Trzy powieści. Warszawa, 1979. S.174–175.
- ⁵ *Żabicki Z.* Proza... proza. W-wa, 1966. S.229.
- ⁶ *Andrzejewski J.* Bramy raju. W-wa, 1963. S.98.
- ⁷ *Ibid.* S.50.
- ⁸ *Burkot S.* Literatura polska w latach 1939–1989. W-wa, 1993. S.245.
- ⁹ *Walas T.* Zwierciadła Jerzego Andrzejewskiego // *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*. W-wa, 1972. S.42.
- ¹⁰ *Błoński J.* Portret artysty w latach wielkiej zmiany // *Odmarsz*. Kraków, 1978. S.259.
- ¹¹ *Andrzejewski J.* Trzy powieści. S.491.
- ¹² *Ibid.* S.387.
- ¹³ *Błoński J.* *Op.cit.* S.258.
- ¹⁴ *Andrzejewski J.* *Miazga*. W-wa, 1982.
- ¹⁵ *Burkot S.* *Op.cit.* S.245.
- ¹⁶ *Wroczyński T.* *Literatura polska po roku 1939*. W-wa, 1993. S.264.
- ¹⁷ *Burek T.* *Żadnych marzeń*. Londyn, 1987. S.201.
- ¹⁸ *Ibidem.*
- ¹⁹ *Andrzejewski J.* *Miazga*. S.13.
- ²⁰ *Ibid.* S.21.
- ²¹ *Ibid.* S.454.
- ²² *Ibid.* S.495.

Польская книга о войне и культурная политика ПНР

Предметом анализа в статье является польская проза 40–70-х годов о второй мировой войне, ее функции в социалистическом обществе. Автор опирается на новейшие работы польских исследователей, рассматривающих инфраструктуру национальной культуры на протяжении всего послевоенного периода¹.

С первых месяцев существования «Польши люблинской» новое руководство страны стало манипулировать общественным мнением, склоняя население к уступчивости и привлекая к сотрудничеству творческую интеллигенцию. На протяжении десятилетий главным и постоянным элементом коммунистической пропаганды (в нее была втянута литература) было создание такой версии родословной правящей власти, которая подчеркивала ее независимый от Кремля характер, связь с народом, а также идею преемственности. Писателей поощряли за художественное воплощение определенной тематики, при этом важная роль отводилась участию поляков во второй мировой войне.

Любопытный материал для размышлений дают данные литературных конкурсов². Особый интерес представляют три послевоенных года, которые были отмечены появлением выдающихся произведений, ставших вершинами национальной литературы и получивших впоследствии международное признание. Тогда художественное творчество было еще относительно свободно от партийных директив, присуждение наград проводилось на конкурсной основе и их заслуженно получали работы больших мастеров слова. Однако даже при кажущейся автономии литературы в решениях жюри уже были заметны определенные акценты, особенно если обратиться к результатам ежегодного литературного конкурса общественно-литературного журнала «Одрозене». Это издание объединяло вокруг себя писателей, поддерживающих Июльский манифест. Премия, учрежденная издательством «Читэльный» в первую годовщину основания журнала, была самой престижной литературной премией тех лет и играла важную роль в культурной жизни страны. Она присуждалась по случаю националь-

ного праздника — Дня Возрождения (22 июля) — за лучшее прозаическое произведение (роман, рассказ, эссе, историко-литературный очерк, воспоминания), опубликованное после 1939 г., либо рукопись, присылаемую на конкурс ежегодно до 1 мая.

В 1946 г. премию журнала получил роман Т. Брезы «Стены Иерихона». Этот тип романа «политического расчета» с межвоенным двадцатилетием предопределил победу художественных и идейных позиций, возобладавших в польской литературе периода 1949–1955 гг. На другом полюсе находилось большинство участвовавших в конкурсе произведений, в которых доминировало описание подлинных событий войны и оккупации — роман В. Жукровского (главного конкурента Т. Брезы) «Из страны молчания», сборник рассказов Е. Анджеевского «Ночь», роман К. Брандыса «Непокоренный город», документальная повесть М. Русинека «С баррикады в долину голода», повесть С. Шмаглевской «Дым над Биркенау». Решение жюри (К. Чаховский, М. Домбровская, Ю. Кржижановский, В. Кубацкий, К. Курылюк — редактор журнала «Одрозене», С. Лемпицкий, К. Выка) было принято четырьмя голосами против трех.

Лауреатом следующего (1947 г.) конкурса стал Я. Ивашкевич. Жюри (М. Домбровская, А. Ковальская, Л. Кручковский, В. Кубацкий, К. Курылюк, Я. Парандовский, С. Пигонь) отметило премией два сборника его рассказов («Новая любовь и другие рассказы», «Итальянские новеллы»), где рефлексия о человеке и времени имеет универсальный смысл. В числе присланных на конкурс произведений (помимо исторических романов католических писателей А. Голубева и Х. Малевской и довоенного романа Л. Бучковского) была книга К. Прушиньского о польских солдатах, воевавших на фронтах Западной Европы («Тринадцать рассказов»).

1948 год принес победу роману Е. Анджеевского «Пепел и алмаз». Конкурсная комиссия (Т. Бреза, Я. Ивашкевич, Ю. Кляйнер, З. Налковская, К. Выка, С. Жулкевский) отдала предпочтение прозе, обращенной к общественно-политическим преобразованиям в Народной Польше, перед такими значительными произведениями, как рассказы А. Рудницкого (главный конкурент Е. Анджеевского) о трагедии польских евреев (сборник «Шекспир») и знаменитый цикл освенцимских рассказов Т. Боровского «Прощание с Марией». В конкурсе вновь принял участие К. Прушиньский (сборник рассказов на военную тему «Сабля из Мехеда»).

В 1949 г. на соискание премии были выдвинуты две книги — биографический роман М. Яструна «Мицкевич» и рассказы А. Рудницкого о жизни в оккупированной стране (сборник «Бегство из Ясной Поляны»). Жюри (Е. Анджеевский, Т. Бреза, З. Дембинская, Я. Ивашкевич, К. Курылюк, З. Налковская, С. Жулкевский) признало лучшей книгу М. Яструна.

Напрашивается вывод, что в 1945–1948 гг. особое признание членов жюри журнала «Одрозене» получала проза, представляющая сложные судьбы человека, вовлеченного в исторические перемены³. Мнению критиков противоречили, однако, данные первых послевоенных (до 1949 г.) читательских опросов, показывающие, что общество проявляло очень большой интерес к военной проблематике. Это подтверждает характерный факт: из 30 наиболее читаемых романов (польских классиков и современных писателей) 8 составляли книги о второй мировой войне⁴.

Результаты литературных конкурсов можно считать одним из признаков усиления нажима политиков и идеологов на творческую интеллигенцию, в том числе писателей, от которых требовали «тематического перелома в литературе»⁵. Позднее, когда присуждение премий утратило соревновательный характер, даже самые выдающиеся произведения о войне редко получали государственные премии I степени. Весьма характерно, что их создателей награждали, как правило, за творческие достижения в целом, но не за конкретные книги, даже если (как в случае с Т. Боровским и З. Налковской) значение этих произведений перерастало рамки национальной литературы. Так Боровский получил государственную премию III степени «за новеллы и репортажи» (1950 г.), а Налковская была отмечена той же премией I степени не за «Медальоны», ставшие элементом национального менталитета, а «за творческие достижения в литературе» (1953 г.).

Согласимся с С. Секерским, который пишет, что «непосредственные свидетельства о пережитом, а также проза Т. Боровского не отвечали предъявляемым к литературе официальным требованиям». И добавляет: «Война и оккупация должны были показать значение революционных идей в процессе преобразования общественного сознания, роль связанного с левыми силами партизанского движения в завоевании независимости, а также слабость или никчемность государственной и политической системы довоенной Польши»⁶.

Призывы партийной номенклатуры и литературной критики отражать в искусстве революционные и общественные преобразования

в ПНР, показывать историческую сущность и закономерность этих процессов, «ростки нового на пережитках старого»⁷ приводили к идеологизации художественного творчества. В литературе 1949–1955 гг. утвердилась концепция социально-исторической обусловленности поведения человека, полностью зависящего от своего времени. Господствующая в произведениях тех лет идея неизбежности победы «нового» над «старым» наиболее полно воплотилась в производственном романе, однако, присутствовала и в военной прозе. Следует, однако, отметить, что после 1949 г. число книг о войне значительно сократилось — эта тема отошла на время на второй план.

Тенденции, преобладавшие в литературе конца 40 — середины 50-х годов, ощутимы в романе Е. Пুтрамента «Сентябрь» (1952), задуманного как политическое и идеологическое обвинение правящих кругов и военного командования межвоенной Польши, приведших страну к сентябрьской катастрофе. Не выдержала постулатов социализма художественная ткань романа В. Жукровского «Дни поражения» (1952), в котором трагические события сентября 1939 г. представлены как заслуженный буржуазной Польшей исторический урок. Дидактика нового творческого метода определила стиль романа Б. Чешко «Поколение» (1951).

Нацеливая писателей на усиление идеологического и политического содержания произведений, руководители культурной политики ПНР использовали механизм присуждения литературных премий для поощрения тех из них, кто следовал или пытался следовать установленным в искусстве доктринам. В 1952 г. Государственную премию II степени получил роман Б. Чешко «Поколение». Год спустя госпремий II и III степени были удостоены романы Е. Путрамента «Сентябрь» и В. Жукровского «Дни поражения». В то же время посвященная холокосту проза А. Рудницкого дождалась официального признания лишь в 1955 г. (Государственная премия II степени за книгу рассказов «Живое и мертвое море», куда вошли произведения из ранее изданных сборников «Шекспир» и «Бегство из Ясной Поляны»).

В 60–70-е годы государственными премиями были отмечены: А. Рудницкий (1966 г., премия II степени «за сборник прозы “Лодзинский купец”»), Р. Братны (1972 г., премия II степени «за романы и рассказы, посвященные борьбе с оккупантом и современной проблематике»), А. Фидлер (1978 г., премия I степени «за творческие достижения»).

В дополнение к государственным были учреждены премии Министерства культуры и искусства, которые присуждались, как пра-

вило, один раз в два года как за конкретные произведения, так и за творческие достижения в целом. Они были также дифференцированы по степеням (I, II, III). Выбор писателей и их произведений свидетельствовал о пересечении политических интересов партийной администрации с критериями художественности⁸. Примером может служить перечень лауреатов премии министра культуры и искусства, из которого мы выбрали авторов, посвятивших страницы своих книг событиям войны и оккупации. В 60-е и 70-е годы министерскую премию I степени получили: Я. Ивашкевич (за роман «Хвала и слава»), Т. Новак (за роман «И королем, и палачом будешь»), Я. Мейсснер (за творческие достижения), С. Шмаглевская (за творческие достижения и в особенности книги «Дым над Биркенау» и «Невиновные в Нюрнберге»), Т. Холуй (за творческие достижения и в особенности романы «Роза и горящий лес» и «Личность»), Х. Аудерская (за творческие достижения), Е. Ставиньский (за творческие достижения и в особенности книгу «Записи молодого варшавянина в день рождения»). Членом одного из награжденных авторских коллективов был Я. Пшимановский — отмечен наградой министра I степени (1967 г.) за книгу «Четыре танкиста и собака», послужившей основой одноименного фильма.

Присуждение литературных премий входило в компетенцию государственных структур и являлось важным элементом культурной политики ПНР. С помощью этой системы выражалось поощрение угодной властям тематики: решения жюри никогда не выходили за установленные в выборе тем и оценок, охраняемые цензурой границы. Кроме того, премии были формой одобрения сотрудничества писателей с государством или выполнения его социального заказа. Чаще всего объявлялись конкурсы к годовщинам ПОРП или ПНР. Так роман Т. Холуя «Личность» создавался специально к 30-летию Польской рабочей партии и получил I премию на общепольском литературном конкурсе, посвященном этой дате. Наконец, отлаженный механизм награждений являлся одной из форм политической селекции результатов творчества и тем самым стабилизировал круг писателей, сотрудничающих с государственными средствами массовой информации⁹.

Надо признать, что вопрос о награждениях является гораздо более сложным, чем это представлено в настоящих заметках. В отдельные периоды наград удостаивались авторы произведений слабых в художественном плане, но пропагандирующих силу и привлекательность идей социализма. Однако не всегда государство награждало пи-

сателей лишь за проявленную ими лояльность. Премиями не раз заслуженно отмечались талантливо написанные книги незаурядных творческих индивидуальностей.

Важную роль в формировании общественного сознания, в особенности молодежи, подготовке ее к участию в социалистической культуре, играла система просвещения, главным образом школа. По содержанию школьных программ, призванных способствовать воспитанию молодых поляков в духе новой идеологии, можно судить о степени индоктринизации общества. Руководство страны трактовало литературу как иллюстрацию исторических и общественных преобразований, поэтому в перечне рекомендованных школьникам произведений доминировали книги определенной тематики, выполнявшие пропагандистские функции. Особое место отводилось произведениям о войне и оккупации, нередко писавшимся на заказ. Например, когда в 1962 г. была выпущена книга воспоминаний генерала М. Мочара «Цвета борьбы», она несколько лет входила в список обязательной литературы¹⁰. В то же время «Медальоны» З. Налковской (1947) были введены в программу выпускного лицеального класса лишь в середине 60-х годов (до этого школьники знакомились с их фрагментами). Еще позднее — на протяжении 60-х и первой половины 70-х годов — пробивали дорогу в учебные программы освенцимские рассказы Т. Боровского («Прощание с Марией»), что вызвало неоднозначную реакцию учителей польской литературы¹¹.

Одним из основных механизмов формирования приемлемого для власти облика литературы была издательская деятельность. Выяснению, насколько была обеднена военная проза и чего лишился читатель в результате партийно-правительственного вмешательства в область художественных поисков, мог бы помочь анализ форм контроля функционирования в обществе литературных текстов, главными из которых были: а) полный запрет изданий, б) цензурные ограничения, в) регулирование числа изданий и количества тиража. Не располагая достаточными данными по каждому из названных пунктов, ограничимся наиболее характерными примерами.

Восемь лет действовал запрет цензуры на роман Т. Конвицкого о деятельности виленского АК-овского подполья «Топи» (написан в 1948 г., издан в 1956 г.). Одна из лучших книг о Варшавском восстании и первых месяцах прихода к власти новых общественных сил — роман А. Сцибора-Рыльского «Кольцо из конского волоса» — увидела свет спустя 26 лет после написания, уже после смерти писателя (из-

дана в 1991 г.). Роман В. Одоевского о ситуации на польских восточных землях во время последней войны, имеющий большую художественную ценность, создавался в Варшаве в 1964–1967 гг., но был впервые опубликован в Париже в 1973 г. вначале во французском переводе, а затем на польском языке.

Трехтомный репортаж М. Ваньковича «Битва за Монте Кассино» (Рим, 1945–1947) до начала 90-х годов печатался в Польше с многочисленными купюрами. Другой пример: полный текст книги К. Мочарского «Беседы с палачом» (1977) был опубликован в стране только в 1992 г.

Роман Б. Чешко «Поколение» (справедливым было бы отметить, что эта книга, основанная на автобиографическом материале, имела ценность одной из первых художественных летописей польского Сопротивления в оккупированной Варшаве) в период с 1951 по 1988 г. выдержал двадцать изданий, при этом только в 1966–1975 гг. вышло семь его изданий¹². Между тем, обладающая удивительной силой художественного воздействия, повесть того же писателя «Плач» (1961), которая выделялась на фоне военной прозы иной — не героической — тональностью, с момента своего выхода в свет до 1988 г. издавалась всего пять раз¹³.

Особенностью распространения современной литературы на книжном рынке ПНР был строгий проблемно-тематический отбор. Чаще всего издавались произведения определенной политической направленности. Так «Пепел и алмаз» Е. Анджеевского в 1948–1976 гг. переиздавался двадцать пять раз (для сравнения: в те же годы «Медальоны» З. Налковской — шестнадцать)¹⁴. Роман Я. Пшимановского «Четыре танкиста и собака» печатался в 1964–1987 гг. девятнадцать раз¹⁵. Наибольшие тиражи получали произведения писателей, выражающих поддержку или лояльно настроенных по отношению к государственной культурной политике. В то же время издательский рынок был почти полностью закрыт для эмигрантской литературы¹⁶.

Прямое вмешательство в область культуры из сферы политики и идеологии дополнялось опосредованным — через официальную литературную критику и публицистику. Ее позиция в отношении военной прозы требует отдельного анализа. Дискуссии в печати, развернувшиеся вокруг повести Б. Чешко «Плач», расцененной большинством критиков как фальсификация правды о польских солдатах, сдержанная реакция на «Дневник Варшавского восстания» М. Бялошевского (1970) и в то же время незаслуженно высокая оценка романа Т. Холуя

«Личность» (1974) — вот лишь некоторые примеры зависимости критики от политической конъюнктуры и попыток ее воздействия на общественное мнение.

Важным аспектом изучения является читательское восприятие. Отметим, что формировалось оно под влиянием множества различных факторов и не всегда совпадало с навязываемыми обществу эстетическими нормами социалистического искусства¹⁷. Это обширные вопросы, и мы ограничимся здесь лишь констатацией их актуальности.

Если теперь задать вопрос, как влияла на облик военной прозы 40–70-х годов меценатская деятельность государства, ответ не будет однозначным.

С одной стороны, было не мало произведений, авторы которых правдиво и с большой художественной силой запечатлели польский военный опыт. Лучшее из созданного ими на протяжении этих десятилетий обогатило национальную и мировую литературу.

С другой стороны, есть множество примеров того, как затемнялась и деформировалась в зеркале литературы ПНР реальная картина военных лет. Так можно отметить, что нередко нарушались пропорции в оценке отдельных эпизодов войны, например, преувеличивалось значение битвы под Ленино (1943 г.), где прошли свое боевое крещение солдаты созданной в СССР польской пехотной дивизии имени Т. Костюшко. Успехи движения польского Сопротивления приписывались левым силам — отрядам Гвардии Людовой (впоследствии переименованной в Армию Людову) и Крестьянским батальонам. Всячески подчеркивалось, что их подвиги проложили путь к созданию подлинно народного государства. При этом умалялась (а в отдельные периоды очернялась или замалчивалась) роль Армии Крайовой и польского правительства в Лондоне в освобождении страны от фашизма. Эту политическую тенденцию, долгое время не исчезающую из массива произведений о второй мировой войне, поддерживали внелитературные факторы.

Во-первых, часть известных авторов, пишущих на военную тему, отражала свой личный опыт. Некоторые из них были, по меткому определению П. Кунцевича, «практикующими политиками»¹⁸ (например, Е. Путрамент — член ЦК ППР и ЦК ПОРП).

Во-вторых, к событиям военного прошлого охотно обращались писатели второго и третьего ряда, а также начинающие авторы, поскольку эта тема давала им шанс на быстрое продвижение на лите-

ратурном поприще и выход на массового читателя (к этому следует добавить экранизации произведений, а также теле- и радиопостановки).

В-третьих, о войне писали бывшие ее участники, позднее занявшие высокие государственные посты, поэтому публикацию их сочинений можно расценивать как политический акт, имевший резонанс среди определенных общественных групп. Например, В. Сокорский — бывший министр культуры и искусства, возглавлявший в 1956–1972 гг. польский Комитет по делам радиовещания и телевидения, — был автором очерка «Поляки под Ленино» (1971, переиздан в 1972, 1983, 1988). После опубликования уже упоминавшейся книги («Цвета борьбы») тогдашнего министра внутренних дел М. Мочара, командовавшего в годы войны Армией Людовой на люблинской и келецкой земле, книжный рынок наводнили воспоминания ветеранов (партизан АК и Крестьянских батальонов), которые в мирное время стали активистами «Союза борьбы за свободу и демократию» — влиятельной общественной организации (образована в 1949 г.), игравшей заметную роль в распространении в обществе идеологии правящей партии¹⁹.

Главными событиями второй мировой войны, которые использовала власть для манипулирования общественным сознанием, стали сентябрь 1939 года, движение Сопrotивления и Варшавское восстание. На протяжении десятилетий осуществлялся искусный демонтаж коллективной памяти, одна система ценностей заменялась другой, создавался новый пантеон национальных героев, новая символика, топонимика и т.д. При этом замалчивалась правда о событиях на польских восточных землях, занятых в 1939 г. Красной Армией, деятельности Армии Крайовой, уничтожении польских офицеров в Катыни, судьбах «аковцев» и гражданского населения, депортированных в отдаленные районы СССР и прошедших через ГУЛАГ. Эти и другие запрещенные цензурой темы разрабатывала литература польской эмиграции, не допускаемая на официальный книжный рынок.

Писатели, публикующиеся в государственных издательствах, были обязаны придерживаться определенных схем в соответствии с установленным сверху сценарием исторических событий, для каждого из которых существовал особый идеологический код. К примеру, одна схема использовалась при описании Крестьянских батальонов, другая — коммунистического подполья. Четкие идеологические

границы имели тексты о Варшавском восстании и всей проблематике, связанной с деятельностью Армии Крайовой (со временем они могли видоизменяться, но за редким исключением полностью из литературы ПНР не исчезали). По определенному канону строились публикации о боевом пути «костюшковцев». Еще иначе следовало писать о поляках, сражавшихся на стороне союзников, в особенности солдатах и офицерах Польского корпуса под командованием генерала В. Андерса.

В итоге уже к концу 60-х годов в корпусе произведений о второй мировой войне начала ощущаться «усталость» материала, который длительное время служил наполнением для закрепленных за этой темой идеологических моделей. Не привели к успеху попытки чистого экспериментирования с формой (роман М. Кунцевич «Тристан 1946», 1967).

Несмотря на жесткий контроль слова со стороны высших партийно-правительственных инстанций и специально созданных для этих целей структур, вмешивающихся в деятельность участников литературной коммуникации и ограничивающих издание, передачу и восприятие литературных текстов, подцензурной прозе удалось сказать достаточно много и честно о живущем в человеке опыте войны, хотя это была только часть правды о польском военно-оккупационном прошлом. В 60–70-е годы читательскую аудиторию и литературную критику всколыхнули «Современный сонник» Т. Конвицкого (1963), «Дневник Варшавского восстания» М. Бялошевского (1970), парабеллетристика Х. Краль «Опередить Господа Бога» (1977). Безусловно, произведений, ставших событием для литературы ПНР, в которых так или иначе — в качестве фона, мотива или точки отсчета — затрагивалось ее военное прошлое, было значительно больше. Однако речь в данном случае идет лишь о тех из них, где эта тема является определяющей.

Идеологическое и организационное воздействие государства на культуру и литературу продолжалось до середины 70-х годов. Затем интерес власти к писателю и продукту его творчества начал постепенно угасать. Вторая половина этого десятилетия явилась началом идейного, общественного и культурного перелома, который остро проявлялся на протяжении 80-х годов. По мере ослабления партийного и административного контроля над культурой нарастала деятельность политической и творческой оппозиции и связанных с ней подпольных издательств. Значительную часть публикуемых ими про-

изведений составляли запрещенные цензурой книги о второй мировой войне. Они несли с собой новые для широкого читателя темы и идеи, а лучшие из них — настоящие художественные открытия. К национальной культуре, разделенной войной на два параллельных потока, возвращалась ее отторгнутая часть.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Siekierski S. Książka literacka. Potrzeby społeczne i ich realizacja w latach 1944–1986. W-wa, 1992; Czarnik O. Między dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944–1980. W-wa, 1993.*
- ² Наши выводы основаны на анализе документальных материалов, приведенных О. Чарником (*Czarnik O. Op.cit. S.152–153, 157–161*).
- ³ См. об этом: *Czarnik O. Op.cit. S.151.*
- ⁴ См.: *Siekierski S. Op.cit. S.98.*
- ⁵ Цит. по: *Хорев В.А. Польская литература // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. М., 1995. Т.1. С.107.*
- ⁶ *Siekierski S. Op.cit. S.188.*
- ⁷ Цит. по: *Jarosiński Z. Literatura lat 1945–1975. W-wa, 1996. S.46.*
- ⁸ См. об этом: *Czarnik O. Op.cit. S.164.*
- ⁹ *Ibid. S.166, 178.*
- ¹⁰ *Jarosiński Z. Op.cit. S.146.*
- ¹¹ *Czarnik O. Op.cit. S.285–287.*
- ¹² *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny / Pod red. J.Czachowskiej i A.Szałagan. W-wa, 1994. T. 2. S.114.*
- ¹³ *Ibid. S.115.*
- ¹⁴ *Czarnik O. Op.cit. S.234.*
- ¹⁵ *Bartelski L. Polscy pisarze współcześni. 1939–1991. Leksykon. W-wa, 1995. S. 341.*
- ¹⁶ *Czarnik O. Op.cit. S.229–232, 238–239.*
- ¹⁷ См. приведенные О.Чарником данные Центрального статистического управления (*Czarnik O. Op.cit. S.298–306*).
- ¹⁸ *Kuncewicz P. Leksykon polskich pisarzy współczesnych. W-wa, 1995. T.2. S.148.*
- ¹⁹ См., в частности: *Roszkowski W. (Andrzej Albert). Historia Polski 1914–1991. Wyd.2. W-wa, 1992. S.271.*

Проза Тадеуша Конвицкого и общественно-политический кризис в Польше 1980-х годов

Кризисные явления в Польше 80-х, приведшие к кардинальному изменению общественно-политической ситуации в стране, что стало возможным в силу как внешне-, так и внутривнутриполитических факторов, вызревали исподволь. Оппозиционные настроения разных слоев поляков выплескивались на поверхность и снова уходили вглубь, в тень, в подполье под влиянием прямого нажима властей или их лавирования. Литература была, в первую очередь, ярким выражением накапливавшихся в общественном сознании изменений, а также и аккумулятором, своеобразным ступком оппозиционной энергии — разумеется, в определенной своей части. Писатели нередко проявляли свое недовольство и во внелитературной сфере, выступая с различными протестами против ущемления свободы интеллектуалов, партийного давления, в защиту прав рабочих и т.д.

К числу таких писателей, чье творчество и выражало оппозиционные настроения, и формировало их, чья общественная позиция также склоняла чашу весов истории в пользу крутого изменения направления в социально-политическом развитии, относится и Тадеуш Конвицкий (род. 1926 г.). Это один из самых ярких «политизированных» талантов в послевоенной Польше, может быть, самый популярный писатель из поколения «Колумбов»¹. Широкую известность Конвицкому принесли не только проза (романы и автобиографическая эссеистика), но и фильмы, в которых он выступил как сценарист и режиссер. К числу тех нашумевших фильмов, которые сыграли принципиальную роль в изменении общественного сознания, даже значительно большую, чем литература, польский ученый Ст. Буркот относит и «Лаву» Конвицкого². «Чтобы высказать надежду, что наш народ, может быть, не является уже месивом, крошечком, что “народ — это как лава”, Конвицкий делает из “Дядюв” Мицкевича фильм под названием “Лава”³, — отмечает Т. Древновский.

Его позиция по отношению к социалистической действительности претерпела эволюцию, во многом характерную для писателей, де-

бютировавших после войны (впрочем, и для части более старшего поколения). Говоря несколько упрощенно, это движение — от соцреалистических производственных повестей или очерков через углубленное внимание к личности, ее экзистенциальным проблемам и обогащение художественной палитры к созданию произведений остро политических, часто гротескно-разоблачительных. Важнейшим переживанием и отправной точкой в творчестве для многих стала война, участие в партизанских отрядах Армии Крайовой.

Существенной особенностью Конвицкого, делающей его непохожим на других, явилось его «окраинное» происхождение, детство и отрочество, прошедшее на Виленщине, с ее смешением народностей, вер и языков. С другой стороны, здесь прослеживается и прочная традиция — когда магистральное русло «коренной» польской литературы обогащается, а то и формируется «пришельцами», представителями культурного «пограничья». Достаточно вспомнить великого «земляка» Конвицкого А. Мицкевича в XIX веке или Ч. Милоша — в XX⁴.

Невозможность вернуться в «утраченный рай» детства — не только в силу необратимости времени, но и потому, что сам культурный, политический и даже географический ландшафт «малой родины» в существенных своих чертах изменился в результате трагических событий войны и вследствие поспешной цивилизации, — сделала из Конвицкого своего рода «эмигранта», который только в памяти и творческом воображении — у себя дома, который постоянно воскрешает свою подлинную родину, чувствуя себя одиноким и чужим в реальной действительности. Это еще одна очень богатая и очень «польская» традиция, традиция великих романтиков XIX в., нашедшая свое плодотворное продолжение в веке XX, а в 70–80-е годы породившая такое уникальное явление, как «романтическая горячка» (термин М. Янион). Ею оказались охвачены не только литература, но и литературоведение, в лице прежде всего М. Янион⁵, театр, кино, широкие круги интеллигенции, культурная, общественная жизнь в целом. Конвицкий не раз признавался, что чувствует себя «в когтях романтизма», что если сначала он считал, что М. Янион одержима какой-то манией, то потом понял, что она права.

Творческий путь Конвицкого показателен еще в одном отношении, к которому польское общество было чувствительно. Это соединение шляхетских и плебейских традиций в его самоощущении. Его отец, обедневший шляхтич, можно сказать, был деклассиро-

ван и имел рабочую специальность. Таким образом, мальчишкой писатель имел возможность и быть принятым в кругу зажиточных польских помещиков, и ощутить себя среди них «аристократом духа». Белорусско-литовские корни матери и воспитание в семье ее родственников добавили также еще одну краску в мироощущение художника, что сказалось, возможно, в сложном переплетении притяжения (и отталкивания) Конвицкого к влиятельному и непредсказуемому восточному соседу — России, Советскому Союзу, русской культуре. Эти анализируемые им самим во многих автобиографических произведениях и беседах с журналистами ниточки из прошлого, родословные связи делают писателя в чем-то особенным, своеобразным — и в то же время типичным польским интеллигентом, вынужденным в силу крупных исторических, демографических и прочих сдвигов постоянно искать свое «лицо», рефлексировать по поводу своей национальной, культурной идентичности.

Так, очень субъективное и своеобразное проживание и осмысление себя в меняющейся современности, себя и истории, себя и вечных проблем — любви, смерти, веры — в случае с Конвицким становится, на наш взгляд, убедительным художественным свидетельством драматичной судьбы поляков во второй половине XX века.

Эта внутренняя убедительность и яркая «польскость» его литературной деятельности, а также деятельности в качестве сценариста и режиссера, сделала Конвицкого популярным не только в своей стране, но и за рубежом, — он один из наиболее издаваемых в Европе и за океаном современных польских литераторов.

История, политика захватили в свой водоворот еще совсем юного Конвицкого — его первая книга «Топи» (1947) посвящена участию автора в партизанских отрядах Армии Крайовой, «аковцы» подвергались преследованию в послевоенной Польше, и книга не была пропущена цензурой, появившись только в 1956 г. В ней уже можно отметить черты «подлинного» Конвицкого. Создание Конвицким соцреалистических произведений — «На стройке» (1950) и «Власть» (1954–55), вступление его в партию некоторыми исследователями сейчас оценивается как компромисс с властью, уступка, необходимость следовать конъюнктуре, да и просто выжить: «стал горячим сталинистом... боролся перед этим с оружием в руках с народной властью»⁶. Характерно, что некоторые подпольные издания, например, журнал «Культура незалежна» в 1980-е годы обвиняли Конвицкого, наряду с другими (напр., также Т. Ружевича и Т. Боровского) в коллабора-

ционизме⁷. Другие ученые отвергают подобные обвинения, утверждая, что Конвицким не двигал ни страх, ни оппортунизм, и, как кажется, убедительно доказывают психологическую подоплеку такого явления, отнюдь не единичного. Слишком велика была горечь поражения, сильно желание молодости построить нечто лучшее, чем было раньше. «От грозы сталинизма до них доносилось только эхо, — замечает Р. Матушевский, — а их собственным переживанием была гроза гитлеровской оккупации. Более того, они чувствовали себя нонконформистами, так как вопреки сопротивлению большей части общества верили и сильнее чувствовали свое отчуждение от этого скептического большинства, чем зависимость от властей, которые умело использовали их горечь и юный энтузиазм»⁸. «Типичной антиромантической реакцией» называет М. Янион бунт юношей, воспитанных на книжках, против своих учителей и литературных вдохновителей на «смерть за Польшу»: «У нас всегда появляется в таком случае позиция позитивистская или ей подобная. В случае Конвицкого, как и у всего его поколения, такую роль играл марксизм, представлявший тогда здравый смысл»⁹.

Вскоре пришло разочарование, желание рассчитаться с этим прошлым и обрести свой собственный голос. Настоящим дебютом, рождением подлинного Конвицкого можно назвать роман «Дыра в небе» (1959) и особенно «Современный сонник» (1963). В 1958 г. его исключают за свободомыслие из редколлегии журнала «Новая культура», в 1966 г. Конвицкий выходит из партии, принимает участие в целом ряде актов протеста деятелей культуры против самоуправства властей. Постепенно все более уходит от прямого участия в политике, но творчество его воспринимается как отчетливо оппозиционное, и он надолго лишается возможности выходить к читателю и зрителю со своими книгами и фильмами.

Своего рода антитоталитарная трилогия — «Польский комплекс» (1977), «Малый апокалипсис» (1979), «Подземная река, подземные птицы» (1984) — выходит в независимых, подпольных издательствах и вслед за тем за границей.

«Малый апокалипсис» выдержал 8 бесцензурных изданий, в 1988 г. издан официально, переведен более чем на 15 языков и вызвал наибольшую волну критических откликов.

В этом «политическом романе-пасквиле» (как его определил сам писатель) Конвицкому удалось «максимально атаковать читателя»¹⁰.

«Порабощение или тотальный бардак» — так звучит название одной из рецензий, в нем обыгран заголовок антитоталитарной книги Ч. Милоша «Порабощение разума».

«Малый апокалипсис» выгодно отличается от многих антикоммунистических книг, в том числе написанных с использованием фантастики. Так, например, роман С. Киселевского «Все иначе», написанный значительно позднее — в 1986 г., по характеристике Т. Древновского, «типичная технологическая утопия: компьютеризация, внедренная инженером из эмиграции, — единственная надежда на чудесное обновление Польши»¹¹. Своим успехом антиутопия Конвицкого обязана необыкновенному соединению юмора, иронии и гротеска с проникновенно-лирической интонацией. Причем часто граница между лирикой и иронией становится прозрачной. Автор любит провоцировать читателя, нельзя относиться слишком доверчиво к некоторым его заявлениям, так как он и сам во многом успел разочароваться. Эпизоды, монологи с явно трагическим звучанием чередуются с зарисовками бытового характера, окрашенными сатирически и пародийно. Такое снижение проводится последовательно, один и тот же образ, характер (борца ли за свободу — друга автора, его самого или предполагаемого читателя — заурядного обывателя), сам, наконец, рещающий поступок — попытка самосожжения, трактуются сразу в нескольких планах.

Герой-повествователь подчеркнуто автобиографичен: это немолодой писатель и автор известных фильмов, себя и свое поколение он относит к людям XIX века — по духу, по книжному воспитанию, к эпохе, когда были возможны прямолинейные решения и открытая борьба с врагом, он участник великой войны, сражавшийся в рядах Армии Крайовой, позднее принимавший участие в акциях протеста, вследствие чего несколько раз терял работу, негласно лишался гражданских прав, «чуть ли не ежедневно... подвергался всевозможным мелким, скрытым издевательствам, о которых и вспоминать-то стыдно, однако сложенные за эти годы вместе они решительно отбивали всякую охоту жить»¹².

Война стала важнейшим переживанием Конвицкого, что проявляется практически во всех его произведениях, там он «познал все звероподобие своего вида и все его необыкновенное ангелоподобие» (№ 9, с. 105). «Малый апокалипсис» — это горькие размышления автора не только о «полонизированном и обветшалом сталинизме»,

но и всеобщем упадке морали как следствии войны. Она не только убила несколько десятков миллионов человек: «Последняя война, не желая того и походя, развалила огромный дворец культуры европейской морали, эстетики и нравов. «В “ролс-ройсах”, “мерседесах” и “москвичках” человечество опять въехало в сумрачные пещеры и обледеневшие гроты» (№ 9, с. 105).

Роман и открывается тягостными раздумьями повествователя о приближающемся «собственном конце света», о поляках — «народе, который испаряется бесследно», и о сумерках европейской цивилизации. Нерадостно его утреннее пробуждение в центре Варшавы, в доме с видом на «Дворец культуры и науки имени Иосифа Сталина», как называлось раньше ненавистное автору здание, олицетворяющее собой «польское рабство», подчиненность советскому старшему брату. Этот Дворец стал в творчестве Конвицкого многозначным символом¹³.

Повествователь хочет «достойно попрощаться с миром», хочет пробудить сограждан, предотвратить их окончательное погружение в летаргию рабства и деградации. Мучительное предчувствие того, что этот день станет последним в его жизни, оправдывается с появлением в его квартире Рыся и Хуберта, двух деятелей оппозиции. Нужно напомнить миру о польских страданиях, потрясти соотечественников — совершить самосожжение в день проведения съезда партии в годовщину празднования 40-летия ПНР, на котором будет принято решение о принятии Польши в состав СССР. Выбор пал на героя-повествователя. Казалось бы, он ошарашен и шокирован, в то же время нечто подобное ему и мерещилось. Это для него и возможность выполнить долг, и остаться в памяти людей, удовлетворить свое тщеславие, свести счеты с судьбой, которая сделала его слишком заурядным, обделила талантом.

Как писатель, повествователь — двойник автора — воспринимает свой последний день перед самоубийством в качестве наиболее совершенного своего художественного произведения. Это одновременно и его завещание — выражение беспокойства, отчаяния, попытка «увидеть тайну во всей простоте», а также дать советы «недотепам» (трактовка мотива, отметим попутно, в чеховском духе) как выиграть в карты, быть удачливым в сексе и избавиться от перхоти (рецепт приводится на латыни).

Обилие забавных уличных сценок, похожих на анекдоты, острая социальная сатира органично сочетаются с описаниями явно гротес-

кными и фантазмагоричными. Самой серьезной проблемой для героя становится, конечно, целесообразность самоожжения, свободный характер этого поступка, ответ на вопрос: «Комедианство это или вознесение?» Это необходимость самоопределения по отношению ко всем существующим общественным силам в стране и моральным позициям. Можно сказать, что все они не выдерживают строгого суда автора. Герой подвергается пыткам, смягченным обезболивающим уколом, в органах госбезопасности и их изощренным издевательствам — там полное предательство и моральное разложение. Нет чистоты и бескорыстия в рядах борцов сопротивления. «Сама критика стартующей тогда оппозиции была чем-то смелым (кажется, идейные наборщики “Новой” не хотели набирать “Малый апокалипсис”», — отмечает Т. Древновский¹⁴. Проходит также череда продажных художников-коллорабационистов, таких же ученых-доцентов, отстаивающих идею наименьшего зла и выдумывающих «теорию намеков» для самооправдания своей сытой жизни.

Уличная толпа, лица случайных прохожих, массы, марширующие с абсурдными лозунгами, демонстрируют деградацию и разложение; дома и улицы Варшавы — разруху. Молодой ксендз оказывается подозрительным и ненастоящим («с прозрачными глазами», которые были и у функционера госбезопасности, и у лидера оппозиции Чабана), почитатель таланта героя — начинающий писатель из провинции Тадек (в нем видят своего рода двойника автора — молодого Конвицкого) — шпионит за ним то ли в качестве подосланного агента, то ли из любви к искусству. Ради кого и чего жертвовать своей единственной, хоть и опостылевшей, жизнью? Подчиниться приговору, вынесенному без его согласия, быть марионеткой? Приговор, кстати, отменяется во время острой стычки героя с лидером оппозиции, но это опять вызывает гневное возмущение человека, намеченного в качестве жертвы, а затем сочтенного недостойным: «Кто же это позволил вам играть моей жизнью?» Освобожденный от данного им слова, герой идет на костер сознательно и свободно, так же как его знакомая пани Гося (грешная торговка фильмами на экспорт) отправляется в паломничество в Ченстохову со словами: «Ксендз пусть и поддельный, было бы покаяние настоящим». «Лишь бы покаяние было настоящим», — повторяет в последние минуты жизни герой. Соблазн спасти несколько лет для Нади (роман с этой русской девушкой, подосланной к нему в качестве ангела-вдохновителя и утешителя от оппозиции,

составляет любовную канву «Малого апокалипсиса»), «вернее для Надежды», преодолевается догадкой о том, что тогда-то герой ее и потеряет: «Она умрет на моих руках или в моих мыслях» (№ 11, с. 82).

Несмотря на то, что книга написана в таком современном жанре, как политическая антиутопия, она очень традиционно польская. Многие связывает ее с традициями: романтической и возникшей на «кресах». Переосмысление идеи жертвенного служения освобождению Польши не приводит к ее снижению. Автор «Малого апокалипсиса», мастер иронии и гротеска, оказывается в лице своего героя защитником национального достоинства, выразителем отчаяния и скорби «опозоренного народа», «бедолагой средневекового воспитания» и даже своего рода пророком. Как-никак он напророчил разрушение тоталитарной системы в 1979 г., задолго до ее окончательного уничтожения, предостерегал от наступления Великого Апокалипсиса. Разве что он гораздо более снисходителен к людским грехам и порокам, слабостям своих современников, чем традиционные романтические пророки-избранники, возносящиеся над обывательской повседневностью. Герой-одиночка, герой-индивидуалист парадоксальным образом отождествляет себя со своими согражданами, и не только соратниками и мучениками, как Хуберт, но и с действующими и бывшими партийными аппаратчиками, такими, как товарищ Кобылка, осуществивший стриптиз на очередном съезде партии в знак протеста; со всеми лысеющими неудачниками и недотепами. Не меньше, чем надвигающейся смерти, герой боится своих бывших близких приятельниц, фантастическим образом сплотившихся в желании «изметелить его за вашу и нашу обиду».

Подчеркивая, что он — всякий, даже внешне ничем не выделяется, повествователь использует знаменитое гоголевское неопределенное описание внешности Чичикова: «Физиономия не очень. Но никто на меня не в претензии, что я слишком стар или слишком молод. Слишком красив или слишком уродлив» (№ 10, с. 53).

Неопределенность времени романного действия способствует стиранию границы между действительностью воображаемой и исторической. В произведении Конвицкого произошло смешение временных ритмов, и неизвестно: то ли это 35-я, или 40-я, или даже 60-я годовщина основания ПНР. Ни из газет, ни из календарей невозможно узнать повествователю, какой год на дворе и какое время года —

то ли лето, то ли осень. Нормальный календарь есть только в сейфе министра безопасности: «Никто не знает числа, поскольку годами мы то опережали сроки, то проваливали. Скажем, догоняли Запад, догоняли и перегоняли, а в другой раз догоняли и отставали. У каждой отрасли промышленности, у каждого учреждения, у каждого госхоза был свой календарь, с ним они соревновались. Пять месяцев вперед, потом двенадцать назад, 1974 в 1972, затем 1977 в 1979. И все перемешалось. Никто ничего не знает. По солнышку, сосед, кое-как и едем. Но бардак несусветный» (№ 10 с. 60).

Сопоставление Конвицкого с его предшественниками в жанре антиутопии — Замятиным, Хаксли, Оруэллом — показывает, что он не удаляется от реального времени на слишком отдаленную дистанцию, вполне определенно намекая на время правления Герека и Брежнева («сверхсекретарь с азиатским лицом»). Авторское остроумие рассчитано на игру воображения читателя, на его жизненный опыт, знакомство с романом «1984», параллели с которым в календарной неразберихе возникают особенно часто (40-летие ПНР — это и есть 1984 г.).

Если при своем появлении «Малый апокалипсис» воспринимался как роман-предостережение, роман-прогноз, и поражала смелость фантазии автора, так как тогда еще ничего «не предвещало даже легкой простуды восточного чудовища и уж тем более освобождения Польши»¹⁵, то в принципиально иной политической ситуации все больше проявляются «реалистические» черты повествования. В романе-памфлете, считает Т. Древновский, «меньше фантазии, чем принято думать»¹⁶. В самом деле, был уже известен ритуал самосожжения — первым его предпринял чех Ян Палах, «даже в польской литературной среде появилось такое предложение со стороны солидного писателя. Также и стриптиз оратора случился на одном из пленумов Центрального комитета»¹⁷. Древновский также отмечает, что власть, с целью поправить свою репутацию, манипулировала оппозицией, заигрывала с ней, например, официально заявила фильм А. Вайды «Человек из мрамора» на Каннский кинофестиваль.

Текст Конвицкого привлекает своей особой поэтической атмосферой, богатством стиля, тонкой нюансировкой, разнообразнейшими культурно-историческими аллюзиями, обилием литературных реминисценций. Само смешение низкого и возвышенного, комического и трагического вызывает в памяти произведения Д. Свифта, Н.В. Гого-

ля, Е. Замятина, Д. Оруэлла. Польские исследователи чаще всего видят сходство изображенного Конвицким мира с атмосферой «Процесса» Ф. Кафки, хотя и отмечают как существенную особенность польского писателя его любовь к земной красоте, жизни. «Чудовищный замысел трактуется у Конвицкого с подмигиванием. В «Малом апокалипсисе» много юмора и лиризма»¹⁸, — пишет Р. Матушевский.

Интересно обыгрывается Конвицким такой характерный для антиутопии мотив, как регламентация государством интимной жизни граждан. Любовь по билетикам в определенные дни при опущенных шторах у Замятина — предел несвободы. Свидание героя «Малого апокалипсиса» с Надеждой случайное, свободное, стихийный порыв, оно происходит в центре города, среди буйно разросшейся зелени на развалинах редакции журнала. Но государство в лице специального служащего, не милиционера, а представителя особого ведомства появляется и тут и вынуждает заплатить... не штраф, а таксу за свидание в общественном здании, выписывает квитанцию, предлагает свои услуги подежурить и принести надувной матрац.

Многое связывает роман Конвицкого, как и все его творчество, с романтической традицией в польской литературе: игра на грани литературы и жизни, провозглашение превосходства искусства, появление фигуры человека, о котором неизвестно, живой он человек или призрак («Меня биологического нет, я весь из вас... Я призрак, ваша совесть, ваше отчаяние...»), повторение фабульных ситуаций романтической литературы (лидер оппозиции Чабан целует в плечо героя, посылая его на смерть), мотивы бунта против Бога, предательства, самоубийства и т. д. и т. п. Некоторые особенности романтической поэтики и мотивы трактуются пародийно, важнейший же завет польского романтизма: «Свобода отчизны превыше всего», хотя и подвергается испытанию на прочность в сознании повествователя, все же, в конце концов, торжествует, освящая жертвоприношение героя.

О воздействии Ф.М. Достоевского на катастрофическое видение Конвицкого писал только один польский исследователь, П. Кунцевич. Он отметил, что герой «Малого апокалипсиса» словно в горячке, в бреду, и тем напоминает героев Достоевского¹⁹. На наш взгляд, параллелей гораздо больше как в идейной, так и в художественной структуре. В центре замысла Конвицкого, выходящего за пределы острой сатиры на разложение ПНР, показать угрожающую способность любой идеологии даже, казалось бы, благородной по исходным намерениям, подавить личность, нивелировать ее, переродить-

ся в агрессивную. Конвицкий безжалостно высмеивает и власть, и оппозицию, задевает и официальную церковь («ксендз нового набора»). Образ «идеи», поработавшей волю человека, впервые был создан Достоевским в «Преступлении и наказании», и там же дается апокалиптическая картина торжества «зловредной» идеи в сне-притче Раскольникова о «трихинах». Люди, зараженные этими микроскопическими существами, становились бесноватыми, не знали, что считать добром, что злом, начались войны, пожары, эпидемии. В «Малом апокалипсисе» читаем: «Грех приобрел черты добродетели... Зло стало добром» (№ 11, с. 65).

Мотив «эпидемии» является сквозным, автор на разные лады склоняет «антихриста в обличье вируса», «раздробленного, гранулированного антихриста», «миниантихриста в каждом из вас и во мне» (№ 11, с. 62), антихрист снится ему во сне. Весь «Малый апокалипсис» можно назвать осуществившимся наяву кошмарным видением Раскольникова. Переключки можно увидеть и в драматизации структуры — концентрации событий во времени, центральной роли диалогов между оппонентами, диалогов-допросов, в центральном положении и ключевом значении сцены поминок (у Конвицкого — по ПНР, у Достоевского — по Мармеладову; и в том, и в другом случае гости ведут себя непристойно).

И в обоих произведениях в центре — душевная борьба героев, решившихся на самоубийственный поступок (герой Конвицкого также называет его «пробой»), героев — интеллектуалов, людей пишущих, с богатым воображением, отзывчивых и самолюбивых. Душевное и умственное смятение раскрывается в диалогах, внутренней речи, символических снах, с помощью введения двойников (с буквальным повторением следователем из «Малого апокалипсиса» слов Свидригайлова, обращенных к Раскольникову: «Мы с вами... одного поля ягоды»). (№ 10, с. 58) Даже проходные, эпизодические персонажи оказываются в какой-то степени двойниками героя. Например, бывший член Политбюро, который раньше носил в портфеле смертные приговоры, а теперь носит в нем воспоминания, раскрывающие «правду» о режиме, тоже мечется между муками совести и самооправданием, тоже ждет «собственного конца света». Сходство видится также в символической роли любовной интриги и имени героини (София — у Достоевского; русская девушка Надежда — у Конвицкого), в использовании образа города как духовного символа (к тому же жара, июль, правда, у Конвицкого временами с фантастическим снегом, кругом все рушит-

ся и сыплется, закатное солнце заливает все кругом, и на первой же странице польского романа — «доходный дом»). Герои бродят по городу, вызывают подозрения, испытывают страх. Появляется у Конвицкого и прямое упоминание имени Достоевского — в брошенном героем лидеру оппозиции Чабану обвинения: «Вы не из рассказов Жеромского и Струга, вы из “Бесов” Достоевского». Одно из авторитетных деятелей подполья, спившегося Яна, повествователь называет «нашим старцем Зосимой» (№ 11, с. 81). Несмотря на очевидную для учеников Зосимы («Братья Карамазовы») святость учителя, после смерти тело его, как известно, смердит, что смущает его последователей. Повествователь Конвицкого подчеркивает, что Ян, духовный наставник оппозиции, умирает лежа в ванне, голый, униженный.

Указанные реминисценции используются с нарочитой откровенностью и вместе с другими литературно-историческими аллюзиями значительно углубляют художественно-философское содержание произведения. Включение русской классики в интертекстуальное пространство романа создает парадоксальный эффект в сочетании с его, явственной, казалось бы, антирусской (антисоветской) направленностью.

Для Конвицкого характерно использование русизмов для выражения неприязненного отношения к «поработителям и оккупантам», но только в случае их употребления не носителями языка (а они есть в романе — это Надежда, приятель героя Колька Нахалов), а оболваненными и напуганными соотечественниками: «Польша! Польша! Вперед до переду!» — так звучит в русском переводе А. Ермонского (№ 11, с. 84).

Роман Конвицкого являлся предостережением, анализом укоренившихся комплексов, укреплял надежду на возможность обновления. Потеряла ли книга теперь, спустя двадцать лет, свое художественное и нравственное значение, в силу своей острой полемичности, привязке к ушедшим реалиям? Современное прочтение в условиях, когда власть и оппозиция поменялись местами, дает возможность не только познакомиться с отошедшими в прошлое идейными и политическими бурями и битвами, но и увидеть, что время, когда «помутилось сердце человеческое» (Достоевский), пока не ушло. Остается еще немало поводов для катастрофического видения современной истории. Новый роман Конвицкого «Чтиво» (1992) о «капитальном ремонте после неудавшегося эксперимента» подтверждает такое мнение. Надежда из «Малого апокалипсиса» здесь сменяется Верой,

погибшей в пьяном виде от кровоизлияния в мозг, и Любой, зараженной СПИДом. По-видимому, в представлении автора «польский абсурд великого финала»²⁰ все еще продолжается.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Так считает автор солидной монографии о послевоенной польской литературе, профессор Т. Древновский. См.: *Drewnowski T. Próba scalenia*. Warszawa, 1997. S. 252.
- ² *Burkot St. Literatura polska w latach 1986–1995*. Kraków, 1997. S. 67.
- ³ *Drewnowski T. Op. cit.* S. 508.
- ⁴ Понятие «литературы кресов», даже течения «литературы кресов» (под «кресами» имеются в виду бывшие земли Речи Посполитой, ныне входящие в Белоруссию, Литву и Украину), как обосновывается, так и опровергается. Плодотворность обсуждения этой проблемы для современной науки доказывается Э. Чаплеевичем. См.: *Czaplejewicz E. Czym jest literatura kresowa ?//Kresy w literaturze*. Warszawa, 1996. S. 7–73.
- ⁵ Научная деятельность М. Янион, как пишет Т. Древновский, опережала многие романтические (читай: патриотические) «манифестации». Ее работы о романтизме, публиковавшиеся с конца 1950-х гг., создали целую исследовательскую школу. Т. Древновский так характеризует ее влияние на современную литературу: «Работы Марии Янион, публиковавшиеся в журналах... были для писателей диагнозом, открывавшим им самих себя, и одновременно творческой инспирацией. Редко так бывает, чтобы историк литературы, и даже литературный критик, таким очевидным образом влиял на рождающуюся литературу». — *Drewnowski T. Op. cit.* S. 474–475.
- ⁶ *Kunczewicz P. Proza polska*. Warszawa, 1994. T. IV. S. 172.
- ⁷ См. об этом: *Drewnowski T. Op. cit.* S. 495.
- ⁸ *Matuszewski R. Literatura polska 1939–1991*. Warszawa, 1995. S. 415.
- ⁹ *Janion M. Tam, gdzie rojsty//Twórczość*. 1983. Nr 4. S. 98.
- ¹⁰ *Nowicki S. Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*.
- ¹¹ *Drewnowski T. Op. cit.* S. 469.
- ¹² *Конвицкий Т. «Малый апокалипсис»// Искусство кино*. 1991. № 9. С. 107. Далее номера журнала и страницы указываются в тексте.
- ¹³ Множественность смыслов включает в себя и самоиронию, что выражено, например, в вынесении на обложку более поздней книги Конвицкого «Памфлет на себя» (1995) фотографии автора, босого и с обнаженным торсом, лежащего на куче песка перед огромным зданием вышеуказанного Дворца.
- ¹⁴ *Drewnowski T. Op. cit.* S. 470.
- ¹⁵ *Рубанова И. Предисловие к «Малому апокалипсису»// Искусство кино*. 1991. № 9. С. 103.
- ¹⁶ *Drewnowski T. Op. cit.* S. 470.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ *Matuszewski R. Op. cit.* S. 421.
- ¹⁹ *Kunczewicz P. Op. cit.* S. 174.
- ²⁰ *Drewnowski T. Op. cit.* S. 470.

Молодая проза Польши на переломе: поиски форм самовыражения как путь эстетической адаптации

Ситуация в современном обществе, психологически до сих пор переживаемая нами как резкий слом всех сфер жизни, в литературе, как мне представляется, имеет другую временную протяженность: переживание человеком своего отношения к меняющейся жизни средствами художественного языка — процесс непрерывный (речь идет именно о процессе, а не о его художественных результатах или их — всегда неокончательных — оценках).

Естественный литературный процесс, как показывает история литературы, всегда протекает в достаточно хаотичном и противоречивом переплетении форм «литературного быта» (термин Б. Эйхенбаума), собственно художественных текстов разного уровня и их читательского восприятия, которое всегда «неокончательно» в своей семантической адекватности. И, изучая тот или иной период истории литературы, мы, таким образом, постоянно имеем дело с миром, организованным вокруг текстов, и одновременно увиденным через текст (формулировка С. Аверинцева). Для ситуации «слома» иметь это в виду особенно важно.

Сама же ситуация перелома обычно начинается гораздо раньше, чем этот перелом (как резкое изменение жизненной модели) осознается и исторически датируется. И завершается гораздо позже, чем это — особенно без достаточной временной дистанции — кажется. В сущности, идет сначала медленная, потом набирающая темп и количество «примеров» (образцов) раскачка одних представлений, составляющих концепцию мира, раскачка исподволь начинающих менять шкалу ценностей и их языковых выражений, для того, чтобы так же постепенно и вдруг утвердилась другая концепция мира и ее языковой эквивалент. В длительности этой ситуации каждое литературное поколение выполняет свою историческую задачу, поскольку в жизни постоянны, с одной стороны, ее движение, с другой — необходимость человека в постоянной адаптации к микро- и макропеременам.

Важна поэтому фиксация момента, когда в ситуации такого качественного перелома в литературу входит новое поколение, с одной стороны, продолжающее разрушать старую модель, а с другой, пытающееся адаптироваться к ситуации «между».

Говоря о молодой прозе Польши, для которой этот слом оказался «ее» временем, я хочу воспользоваться термином Тынянова «промежуток», чтобы обозначить «время и место» этого поколения в самой протяженности литературного процесса.

Вот основные его параметры.

1. В конце 80-х годов начинают активно печататься те, кто родился в 60-е годы, в литературную жизнь вступив уже в постсоциалистической Польше, когда литература перестала быть составляющей политической жизни, а борьба за свободу, идентифицировавшаяся прежде в сознании общества с литературой, перестала быть актуальной, поскольку внешняя независимость была уже заданным условием. Сама же литература больше не занимала в жизни общества того места, которое занимала еще вчера, и писатель уже не являлся в глазах общества и собственном самоощущении мессией.

Происходящая в этой ситуации естественная смена литературных поколений воспринималась — может быть, отчасти поэтому — со значительной аберрацией. Она виделась чрезвычайно резкой — резче, чем была на самом деле, потому что совпадала с резкой сменой ценностных ориентиров. Правда, постепенно уходили с литературной авансцены писательские поколения, которые своим художественным опытом служили мостом между межвоенным двадцатилетием, чрезвычайно сложным и важным периодом в истории польской литературы, и современностью (эпохой социализма и советской экспансии). В 80-начале 90-х годов ушли из жизни писатели, определявшие облик послевоенной литературы в Польше: в 1983 г. — Я. Ивашкевич, М. Яструн, Е. Анджеевский, М. Бялошевский, в 1987 — И. Неверли, в 1988 — Б. Чешко, в 1990 — К. Филипович и А. Рудницкий, в 1991 г. — Т. Новак и т.д.

Именно смена приоритетов провоцировала у нового поколения сильную и поспешную эмоцию отталкивания от опыта литературных «отцов». (Картина в историях разных литератур в ситуациях «сломов» в своем мотивационном механизме психологически повторяемая.)

Критическое отношение молодого поколения к литературному наследию последнего периода ПНР (основными тенденциями его оказались антивывысел, антисоциалистический реализм, проза «худож-

жественной революции») объясняется и реальным истощением его эстетических и — следовательно — психологических возможностей, и попыткой заново поставить вопрос о самой природе прозы, ее «литературности». Исторический перелом 1989 г., разумеется, не мог вызвать в прозе немедленных изменений. Но он, тем не менее, сыграл немаловажную роль: не только перестроил литературный быт, но и оказался психологическим импульсом (сделав всеобщим само ожидание перемен) и своего рода внешним стимулом появления новых тенденций внутри литературного процесса.

Тенденции эти были, очевидно, неизбежны, поскольку доминировавшие в прозе 1976–1989 гг. принципы в определенной степени привели ее к коммуникационному тупику. Смыслом существования литературы тогда считалось — и это было оправдано исторически — ее участие в общественной жизни, ее роль морального, общественного, политического авторитета, подчинение ее исключительно нравственным принципам. Отсюда — установка этой прозы на современность (польское «здесь и сейчас») как основную точку отсчета. Все это вело к статистически накапливаемой невозможности противопоставить себя читателю, создать необходимую дистанцию, к коммуникации на уровне очевидности, часто — просто к достаточно поверхностной описательности той или иной степени злободневности. Кроме того, после 1989 г. рынок оказался переполнен, а читатель «перекормлен» литературой, ранее изданной во «втором круге обращения», многочисленными автобиографиями, «интервью-реками» и пр.

Говоря о новом поколении, надо иметь в виду не только так называемое «pokolenie “BruLionu”» (т.е. родившихся в 60-е годы), но отчасти и предыдущее — Ст. Хвина (г.р. 1949), А. Юревича (г.р. 1952), Е. Пильха (г.р. 1952), П. Хюлле (г.р. 1957), не успевших в силу разных причин (в том числе, и из-за своей уже определяющейся художественной «оппозиционности») развернуться в социалистической Польше и активно начавших печататься именно в годы перелома. Так что на самом деле смена жизненных ценностей, во-первых, не обрушилась на литературу в одночасье, а накапливалась с разной степенью интенсивности, а, во-вторых, новое поколение, «оптом» отрицающее поначалу опыт «отцов» и не очень благожелательно, в свою очередь, принимаемое ими, заставляло и писателей старшего поколения, эстетически наиболее чутких, искать какие-то формы обновления художественного языка. И это тоже ситуация, исторически и типологически повторяемая.

Приведу два конкретных и значимых в своей кажущейся случайности штриха литературной жизни Польши. Один относится к преддверию интересующего нас периода, другой — *post factum*.

В середине 80-х годов опубликованы две повести Е. Рыльского — запоздавшего с дебютом ровесника А. Загаевского и Ст. Бараньчака. Появились «Возвращение» и «Станкевич» на «пике» политического значения «польского мифа», но, совершенно очевидно, уже и на стадии начинающейся усталости общества от него. В традиционном жанре повести — жанре, как принято считать, наиболее устойчивом — Рыльский вывел на авансцену, с точки зрения канонов польского мифа, его явного исторического оппонента. И равнодушный к этому мифу антигерой, и авторское к нему отношение были с энтузиазмом приняты критикой и читателем.

Характерны и выпадающие из стереотипа польского мифа и канонов литературного быта того времени высказывания Рыльского о своей позиции (он сознательно остается вне оппозиции и литературной среды и пишет только тогда, когда получает удовольствие от этого) и его литературная ориентация на традиции русской литературы. Причем не на охотно принимаемого польской оппозицией автора «Бесов», а на Чехова, остающегося для нее «в стороне» (у которого, кстати, именно среди западных писателей сложилась репутация единственного здравомыслящего русского писателя — в европейском его понимании).

И второй штрих: появление — уже в 1992 г. — романа писателя старшего поколения Т. Конвицкого «Чтиво», представляющего собой своеобразный коктейль из злободневно популярных жанров — детектива, мелодрамы, социальной сатиры. Ни один жанр, однако, последовательно у Конвицкого здесь не выдерживается, а самый стиль повествования — исповедальная проза с развернутыми внутренними монологами рефлексирующего героя — никак не соответствует стандартам массовой культуры. «Ключом» к прочтению оказывается заголовок, подчеркивающий «несерьезность» текста и откровенную игру с читательским восприятием. В контексте творчества Конвицкого — с его «одержимостью стремлением к смыслу» — появление такого текста говорит о многом.

Новое поколение входило в литературу в момент, когда она в целом — и, прежде всего, на уровне языка — была уже готова к изживанию представлений, превратившихся в стереотипы и клише. Кроме того, тогда же как бы внезапно (на самом деле и это готовилось исподволь) стало очевидно, что современная словесность должна искать какие-то иные формы коммуникации с изменившимся читателем. Можно сказать, что новое поколение вошло в литературу, когда она изнутри, эстетически и

психологически, была готова к пародии как наиболее действенному способу быстрого изживания омертвевших стереотипов. Здесь уместно вспомнить парадокс Е. Леца о том, что в какие-то моменты сатира (пародия, ирония) действительно и оперативно восстанавливает то, что разрушил пафос. Схемы «патриотического кича» и наивных обличений тоталитаризма к середине 80-х годов уже не работали, требовались иронический взгляд, быстрая реакция на намеки, аллюзии, ассоциации. Для второй же половины этого десятилетия, когда резко изменилась общая социальная картина, стали типичны открыто сатирические и иронические тексты сравнительно молодых писателей, направленные уже непосредственно против чисто литературных и бытовых схем 70–80-х годов, против так называемого «польского сюжета» (Я. Андерман, К. Пивоварчик, Я. Качмарский, Я. Рудницкий, Е. Пильх).

2. Новое поколение, начинающее жить в иных условиях жизненной игры (а психологическая актуальность и массовость именно такого восприятия новых условий жизни стала ее реальностью), должно было иначе организовать и свою литературную жизнь. Для нее характерно, например, отсутствие литературных групп, вообще самоощущения — и потребности в нем — принадлежности к определенной генерации. Интересно, что польская критика, пишущая о молодых, сосредотачивает внимание не столько на отдельных течениях в молодой прозе, сколько на специфике литературного сознания молодых в целом.

Еще одна очень характерная черта сознания и поведения этого поколения: недоверие к ангажированной литературе (пусть и ангажированной диссидентством). Так происходило ослабление макрообщественных связей. (Но, вспомнив «Малый апокалипсис» Конвицкого и некоторые произведения писателей-эмигрантов начала 80-х годов, мы увидим постепенно складывающуюся закономерность и неизбежность такого отношения.)

3. Если воспользоваться удачной классификацией П. Чаплинского, новое литературное сознание с приходом группы молодых авторов принимает в культурном пространстве Польши начала 90-х годов такие формы: «ремесленники» с их культом писательского профессионализма (П. Хюлле, А. Болецкая, Т. Трызна, О. Токарчук, М. Тулли); «насмешники», пародирующие тот или иной жанр, стиль (М. Беньчик, Е. Пильх, Я. Рудницкий, Ст. Хвин); «имморалисты» (М. Гретковская, И. Филипяк, Н. Герке, А. Стасюк), использующие тон провокации, исповедующие свободу от культурных мифов, табу — свободу лишенную иерархии, где ирония заменяет мировоззрение и заслоняет мироощущение.

4. Серьезные изменения в художественном языке всегда накапливаются и совершают качественный скачок не на уровне «литературного быта», а на уровне поэтики. Остановлюсь на некоторых типологически просматриваемых ее чертах в творчестве этого поколения прозаиков.

- * Для новой прозы характерен отход от историзма как структурирующего принципа художественного отбора и исторических аллюзий: молодые авторы или просто избегают злободневных польских реалий и польских проблем (в широком смысле, польского быта и истории), или все это составляет малозначимый фон.
- * Для новой прозы характерно мышление в категориях «правда/вымысел», а не «правда/ложь». Отсюда, с одной стороны, распространенность формы сказки, современного мифа и интеллектуальное декларирование этого предпочтения (О. Токарчук, Т. Трызна, А. Болецкая, П. Хюлле, М. Тулли), с другой — иронических текстов, содержанием которых становится сама стилистика (Е. Пильх, М. Беньчик, М. Гретковская, И. Филипак).
- * Основные жанры, в которых предпочитают работать эти писатели — это традиционные рассказы, построенные вокруг одного яркого события («Рассказы на время переезда» П. Хюлле /1991/ и «Смерть и спираль» И. Филипак /1992/); рассказы, построенные на интеллектуальной провокации (проза Н. Герке). Малая форма, видимо, дает мобильную возможность укрупнения, остранения того, что и как они видят. (Но расшатывание стереотипов и концепций всегда начинается в малой форме.) Это также книги, построенные как сказка, современный миф, иногда без указания жанра, но по объему приближающиеся к роману («Вайзер Давидек» П. Хюлле /1987/, «Панна Никто» Т. Трызны /1993/, «Белый камень» А. Болецкой /1994/, «Правек и другие времена» О. Токарчук /1996/, построенный как цепь коротких глав-рассказов, «Сны и камни» М. Тулли /1996/); стилизация под исторический роман-путешествие («Путешествие людей Книги» О. Токарчук /1993/), под роман о духах («Е.Е.» О. Токарчук /1995/), под приключенческий роман («Белый ворон» А. Стасюка /1995/); репортаж («Галицийские повести» А. Стасюка /1995/); роман-эссе с цитатами, литературными аллюзиями («Терминал» М. Беньчика /1994/, проза М. Гретковской). То есть практическая «задействованность» опыта масслитературы или так называемых промежуточных жанров, с одной стороны, и культуры как материала переживания и рефлексии. Еще раз хочу подчеркнуть — типологически это портяемая жанровая ситуация.

* Остановлюсь на хронотопе, свойственном этому поколению. Молодая проза, авторы которой живут уже в разомкнутом геополитическом пространстве, отрабатывает преимущественно модели замкнутого малого пространства провинции («Белый камень» А. Болецкой, «Галицийские повести» А. Стасюка, «Правек и другие времена» О. Токарчук), тюрьмы («Стены Хеврона» /1992/), школы («Панна Никто» Т. Трызны, «Абсолютная амнезия» И. Филипяк /1995/) и т.д. Этот феномен, возможно, объясняется, с одной стороны, с позиций психоанализа, с другой — ограниченностью личного опыта переживания жизни, без которого нельзя создать текст «всерьез». Но я коснусь сейчас только их отношения к перемещению в пространстве.

Послевоенная польская литература описала три основных варианта изгнания: геополитический, эмигрантский и экзистенциальный. В прозе молодых писателей подобный опыт оказывается пересмыслен, поскольку сами мотивы эмиграции стали обыденными, естественными, нормальными, и в корне изменилось отношение к «пребыванию вне дома» (впрочем, литературно-психологический стереотип фигуры политического эмигранта нарушался и раньше — и Гомбровичем, и Мрожеком). Многие из молодых писателей уехали из Польши во второй половине 80-х годов на Запад (М. Гретковская) или в США (И. Филипяк), по словам Л. Бурской, это было бегство «от польскости к свободе». В прозе М. Гретковской («Мы здесь эмигранты» /1991/, «Карты Таро в Париже» /1993/, «Метафизическое кабаре» /1994/, «Учебник для людей» /1996/), Н. Герке («Частички» /1994/), И. Филипяк («Смерть и спираль» /1992/), Я. Рудницкого («Можно жить» /1992/, «Чертов мир» /1994/), З. Рудзкой («Белые клише» /1993/, «Пиры и голод» /1995/), М. Беньчика («Терминал» /1994/) ощущение чуждости или отсутствия, или воспринимается как предмет интеллектуально-психологической игры и, таким образом, преодолевается. Интересно, что сюжеты, связанные с эмоциональным пространством «первого дома» («Лида», «Господь Бог глухих не слышит» А. Юревича, «Короткая история одной шутки» Ст. Хвина, проза П. Хюлле и др.), появляются скорее в прозе писателей предыдущей генерации, хотя значимость пространства первого дома — важная тема и для О. Токарчук, А. Болецкой, А. Стасюка (меняется ее психологическое наполнение).

Вторая координата хронотопа — время — выглядит в прозе молодых как реконструкция прошлого, навсегда исчезнувшего мира, опирающаяся или на собственные воспоминания, или на «семейный

миф». Это — основа хронотопа в прозе А. Болецкой, П. Шевца, П. Хюлле, Ст. Хвина, А. Юревича.

В книгах более молодых — «Правек и другие времена» О. Токарчук, «Белый камень» А. Болецкой, отчасти в «Галлицийских повестях» А. Стасюка — используется хронотоп, построенный на органической приращенности жизни и ее событий к месту. Пространственный мир этот ограничен и не связан существенно с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном пространственном мире, самый ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. Характерна для них циклическая ритмичность времени — человеческая жизнь тесно связана с жизнью природы, они имеют единый ритм, явления природы и события человеческой жизни описаны единым языком.

* Следующая важная черта поэтики — тип повествователя. Автобиографизм, стремление подчеркнуть связь текстов с собственным опытом характерны для О. Токарчук, Н. Герке, А. Стасюка, М. Гретковской, И. Филипяк. Прием построения нескольких биографий или разных вариантов одной судьбы для выражения единства существования используется в прозе М. Гретковской, И. Филипяк, П. Хюлле. Очевидно, так переживается существование в вероятностном мире, или так обживается самая вероятность.

Главный психологический и философский опыт XX в. — опыт человеческого одиночества «бытия в мире», — воплощается в конструкции романов О. Токарчук, И. Филипяк, П. Хюлле, Ст. Хвина: главным композиционным принципом оказывается чередование точек зрения (даже, если герои их живут в одном пространстве, каждый из них существует, в первую очередь, в своем времени и своем собственном мире, резко отграниченном от «времени и пространства» других). Это тоже связано с переживанием вероятности мира — переживанием, которое вошло в обыденное сознание и стало обретать отчетливый языковой эквивалент. Здесь уместно вспомнить фразу Нильса Бора: «Нельзя на одном языке описать никакое сложное явление», т.е., поскольку каждый язык (и язык каждого) — это интерпретация, то в одной интерпретации понять сложное явление нельзя. В каком-то смысле молодая проза эстетически очень активно и, может быть, даже демонстративно рационалистически «обживает» психологию подобного мировоззрения, на наших глазах становящегося обыденным для постсоциалистических стран.

Характерно в этом смысле для молодой прозы и почти обязательное повествование от первого лица, использование элементов дневника, исповеди, попытки записать, упорядочить, преодолеть в себе не-

кий опыт («Абсолютная амнезия» И. Филипяк, «Мы здесь эмигранты» М. Гретковской, «Панна Никто» Т. Трызны, «Терминал» М. Бенчика, «Стены Хеврона» А. Стасюка, «Вайзер Давидек» П. Хюлле и др.). В «Вайзере Давидеке» П. Хюлле используется повествование от первого лица множественного числа. Возможно, этим в какой-то степени компенсируется недостаточность лично обжитого пространства жизни, некоторая «незрелость» опыта (если воспользоваться языком Гомбровича).

* Очень интересно, как формируется в прозе этого поколения концепция личности. Основной персонаж — человек, чуждый окружению — будь то еврейский мальчик («Белый камень» А. Болецкой, «Вайзер Давидек» П. Хюлле), провинциальная девочка, попавшая в город («Панна Никто» Т. Трызны), взрослеющая девочка («Абсолютная амнезия» И. Филипяк, «Е.Е.» О. Токарчук), «тронутый интеллигентностью» польский маргинал («Чертов мир» Я. Рудницкого), эмигранты (рассказы И. Филипяк, проза М. Гретковской), герои А. Стасюка, переживающие кризис («Белый ворон»). По словам М. Залеского, это поколение привлекает «тревожное обаяние судьбы избранного». Чувство чуждости миру, которым пронизана эта проза, также, очевидно, является следствием сознания отсутствия такой модели культуры, которая позволяла бы упорядочить хаос человеческого существования.

Изменился у этого поколения и характер мотивировки поведения. Она лежит чаще всего — преимущественнее! — в области биологического, инстинктов, подсознания и бессознательного, т.е. в области тех «пластов» бытия, которые первичны по отношению к формам социализации. Отсюда — исключительная роль секса, вообще сексуальности, физиологических деталей как проявления обособленности, отдельности и самодостаточности каждого единичного существования. Эту прозу интересует и деформирующая роль массовой культуры, неврозы, психические отклонения. Человеческая судьба детерминируется хаосом мира. Отсюда мотив случайности — случайности знакомств, а затем и случайности судеб (особенно ярко это выражено у П. Хюлле и И. Филипяк). На самом деле они таким образом возвращаются к той же, но изменившейся содержанию и язык польской повседневности.

5. Очень ощутимо стремление к некоему «порогу» нового опыта, знания. Отсюда — распространенность темы инициации: едва ли не каждый молодой автор проводит своих героев через романский ритуал «перехода» к новому опыту. Жанр «романа инициации» (термин,

распространенный в польской критике) позволяет вывести новый опыт в «фокус» новой эстетики. Применительно к польской ситуации показательно стремление максимально освободить этот жанр от политических обязательств (П. Хюлле, А. Стасюк, И. Филипьяк, О. Токарчук) — теперь он часто сплетается с криминальным романом (особенно характерен пример «Белого ворона» А. Стасюка).

6. Массовая культура, о необходимости учитывать влияние которой я уже упоминала, представляет собой для современной литературы не только источник реквизитов и форм, но и основную среду литературной коммуникации. Психология, сознание, этика, эстетика молодого поколения читателей (а значит и писателей, поскольку они вышли из среды своих потенциальных читателей) сложились под неизбежным влиянием компьютеров, mass-media, видео и массовой литературы. В связи с этим стоит вспомнить слова Конвицкого о том, что его литературное поколение прошло в отрочестве школу кино, и именно кинотехника научила их экономному обращению со временем. Аналогичный вопрос: чем и как обогатит художественный язык — в опыте молодых писателей — компьютер, феномен виртуальной реальности? Ясно лишь, что это окажется серьезной перестройкой самого механизма переживания. Необходимо учитывать и постоянный «двойной читательский код» — обращение одновременно и к массовому, и к элитарному читателю (часто парадоксальным образом существующему сегодня в одном лице).

7. Имея в виду литературу предшествующего десятилетия, швейцарский исследователь Г. Ритц сказал, что «ангажированная» литература конца 70-х задержала в Польше развитие постмодернизма, а в 80-е это привело ее к глубокому кризису, который парадоксально проявился в капитуляции культуры перед политикой. По словам молодых критиков Я. Клейноцкого и Е. Сосновского, многие мыслительные, эстетические процессы, естественно проходившие на Западе, не имели в Польше своей «языковой» аналогии. Именно этим, я думаю, объясняется резкое изменение сегодняшних культурных ориентиров и «прививок». На поколение, о котором идет речь, больше влияет сегодня непольская литература. Это — «еще один знак поиска новых форм выражения»¹ и наиболее быстрого расширения культурного пространства. Кортасар, Маркес, Борхес дают быстро усваиваемый опыт форм фрагментарности конструкций, игры со временем и пространством, тумана «магии». Очень популярна среди польских писателей нового поколения проза Фаулза, Барта, Хеллера, Г. Грасса, У. Эко, П. Зюскинда, К. Воннегута.

В то же время продолжают оставаться значимыми (возможно, на уровне личных читательских впечатлений, прежде всего) такие разностилевые явления, как проза Хемингуэя или Фолкнера.

По мнению критики, определенное влияние на это поколение литераторов оказали чешские писатели Грабал и Кундера.

Конечно, остается и свой, польский контекст. Но его рисунок достаточно случаен, непредсказуем и неожидан. Эти писатели называют как значимые для них факты «Рукопись, найденную в Сарагоссе» Яна Потоцкого, «Куклу» Б. Пруса, элементы поэтики Молодой Польши, Б. Шульца, В. Гомбровича (влияние которого особенно ощутимо у И. Филипяк, П. Хюлле, К. Белецкого, Н. Герке), М. Хласко, М. Новаковского, Т. Конвицкого. Некоторая случайность имен, или не сразу понятная логика их соединения — возможно, свидетельство того, что искусственно прерванный путь развития литературы — при перемене общей ситуации — неизбежно и закономерно возвращается к месту обрыва, чтобы восстановить нормальное естественное течение.

Если попытаться суммировать сказанное, можно, очевидно, утверждать, что молодая проза перелома на самом деле не столько открывала новые истины, сколько, проверяя старые, устанавливая приемлемую для себя иерархию ценностей и вырабатывала соответствующие ей формы переживания этого опыта:

1. Коллективный герой, реализующий высшие потребности общества, заменяется индивидуальным, именно так себя осознающим и имеющим в качестве экологической ниши только свое личное время и пространство, свой круг сильных метафизических переживаний.

2. Молодых прозаиков — на этом этапе, во всяком случае — интересует не отражение меняющегося внешнего мира, а запись индивидуальных способов переживания, выживания, столкновения с миром, т.е., в первую очередь, обогащение психологического языка литературы формами, выражающими отношение².

3. Столкновение с идеологиями, политикой, цивилизацией, массовой культурой происходит для них и в их прозе не в конкретных внешних ситуациях, а на уровне подсознания — как бы сразу с целым массивом эклектичности современной цивилизации.

4. Это поколение писателей, для которого ключевым эмоциональным переживанием повседневности является не непосредственная жизнь с ее привычной социальностью, историчностью, психологичностью, а культура в ее разнообразных знаках, в которой эта социальность, историчность, психологичность сложно сублимирована, и

через которую они рано или поздно, возможно, придут к непосредственности переживания бытия.

Кроме того, возможно, именно через формы вырабатываемого ими психологического языка, насыщенного культурными кодами, внедряется сегодня переживание элитарной культуры в общее сознание, она демократизируется, и через подобные формы «культура укореняется в промежутках повседневного быта»³.

Имеет ли право литература на такую позицию? Вместо ответа хочется вспомнить слова Конвицкого: «Все, что отражает человеческое существование, является правдой»⁴.

Эта литература отражает опыт переживания и выживания молодой части общества постсоциалистических стран. Она отражает их человеческое существование и, значит, является правдой их отношения к жизни.

Сам же реально пережитый литературой перелом, который субъективно воспринимается многими как художественный тупик, скорее должен быть в непрерывности литературного процесса рассмотрен как «промежуток», когда начинается активное привыкание к новым понятиям и представлениям, касающимся мироустройства, в формах художественного языка, обеспечивающего их эстетическое и психологическое переживание. Тынянову же принадлежат обнадеживающие в сегодняшней ситуации слова о том, что «литература идет многими путями одновременно — и одновременно завязываются многие узлы»⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Klejnocki J., Sosnowski J. Chwilowe zawieszenie broni. W-wa, 1996. S.130.

² Обоснование термина «психологический язык» дано в кандидатской диссертации автора настоящей статьи «Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией (феномен психологического языка)», защищенной в 1995 г. в Институте славяноведения РАН, а также статья: Адельгейм И. Польская психологическая проза межвоенного двадцатилетия // Славяноведение. 1996. № 4; Она же. Опыт польской психологической прозы межвоенного двадцатилетия в формировании психологического языка: между Западом и Россией (к постановке вопроса) // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М., 1998; Она же. Польская проза межвоенного периода: время и пространство как структурные опоры ее психологического языка (Депонирована в ИНИОН РАН, № 50860 от 26.10.95).

³ Библиер В.С. Чего я ожидаю от нового журнала? // Мировое древо. 1992. №1. С. 8.

⁴ Bereś St. Pół wieku czyśca. W-wa, 1990. S.301.

⁵ Тынянов Ю. Литература сегодня // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.166.

Литература ГДР 1970–1980-х гг. как сейсмограф глубинных общественных процессов

(несколько тезисов к проблеме: литература и общество)

Сравнение художественной литературы с сейсмографом или барометром не претендуют на оригинальность. На одной из наших конференций — уже более двух лет назад — я сделал доклад «Литература ГДР в предчувствии исторических перемен 1989–1990-х годов»¹, в котором на конкретных примерах попытался проиллюстрировать, как функционировал этот сейсмограф с 1968 г. и до присоединения ГДР к ФРГ в 1990-м году. Три прошедших года еще больше укрепили меня в высказанных тогда положениях. Но время показало и их недостаточность, некоторую недоговоренность.

1. Факты, хотя и существуют объективно, то есть независимо от нас, приобретают свою значимость в зависимости от нашего истолкования, в зависимости от того контекста, в который мы их в состоянии поместить. Этот контекст выявляется во времени. Возникает многократная оптика обращения к одному и тому же факту на разных этапах жизни и новые способы его истолкования. Приведу один жизненный пример, странным образом связанный с литературой ГДР рассматриваемого периода.

В апреле 1970 г. в ГДР, как и во всех соцстранах, отмечался 100-летний юбилей со дня рождения В. И. Ленина. Рядом с общежитием в Бисдорфе была мясная лавка, где я в один прекрасный день в рекламной оконной витрине увидел большой портрет Ленина в рамке, укрепленный между двумя огромными свиными тушами. Меня это поразило, я воспринял это как кощунство, откровенную насмешку над памятью великого пролетарского вождя. Я поделился своими соображениями с немцем, соседом по общежитию, к тому времени уже моим другом. Он меня успокоил: «Это — частная лавка. Таким образом хозяин демонстрирует свою лояльность». Для моего друга вопрос был исчерпан, а я целую неделю вздрагивал, проходя мимо магазина: неужели никто так и не скажет хозяину о кощунственности его акции,

о полном отсутствии вкуса, наконец. Но кроме меня, казалось, никто на портрет Ленина между свиными тушами и внимания не обращал. Позднее я придумывал многие истолкования этого факта.

В выпяченной на всеобщее обозрение лояльности хозяин мясной лавки на самом деле подчеркнуто демонстрировал полное безразличие и к Ленину, и к новому строю. Он, не задумываясь, выставил портрет Ленина между свиными тушами, сам не осознавая того, что именно таким образом он больше всего выдает себя. С годами, научаясь лучше понимать специфику общественных противоречий социализма, я все больше видел в этом портрете Ленина, обрамленном свиными тушами, гротеск, своеобразный *символ отчуждения* народной идеологии, коммунистической демагогии и реальной жизни. Тогда мне еще не были известны стихи Вольфа Бирмана, написанные им в 1965 году после XI пленума ЦК СЕПГ, где его подвергли резкой критике за «порнографию, скептицизм» и публикации на Западе:

И в каждой порции дерьма
Я чувствую любовь ЦК,
От Пленума схожу с ума,
И двадцать раз кричу: «Ха, ха!»²

Жизнь все больше принимала гротескный, карнавальный характер — и литература тоже. Представьте себе членов Политбюро и ЦК СЕПГ, сидящих три часа у телевизора и вслушивающихся в концерт Вольфа Бирмана из Западного Берлина, куда он был отпущен со строгим наказом не петь «ничего такого». И вот они слышат специально для них написанную балладу:

Пусть в «Нойес Дойчланд» каждый день
Я вижу ваши рожи —
Вы скоро сгинете, как тень —
Без рожи и без кожи.

Сегодня вы, как в масле сыр,
Как свиньи на параде,
И все же вас забудет мир.
Но Бирман вам устроит пир
Бессмертия — в балладе.

Такого оскорбления партийная элита ГДР стерпеть не могла. После ночного совещания к утру было принято решение: лишить Бирмана гражданства ГДР (1976). Но не прошло и пятнадцати лет, как обнаружилась абсолютная правота Бирмана, песенник оказался прокомом, а рискованный и эстетически бузвкусный, хотя политически весьма злой гротеск обернулся трагикомедией или даже бурлескным фарсом. Стоит лишь напомнить о судьбе Эрика Хонеккера в объединенной Германии, или о скандальных делах так называемых «осведомителей» (которые в союзе писателей ГДР составляли треть всего состава).

2. Берлинская стена, возведенная в августе 1961 г. между Западным и Восточным Берлином за одну ночь, рухнула осенью 1989 г. как карточный домик. Ровно через 100 лет, но уже самым фарсовым образом, история обыграла фразу юного Ленина относительно царской России («Куда вы прете, молодой человек. Перед вами — стена»): «Стена, да гнилая. Ткни — и развалится»). Берлинская стена простояла 28 лет, но развалилась за один день, растащенная на сувениры (в берлинских семьях мне всегда показывают большие и малые обломки этой стены — кто какие смог унести). Финал ГДР был, безусловно, всемирно-историческим фарсом, обнажившим всю марионеточность партийной верхушки ГДР, так и не сумевшей за 40 лет своего нахождения у власти преодолеть естественный барьер отчуждения между основной массой населения и коммунистической властью, которая сначала внушала страх и комплекс вины (после 1945 года), затем страх и раздражение (в 1960-е гг.), а далее все в большей степени — раздражение и насмешки, переходящие в фарс. Ф. Браун в своем эссе «Письма Бюхнера» (1977, впервые опубликовано в 1978 г. в Париже), комментируя одно из высказываний Бюхнера о роли насилия (*Gewalt*) в истории, прибег к любопытному образу: «Там, где Верх(и) и Низ(ы) уже не противопоставлен(ы) друг другу в архаичных облициях *классов*, но обнаруживают себя в различных позициях индивидов в пирамиде исполнительской иерархии власти, борьба идет уже не за место на вершине пирамиды, но о разрушении всей пирамиды»³. В контексте всего эссе очевидно предупреждение, которое делает Браун своему партийному правительству: если вы, господа партийные, коренным образом не реформируетесь, не демократизируете властные структуры — вся ваша на вид весьма грозная система в один прекрасный момент рухнет, как карточная пирамида, и вам останется только развести руками от неожиданности. В начале 1974 г. Ф. Браун написал

предназначенную партийному руководству ГДР брошюру «Что остается делать?» («Was bleibt zu tun?»), в которой, опираясь, по сути, на некоторые положения А.Д. Сахарова и А.И. Солженицына, предлагает совершенно конкретную и расписанную буквально по пунктам программу поступенчатой демократизации ГДР-овского общества, перестройки общественной пирамиды таким образом, чтобы она не развалилась в одночасье, а — напротив — окрепла. В эти же годы он одно за другим пишет художественные произведения в разных жанрах, раскрывая саморазрушающий, губительный для существования государства механизм отчуждения привилегированной партийно-государственно-промышленной элиты от большинства граждан своего государства: пьесы «Тинка» и «Великий мир», повести «Неоконченная история» и «Трибуна», сборники стихотворений «Против симметричного мира» и «Тренировка прямой походки». Перечитывая эти произведения сегодня, можно лишь удивляться, почему правительственная верхушка ГДР осталась слепа и глуха к этим протокольно точным анализам и прогнозам, нередко основанным на совершенно доподлинных фактах и происшествиях («Неоконченная история»). «Вечно зеленое древо жизни» не приживалось в искусственных оранжереях партийной верхушки ГДР, а появлявшиеся иногда ростки (Роберт Хавеманн) тут же выкорчевывались как «чужеродные».

Лишение гражданства Бирмана в 1976 г. вызвало в ГДР несоизмеримо больший резонанс, чем высылка А. Солженицына из СССР в 1974 г. Популярность песен Бирмана в ГДР, распространявшихся сначала на магнитофонах, а затем и на видеокассетах, была равнозначна популярности В. Высоцкого в России, но Высоцкий, по сути, — советский поэт, острее других чувствовавший и выражавший несоответствие высоких человеческих идеалов, которые он воспевал, и реального уклада и течения нашей жизни в 1960–1970-е годы. Высоцкий больше обращался и звал непосредственно к людям, к их совести, чем критиковал общественный строй как таковой. Бирман же, искренне веривший во всемирно-историческую правоту идей социализма, рассматривал партийную элиту ГДР как настоящих врагов подлинного социализма, не уставал сатирически высмеивать их, бурлескно и гротескно обыгрывая в своих песнях любую подходящую ситуацию, обнажая фарсовость и эфемерность партийно-элитарной структуры ГДР-овского общества.

Литература ГДР в 1970–1980-е годы все больше насыщалась элементами комедийности, действительность все чаще представляла в фор-

ме бурлеска и фарса. Сейчас, когда произведения писателей ГДР обзревается в совокупности и издалека, это совершенно очевидно. Из крупных писателей, пожалуй, лишь Криста Вольф избежала этой тенденции. Ф. Браун — при всей своей серьезности и теоретической основательности — после 1976 г. заметно перестраивает свою поэтику — тоже в сторону фарса, комедии и бурлеска: «Роман о Хинце-Кунце» (1981), драма «Переходное общество», «Берлинские эпиграммы» и др. В январе 1977 г. он пишет ироничное и бурлескное эссе «Всесторонне продуманный план безболезненного и радикального решения назревших идеологических проблем» — художественно-публицистический ответ писателя на лишение гражданства В. Бирмана и начало «исхода» интеллектуальной элиты из ГДР. Фолькер Браун — опять-таки пророчески — говорит, что, видимо, начинается эпоха *второго великого переселения народов*. Он предлагает правительству ГДР выступить с инициативой и отменить случайно установившуюся после первого великого переселения народов привязку народов и отдельных людей к определенной территории, на которой они когда-то обосновались и живут до сих пор, и провести с помощью «продуманно» организованного *второго великого переселения народов* их «целесообразное» расселение (в пределах «единого идеологического пространства» социалистического лагеря) по принципу «единомыслия» так, чтобы различного рода «инакомыслящие» — после соответствующей аттестации и квалификации их политических и идеологических взглядов поселялись на специально отведенных им территориях (например, на Сахалине или на Камчатке). «Распределение людей по государствам должно основываться на взглядах этих людей, а не на их происхождении из определенного географического места»⁴. В художественном плане эссе представляет собой довольно искусную стилевую смесь языка просветительских трактатов XVIII века (Д. Свифт) и стиля партийных документов СЕПГ 1970-х годов, оно написано так, что вполне можно представить глубокомысленно-серьезное обсуждение этого эссе на заседании какого-нибудь Политбюро: ведь обдумывало же Политбюро ЦК КПСС при Брежневеве проблему выравнивания всех национальностей в СССР с помощью пометы «советский». Браун пишет и по этому поводу: «Так же, как и в социальной структуре общества случайный факт рождения больше уже не играет решающего значения, он не должен иметь такового и в национальной структуре будущего общества. Таким образом, окончательно отойдет в прошлое то первобытное состояние, при котором главную роль играл географический, а не идеологический фактор».

3. Высказанная в свое время К. Марксом мысль о том, что человеческое общество на определенном этапе, «смеясь, прощается со своим прошлым», подтвердилась и на примере общества «реального социализма» в ГДР. Давно уже в немецкой литературе не было столько смехового начала во всех его многообразных спектрах: от юмора и иронии в поздних книгах Г. Канта («Третий гвоздь», «Бронзовый век», «Сумма») до циничного и жестко натуралистического гротеска и фарса в драмах Х. Мюллера («Германия. Смерть в Берлине», «Волоколамское шоссе» — III–V и др.). В таком контексте становится понятнее необычайный успех комедий Руди Штраля и Петера Хакса и популярность романов Ф.Р. Фриза и Ирмтрауд Моргнер, превращавших обыденную действительность ГДР в бесконечную игру, в фантастический карнавал («Дорога на Облиадох», 1966; «Новые миры Александра», 1982; «Жизнь и приключения трубадура Беатрисы по свидетельствам ее наперсницы Лауры», 1974; «Аманда. Роман о ведьме», 1983 и т.д.). Литература ГДР уже с конца 1960-х гг. успешно карнавализовалась. Огромную притягательность, например, приобрел образ шута, Гансвурста, который извлекался из всех прошлых эпох и культур и наполнялся актуальным смыслом. Даже упомянутая мной серьезная К. Вольф написала в 1973 г. вместе с Г. Вольфом киноповесть «Тиль Уленшпигель», в которой легендарный Тиль Уленшпигель символизировал тип социалистического интеллигента, плута-приспособленца. Томас Браш в своем романе «Карго. 32-я попытка сбросить собственную кожу на тонущем корабле» (1972 г.), опубликованном уже через год после переселения писателя в ФРГ, изображает ситуацию ГДР-овской интеллигенции в образе двух конкурирующих шутов (один из них — Тиль Уленшпигель) при дворе ландграфа Гессенского, которые изопрятуются, как могут, поскольку знают, что проигравший соперник будет «уволен со службы». Мартин Штаде, уже с первых своих рассказов изображавший действительность ГДР как фантазмагорию между сном и бредовой фантазией, между затмением чувств и сумасшествием, рисует образ придворного профессора-интеллигента XVIII века Якоба Гундлинга при прусском короле Фридрихе Вильгельме I в романе «Король и его шут» (1975) — с очевидными намеками на современность.

В литературе 1970–1980-х годов в обыденную реальность произведения вторгаются не просто неожиданные, но ирреальные эпизоды, возникает своего рода сюрреализм, который заведомо перекрывает собой то реалистическое, с чего, собственно, начиналось произведение. Таков финал «производственного» романа Пауля Грат-

цика «Пауль-колымага», таков роман Ульриха Пленцдорфа «Счастье без конца», в таком же ключе разворачиваются многие рассказы и повести Мартина Штаде, целый ряд произведений Ф. Фрюмана («Трое голых мужчин» и др.). Но все это — не большая фантазия талантливых литераторов, а реакция художников на фантазмагории самой жизни, образное воплощение стагнации и болезни, разъедавшей общество ГДР. В этой же связи усиливается интерес к историческим предшественникам, сошедшим с ума или покончившим жизнь самоубийством, появляются многочисленные романы, пьесы и стихи о Гельдерлине, Клейсте, Каролине фон Гюндероде, Якобе Райнхольде Михаэле Ленце, Георге Тракле и т. д. (Г. Кунерт, Г. Вольф, К. Вольф, Ф. Браун, С. Хермлих, Ф. Фюман, З. Дамм и др.).

4. Из сказанного, кажется, понятно, почему на излете ГДР в ее литературе столь пышным цветом мог распуститься постмодернизм. Основная и важнейшая духовная основа постмодернизма — ощущение исчерпанности всех общественных идеалов, абсолютное недоверие к каким-либо идеологизированным лозунгам и идеалам, которые воспринимаются уже не иначе, как пустые штампы и лишённые всякого содержания клише, и годятся разве что для издевки, для эстетических упражнений, для выворачивания наизнанку в гротескно-карнавальных одеждах. На мой взгляд, постмодернизм именно в социалистических странах имел наиболее прочное и реальное духовное основание, ибо разочарование в идеологии и идеалах было здесь несравненно более глубоким, чем в стабильных капиталистических странах, где никто, никогда и ничем до такой степени не очаровывался, и общество динамично стагнировало, вслушиваясь в перебранку отдельных партий и многочисленных художественных и духовных течений.

5. Я назвал здесь не так много произведений и лишь некоторые литературные тенденции. О многом другом я уже говорил раньше, и почти все эти статьи опубликованы. Но уже из сказанного здесь не может не возникнуть недоумение: если литература действительно сейсмограф глубинных общественных процессов, то как же могли об этом не догадываться партийно-руководящие верхи, как же могли они полагать, что в руководимом ими обществе все благополучно, и считать мощный критический поток правдивой, предельно искренней и художественно убеждающей литературы делом рук отдельных диссидентов или врагов социализма? *Отчасти* в этом повинна так называемая «официальная» литература социалистического реализма, в основном состоявшая из писателей менее талантливых, но твердо включенных в верхние ярусы пирамиды социальной иерархии (это

члены ЦК СЕПГ Хельмут Заковский, Гюнтер Герлих, Бернхард Зеер) или столь же твердо стоящих на догматически социалистических позициях (Эрих Нойч, Д. Нолль и др.) Фигурой почти трагической встает в этом контексте М.В. Щульц, последние годы жизни которого окрашены непримиримым противоречием: искренним желанием служить социалистической догме и недостатком веры в нее. В трагическом и фарсовом освещении встает сегодня фигура Германа Канта, гения тактического лавирования, пытавшегося быть «слугой двух господ» и оставаться при этом хорошим писателем. Он верил в социализм, в возможности его постепенного реформирования, но как президент союза писателей ГДР, член ЦК СЕПГ и депутат Народной палаты ГДР был, безусловно, втянут в партийно-правительственную коррупцию, способствуя и ее махинациям. *Отчасти* слепота и глухота партийно-правительственной верхушки ГДР по отношению к глубинным землетрясениям реальной жизни была обусловлена тем, что эта верхушка изначально была лишена прочных корней в своем народе. Это отчетливо проявилось уже в событиях 16–17 июня 1953 г., когда вся правящая элита ГДР оказалась в полной растерянности перед мирной демонстрацией своих же собственных трудящихся 16 июня, требовавших пересмотреть завышенные без обсуждения с самими рабочими нормы выработки. Из шокового состояния полной растерянности партийно-правительственную элиту ГДР спасли тогда советские танки⁵. И их весомое присутствие во все последующие годы и до самого краха ГДР давало правителям ГДР ощущение почвы и опоры — вместо того, чтобы искать эту почву и опору в собственном народе. *Отчасти* в этой ситуации повинно и советское высшее партийное руководство, предпочитавшее по феодальному принципу иметь под рукой покорных вассалов, а не подлинных и самостоятельных союзников по экономическим, социальным и стратегическим интересам и само запутавшееся в собственной демагогии так, чтобы уже быть не в состоянии из всего этого выпутаться.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Славяноведение. М., 1995, № 5. С.36–39.

² Здесь и далее переводы мои. — А.Г.

³ Braun V. Texte in zeitlicher Folge. Bd. 5. Halle–Leipzig, 1990. S.297.

⁴ Ibid. S.288.

⁵ См. подробнее: Гугнин А.А. Июньские события 1953 г. в истории, идеологии и литературе ГДР // Конфликты в послевоенном развитии восточноевропейских стран. Отв.ред. Ю.С.Новопашин. М., 1997. С.21–37.

От поражения Пражской весны к победе «бархатной революции». Чешский роман в оппозиции к «нормализованной» действительности

Как ни открещиваются литературоведы от периодизации развития литературы по знаменательным общественно-политическим датам, избежать этого, во всяком случае по отношению к XX веку, практически невозможно. Это тем более относится к литературной истории тех малых европейских народов, для которых борьба за национальный язык и культуру издавна была важнейшей составляющей борьбы за собственную государственность. Оглядываясь на свой исторический опыт, «филологической нацией» называют себя чехи.

Подъем чешской литературы в межвоенный период не случайно совпал с образованием независимой первой республики (1918–1938). Поворотными пунктами в развитии чешской культуры и литературы были оккупация страны фашистской Германией в 1939 г., освобождение в 1945, установление коммунистического режима в 1948 г. Особый период чешской литературной истории составили 60-е гг. — время размаха получившего название Пражской весны реформаторского движения, которое было остановлено вводом в Чехословакию советских войск 21 августа 1968 года.

Шестидесятые годы в целом ряде стран Восточной Европы и в СССР характеризовались своего рода «литературо-центризмом». Тогда еще в полной мере сохранялась вера в воспитательную силу искусства и его преобразующее воздействие на общество, но вследствие сдвигов в политической и идеологической областях существенно ослабла до тех пор господствовавшая в нем социалистическо-реалистическая нормативность. Писатели, получившие возможность более свободно выражать свои мысли и настроения, пользовались всеобщим вниманием и большим авторитетом и даже чисто художественный эксперимент воспринимался как освобождающее действие.

Дискуссии по вопросам литературы, начиная со знаменитой конференции 1963 г. в замке Либлице под Прагой о творчестве Ф. Кафки,

журнальная критика и публицистика, такие романы, как «Малодушные» (1958) Й. Шкворецкого, «Поезда особого назначения» (1965) Б. Грабала, «Топор» (1967) Л. Вацулика, «Шутка» (1967) М. Кундеры, спектакли «маленьких» пражских театров («Праздник в парке», 1963, В. Гавела и др.) получали резонанс не только в сфере культуры, но и становились предметом обсуждения в самых широких слоях общества. Если сравнивать книги той поры с литературой 90-х или даже 80-х гг., они не производят впечатления ниспровергающих основы. Так, кундеровская «Шутка», будоражившая чешское общество в момент подъема движения Пражской весны, будучи переведенной на русский язык только в 1990 г., могла показаться нашему читателю смелой разве что в эротических сценах. Но при своем первом выходе в свет все эти произведения были новаторскими прорывами к свободе слова, реально способствовали раскрепощению душ и личностного самосознания.

Если кафковская конференция 1963 г. была этапной в плане преодоления догматического литературоведения и шаблонов марксистской мысли, то IV съезд Союза чехословацких писателей в июне 1967 г. можно было бы назвать, используя лексикон того времени, «началом мощного наступления реформаторов по всему фронту». Речь М. Кундеры на этом съезде, в одночасье сделавшая его известным далеко за пределами страны, содержала пересмотр не только литературной, но и гражданской чешской истории, переоценку факта вхождения Чехословакии в европейский социалистический лагерь и резкую критику сталинской модели социализма. Созданная этой речью аура политического бунтаря немало способствовала успеху вышедшего в свет в 1968 г. французского перевода «Шутки» и последующих переводов романа на английский, немецкий и другие языки.

Роль литературы в движении Пражской весны была двойной. С одной стороны, с энтузиазмом воспринимаемые широкими читательскими кругами новаторские по содержанию и форме художественные произведения помогали изменять сам духовный климат в обществе, с другой — писатели выступали как оппозиционные публичные политики, писательские организации — как своеобразные если не партии, то общественно-политические движения. Вместе с тем в литературе оставались и приверженцы прежнего курса, хотя они были сильно потеснены, число их резко уменьшилось, а авторитет упал. Но и реформаторское движение не было однородным. Его ведущую силу составляли оппозиционные существующему режиму коммунисты, ратававшие за

«социализм с человеческим лицом», наряду с ними активизировались католики, возник «Круг независимых писателей», который возглавил В. Гавел. Для беспартийных радикалов М. Кундера и другие руководители Союза чехословацких писателей представляли, как впоследствии напишет Гавел в «Заочном допросе», «антидогматический истеблишмент»¹. Вскоре после разгрома Пражской весны между Кундерой и Гавелом развернулась полемика, отголоски которой слышны до сих пор.

Некоторое время после 21 августа 1968 г. — вплоть до замены А. Дубчека во главе КПЧ Г. Гусаком в апреле 1969 г., в Чехословакии еще сохранялась свобода слова, не было откровенных репрессий. М. Кундера в рождественском номере литературного еженедельника «Листы» оценил эту ситуацию как победу реформаторских сил, не менее важную, чем Пражская весна, как еще одно доказательство высочайшей духовности и стойкости чешского народа, который «с самого начала своего существования был слит с культурой столь судьбоносно, как мало какой еще из европейских народов, а потому являет собой в этой половине Европы народ наиболее думающий, образованный и не дает себя опойть дешевой пропагандой»².

Возражая Кундере в журнале «Тварж», Гавел предостерегал против убаюкивания себя воспоминаниями о славном прошлом, предрекал трудные времена и призывал готовиться к реальному сопротивлению. Слова о грядущих репрессиях и борьбе Кундера воспринял как бесполезный радикализм и «моральный эксгибиционизм», корни которого он видел в изначальной враждебности Гавела — уже в силу его происхождения и биографии — социалистическим идеалам. Но острый обмен мнениями между этими писателями, ставшими к концу века своего рода культовыми фигурами литературного мира, был прерван началом «нормализации»: введением строжайшей цензуры, широкомасштабными партийными чистками, закрытием всей литературной печати, преследованием инакомыслия, когда оба они, как и их произведения, оказались под запретом.

Так называемая «нормализация» вывела за рамки легально издаваемой в стране литературы значительную часть крупных писателей в самом расцвете творческих сил. Это те же Кундера, Гавел, а также Когоут, Шкворецкий, Вацулик, Клима и многие другие. После 1968 г. возникла самая крупная в истории чешской культуры литературная эмиграция — со своими центрами, издательствами, журналами — в Европе, Канаде, США. Внутри страны была создана сеть самиздата — с машинописными серийными изданиями, политико-публицистическими и

литературно-критическими сборниками и журналами. Чешская самиздатовская и эмигрантская литература получила в мире достаточно широкую известность, переводилась на многие языки. В этом выразилась очевидная поддержка Западом сил, оппозиционных социалистическому режиму и Советскому Союзу. Из политических соображений могли переводиться и посредственные книги, но можно с уверенностью утверждать, что лучшие произведения чешской альтернативной литературы стали одним из самых интересных явлений европейской литературы 70–80-х гг.

Внутри страны эти книги, за распространение которых можно было поплатиться тюремным заключением, были доступны лишь ограниченному, хотя и не такому уж узкому, кругу читателей. Само существование подобной литературы замалчивалось официальной критикой, заметим, что в советской критике было категорически запрещено даже просто упоминать имена неугодных гусаковскому режиму авторов. На протяжении двух десятилетий чешская литература была как бы разделена на три ветви: официальную, самиздатовскую и эмигрантскую. В первой господствовала строжайшая «идеологическая дисциплина», а то и просто произвол партийных властей. Доступ к читателю альтернативных ветвей преграждался целой системой драконовских мер. Но при всем том было бы неверно категорически разделять эти части чешской литературы, не видеть в них некоторых общих тенденций.

Если говорить о прозе, то известная общность проявлялась прежде всего в жанровых особенностях романа тех лет. В полной мере были продолжены такие романские традиции периода Пражской весны, как «открытая форма», использование приемов монтажа, сдвига временных пластов, освещения событий с точки зрения разных героев, соединение реалистического повествования с элементами фантастики и т.п. Эти особенности можно обнаружить как в литературе альтернативной, так и в официальной, где при строгом партийном цензуровании содержания наблюдалась определенная толерантность в отношении формы. Для всех ветвей литературы продолжало оставаться характерным установившееся в годы реформаторства внимание к «негероическому» герою и теневым сторонам жизни, тяготение к ироническому стилю, свободное обращение с эротическими сюжетами.

Вместе с тем официальная и альтернативная литературы резко расходились по идеологическим параметрам, прежде всего в осмыслении ближайшего прошедшего — периода Пражской весны. На всем протяжении «нормализованного» двадцатилетия не только в полити-

логии и публицистике, но и в художественной литературе продолжался спор о характере реформаторского движения, о причинах и последствиях его разгрома.

Обличительный политический накал всего отчетливее проявился в эмигрантской литературе, которой не были страшны партийные цензоры. Примечательно, что критика распространялась здесь и на руководство реформаторского движения, в слабости и недальновидности которого некоторые авторы усматривали одну из главных причин поражения.

К романам политическим можно по праву отнести «Чудо» Йозефа Шкворецкого — видного представителя «иронической прозы». Этот роман вышел в свет в 1972 г. в Торонто в издательстве, основанном самим Шкворецким и его женой писательницей З. Саливаровой. В романе два временных пласта: начальный период утверждения в Чехословакии социалистического строя и — Пражская весна. Главный герой Дани Смиржицкий (он выступал уже в романе «Малодушные» и других произведениях Шкворецкого) предстает сначала как молодой учитель в провинциальной школе, а в 1968 г. — как популярный писатель-детективщик, участник пражской литературной жизни. Объектом сатирического изображения являются соответственно насильственные методы насаждения социализма после февраля 1948 г., включая борьбу органов безопасности с церковью, а во втором временном пласте — моральное банкротство построенного таким образом общества. При этом осмеянию подвергаются не только социалистические порядки, но и поднявшееся против них реформаторское движение. На первом плане — литературная жизнь чешской столицы, зло-иронические портреты ведущих деятелей Союза писателей. «Чудо» — «роман с ключом», лежащим на поверхности. Так, здесь выступает писатель Врхцолаб, который в 40-е гг. был фанатиком сталинизма, а потом превратился в ревностного пропагандиста идей Пражской весны. Даже при беглом знакомстве с послевоенной чешской литературой в этой фигуре нельзя не узнать поэта и драматурга Павла Когоута. В драматурге Гейле без труда узнается Вацлав Гавел и т.д. В стиле гротеска изображаются советские порядки, когда «в группе из двух туристов по крайней мере один — доносчик», когда у руля писательской организации стоят такие особы, как некто Арашидов — «лауреат Сталинской премии, ныне в рецензиях называемой Ленинской», который пишет о войне, «смешивая имитацию Хемингуэя с Салтыковым-Щедринным», который выдает себя за свободомыслящего художника, а после 21 августа 1968 г.

подписывает заявление, одобряющее ввод советских войск в Чехословакию. Иронически описано и послеавгустовское поведение лидеров Пражской весны: «Врхцолаб, Буковец и еще несколько им подобных летали между Мюнхеном, Парижем, Женевой и Прагой, раздувая возмущение Запада против советского империализма» и т.п. Американский литературовед из чешских эмигрантов П. Тренский в монографии о Шкворецком констатировал: «История служит автору предлогом для неприкрытого политического памфлета. “Чудо” изображает Пражскую весну как гротесковый карнавал идиотов, как период массового помешательства, когда здравый смысл сохраняли лишь единицы вроде представляющего автора рассказчика Смиржицкого»³. Но в этом он видит не злорадство, а следствие глубокого разочарования автора «катастрофическими результатами событий».

В самом деле: «Чудо» написано по горячим следам разгрома Пражской весны и в книге явственно проступает стремление как-то объяснить произошедшее, «найти виноватых» в крушении дорогих для автора надежд. Огорчение, досада здесь порой берут верх над объективностью, карикатура преобладает над анализом. Но через памфлетность иногда вдруг проступает истинное отношение писателя к драматическому повороту в судьбе его страны. Показательна, например, сценка, в которой мальчишки кричат советским танкистам: «Зачем вы приехали сюда? Убирайтесь домой! Русские фашисты!» И Динни замечает: «Это было прекрасно и безнадежно».

Проблематика Пражской весны возникает и в наиболее значительном романе Шкворецкого эмигрантского периода «История инженера человеческих душ» (1977, Торонто), где рассказчик — Динни Смиржицкий — предстает уже как эмигрант, профессор канадского университета, а главное место занимают всплывающие в его воспоминаниях картины молодости, пришедшиеся на годы оккупации и трудную послевоенную пору и изображение чешской эмигрантской жизни. Эмигрантское общество рисуется в типичном для автора ироническом ключе, здесь вновь мелькает и вездесущий Врхцолаб, и провокаторы из ГБ, однако в описании прошлого отчетливо звучат новые для автора ностальгические тона. Писатель категорически не приемлет изгнавший его на чужбину социалистический режим, но не видит сил, которые могли бы реально изменить ситуацию. В конце романа герой приходит к полной отрешенности от политических перипетий: «Как прекрасна жизнь, когда все теряет смысл и человек начинает жить только ради самой жизни. Может быть, великий исто-

рический крах одного маленького исторического эпизода помог мне прийти к этой мудрости».

Самым знаменитым романом, в котором запечатлена Прага в августе 1968 г., стала «Невыносимая легкость бытия» (французский перевод — 1984, чешское издание в Торонто — 1985) Милана Кундеры. Собственно танковый разгром Пражской весны это всего лишь эпизод в развитии сюжета, но он становится водоразделом в судьбе главных героев — хирурга Томаша и его жены Терезы. Душевно опустошенные, они не находят успокоения в Швейцарии, ни тем более после возвращения на «нормализованную» родину. Безнадежны их попытки сохранить простое человеческое достоинство, не влечет их и дисидентство, не спасает бегство из столицы в деревню. Точку в их метании ставит гибель в автокатастрофе. Лаконично рассказанная история любви Томаша и Терезы, а также любовницы Томаша чешской художницы-эмигрантки Сабины и ее нового партнера швейцарского профессора Франца, перебивается прямыми обличениями, которые автор адресует Советскому Союзу и гусаковской Чехословакии, социализму как системе. В романе много откровенной эротики и наряду с этим обсуждаются острые политические вопросы, ставятся общечеловеческие проблемы, излагаются эстетические принципы, которыми руководствовался автор. Многопроблемный и многоплановый, роман отличается удивительной «густотой» текста. В нем живо изображены разные типы характеров из художественной и академической среды, а Пражская весна предстает как часть общеевропейского интеллектуального брожения, вызывающего у автора противоречивое, в конечном счете скептическое отношение. При несомненной политической тенденциозности он не замыкается только на критике социалистической системы, но тяготеет к постановке общих проблем человеческой экзистенции и современной цивилизации, важнейшую особенность которой он обозначил самим заглавием своего произведения. Роман воспринимается как единое целое, ибо он пронизан стремлением писателя разными путями приблизиться к раскрытию волнующей его глубинной темы — причин «невыносимой легкости» современного человеческого бытия.

Этот роман, сразу же приковавший к себе внимание чешской эмигрантской и самиздатовской, а также западной критики, успешно экранизированный американским режиссером Ф. Кауфманом, получил не только безусловное одобрение, но и вызвал полемические возражения, впрочем, как и практически все произведения этого автора с его

первых шагов в литературе. Наиболее серьезные замечания высказал известный чешский критик, бывший редактор еженедельника Союза чехословацких писателей «Литерарни новины» М. Юнгман. В самиздатовской статье «Кундеровские парадоксы» (1986) он высказался в том духе, что чешский читатель может с недоверием отнестись к «Невыносимой легкости бытия», так как автор допускает фактические неточности в описании «нормализованной» действительности. Так, врач Томаш не мог стать мойщиком окон, как описано в романе. Это занятие было делом писателей, журналистов, редакторов, тогда как людям медицинских профессий был запрещен самовольный переход в другие сферы деятельности. Критика особенно задело ироническое отношение Кундеры к таким диссидентским акциям, как сбор подписей под правозащитными воззваниями к властям. Указал он и на статичность характеров героев, признавая однако большую силу воздействия романа. Наверное, со многими соображениями Юнгмана можно только согласиться, но они не ставят под сомнение значение «Невыносимой легкости бытия» как с точки зрения жанровых новаций этого произведения, так и в плане исследования романскими средствами некоторых специфических черт новейшего этапа европейской цивилизации, чем в первую очередь и определяется его место в современной литературе.

Примечательно, что в дальнейшем Кундера, как бы перекликаясь в этом со Шкворецким, стал решительно отвергать всякую идеологию как враждебную человеку и искусству.

Что же касается точности описания «нормализованной» чехословацкой действительности, то здесь пальму первенства по праву заслужил роман Людвика Вацулика «Чешский сонник» (1981, самиздат), который автор выпустил в редактируемой им самим серии «Петлице». По форме это дневник, охватывающий один год жизни автора с января 1979 по февраль 1980 г.: «То, что я сейчас пишу, есть фотография года. Я фиксирую все, что со мной случается или мне снится, мои встречи с людьми и впечатления от них». Скрупулезно воспроизводит распорядок дня автора, выступающего под собственным именем, его самиздатовская деятельность, его отношения с членами семьи, возлюбленными, друзьями, с властными структурами, его чувства и сновидения. Под своими именами или прозрачными шифрами на страницах романа выведены многие ведущие представители чешского интеллектуального диссидентства: философ Карел Косик, пан Вацлав (Гавел), писатели Иван Клима, Иржи Груша, Эва Кантуркова, будущий чешский посол в России журналист и славист Любош

Добровский и другие. Все они входили тогда в особый диссидентский круг внутри «нормализованного» чешского общества.

Вацулик, в отличие от Шкворецкого, не прибегает к гротеску, в отличие от Кундеры, не склонен к развернутым обличениям. Он как бы просто «фотографирует», выступает добросовестным летописцем. Но тем разительнее выявляется противоестественность ситуации в стране, большая часть интеллектуальной элиты которой оказалась как бы вообще за пределами реальной жизни. Пусть лишь немногие из них и на не слишком продолжительное время попадали за решетку, но все инакомыслящие находились под неусыпным надзором органов безопасности, куда их то и дело «приглашали» на запугивающие и «воспитательные» беседы, они жили под постоянной угрозой обысков, их изводили полицейскими придирками типа изъятия водительских прав, их детям перекрывали дорогу к получению высшего образования. И это продолжалось не два и не три года, а целых два десятилетия. Образованнейшие люди своего времени были вынуждены работать подметальщиками улиц, мойщиками окон, ночными сторожами. Однако они не только сохранили, но и приумножили свой духовный потенциал, вели серьезные научные дискуссии, продолжали писать, нелюбезно обсуждали работы друг друга. Вацулик не идеализирует и не героизирует этот круг общения. Он рассказывает о возникавших в нем спорах и конфликтах, о симпатиях и антипатиях. Кто-то ему более близок, кто-то вызывает подчас недоумение или раздражение, но в итоге ему удалось показать униженных режимом, но не сдавшихся людей, которым свойственно чувство солидарности. Голос автора, вообще спокойный и сдержанный, приобретает гневную окраску, когда он говорит, например, о непрекращающихся преследованиях Гавела: «Это отвратительно, как война».

На страницах романа постоянно возникает проблема эмиграции. Все ждут и спорят, вернется ли Когоут из Австрии на родину, во Франции остался старший сын Вацулика Мартин, уезжает в эмиграцию вместе с мужем художница Гелена. Если в эмигрантской литературе можно наблюдать скептическое отношение к деятельности диссидентов внутри страны, то в самиздатской — известную критичность по отношению к эмиграции. Вацулик высоко оценивает «Инженера человеческих душ» Шкворецкого, но по поводу его политических обличений замечает, что вообще-то, уехав, можно было бы не столь громко кричать. Критические эмоции вызывает у него и Кундера. Автор «Чешского сонника» твердо убежден, что: «Первейшее право человека — иметь возможность свободно жить дома, а не свободно убежать».

Ради этого он трудится, корпя над своей рукописью, читая и редактируя чужие, кустарным способом изготавливая машинописные книги, которые затем он сам же и развозит на трамвае по разным адресам. «У меня, — признается Вацулик, — просто уже не осталось других средств борьбы, кроме как остаться здесь».

При всем стремлении автора к объективности, ему, конечно же, не удалось избежать пристрастности, равно как не всем его героям было приятно читать о себе некоторые, даже и вполне правдивые вещи. Отдельные люди возражали против своих романских версий, возможно, не без оснований. Но справедливости ради надо заметить, что и самого себя автор не боится представить не в самом выгодном свете. Он явно запутывается в своих взаимоотношениях с женщинами: вечно усталой — то мудрой, то совсем банальной женой Мадлой, с давней подругой и сотрудницей по самиздату Зденой, донимающей его своей самоотверженностью, с новой любовью Геленой. Он не останавливается перед тем, чтобы привести обращенные к нему очевидно несправедливые упреки Мартина, который в письме обвиняет отца в том, что он испортил ему жизнь неправильным воспитанием.

Однако к «Чешскому соннику», при всей его подчеркнутой документальности, все же нельзя относиться, как к мемуарам. Это роман, который интересен не только описанным в нем личностям и их знакомым, но и широкому читателю, желающему понять, как жила страна в годы «нормализации», как сохранили дееспособность люди, через десяток лет возглавившие «бархатную революцию». Не в последнюю очередь «Чешский сонник» ценен своей внутренней темой — темой свободы личности, свободы воли.

Не стоит полностью доверять автору и в плане подчеркнутой дневниковости текста. Год жизни, который здесь запечатлен, практически совпадает с хронологическими рамками истории его любви к Гелене — от первых встреч до вызванного ее отъездом разрыва. Есть в книге и другие «сюжетные кольца», скрепляющие ее в романное целое. О жанровой природе «Чешского сонника» весьма метко высказался рецензент эмигрантского журнала «Листы»: «...этот дневник — сложная фикция, каждая запись — это фельетон, и вовсе даже не дневниковая запись, а продуманная конструкция, искусно ограненный камушек в причудливой мозаике, которая только постепенно обнаруживает свои краски, раскрывает свой смысл и всю картину»⁴.

Под своеобразным углом зрения чешская послеавгустовская действительность предстала в романе Богумила Грабала «Трещины», ко-

торый в 1986 г. вышел в самиздате и в эмиграции. Грабала неточно было бы причислять к диссидентам, хотя его книги печатались в альтернативных издательствах. Он не был открытым противником режима, не участвовал в протестных акциях. Но еще меньше оснований считать его официальным писателем, хотя после публикации лояльного интервью с ним в «Творбе» его книги стали выходить легально. Грабал всегда сохранял дистанцию по отношению к политике, держался в стороне от литературных баталий и столичной литературной жизни. Его совершенно особое место в послевоенной литературе определялось прежде всего ярким своеобразием языка и стиля, своеобразием его героев с периферии общества — чудиков и говорунов. Все это есть и в «Трещинах», где автор прибегает к откровенной мистификации, впрочем, используя прием, уже встречавшийся в мировой литературе.

О жизни писателя в «нормализованной» стране рассказывается здесь от лица его жены, темпераментной малообразованной женщины, которая сердечно привязана к нему, хотя и не испытывает излишнего пиетета. Острая на язык рассказчица, смотрящая на мир по-простонародному трезво, живописует чешский литературный быт, писательские и издательские нравы, слезку за мужем ГБ и его собственную трусливость. Грабал далек и от обличительного пафоса Шкворецкого–Кундеры, и от подчеркнутого документализма Вацулика, но его оригинальный взгляд на действительность позволяет высветить в ней ее категорическую непригодность для нормального человеческого общежития.

Если в литературе самиздата и эмиграции отчетливо выразилась политическая оппозиционность гусаковскому режиму, то большая часть легально издаваемой в стране, иначе называемой официальной, литературы в период после августа 1968 г. и до победы «бархатной революции» в ноябре 1989 г., напротив, характеризовалась скорее отстраненностью от злободневной политики. Партийные власти надеялись, что, как это было в начале 50-х гг., не ушедшие в диссидентство писатели станут активными пропагандистами партийных идеалов и обличителями их врагов, но надежды эти, хотя они подкреплялись щедрым финансированием сферы культуры, оправдались в минимальной степени.

Многие писатели критически относились к реформаторскому движению 60-х гг., но можно назвать только одну книгу, в которой была принята откровенная попытка разоблачить и заклеить это движение. Речь идет о скандально знаменитом романе Алексея Плудека «Ва-банк» (1974), в котором Пражская весна интерпретировалась как результат

происков международного сионизма. Даже такой официальный критик, как Г. Грзалова в рецензии в «Руде право», определив этот роман как «попытку комментария» к событиям, не смогла не отметить «недодуманность концепции» и неудачный выбор героев. По ее словам, роман на такую ответственную тему требует «выдающегося художественного обобщения и убедительной, точной, полноценной по своей значимости политической аргументации»⁵. Ничего этого она у Плудека не обнаружила. Можно предположить, что очевидная скандальность его романа даже сыграла роль своего рода предостережения против поспешной политической ангажированности и тенденциозности.

Вместе с тем в литературе рассматриваемого двадцатилетия можно встретить незааявленную полемику со взглядами реформаторов на послевоенную историю Чехословакии, которая выразилась в подчеркивании позитивных изменений жизни широких народных слоев в социалистический период. Таков, например, роман Карела Мисаржа «Периферия» (1976). Прозаики старшего поколения: Яромира Коларова в «Мой мальчик и я» (1974), Зденек Плугарж в «В шесть вечера в "Астории"» (1982) писали и о негативных сторонах той эпохи, включая политические репрессии, но они критически относились к реформаторскому движению, не соглашаясь с огульным перечеркиванием всего предшествующего пути, с чересчур поспешной сменой позиций и нетерпимостью к идейным противникам. Однако писатели воздерживались от изображения пика развития движения и его разгрома, воздерживались от оценки августа 1968 г.

В романе Я. Коларовой весьма иронично говорилось о новых мещанах 60-х гг. — бывших ревностных коммунистах, которые теперь «...с сальными губами сидят в мягких креслах перед экранами телевизоров и с удовольствием слушают, в какой нищете они очутились». Но она признавала обоснованность критики социалистического прошлого, называла свое поколение «потерянным и недостаточно образованным», не сумевшим воспитать себе достойную смену: «В том-то и дело, наверное, что чертовски трудно сказать детям полную правду, но ведь они все равно до нее докопаются. Можно не пускать молодежь на фильмы, можно выключить телевизор, но цензура не может запретить жизнь, а она доступна детям с момента рождения». Смерть главной героини романа, от имени которой ведется повествование, накануне решающих схваток 1968 г. можно воспринимать как растерянность автора, а можно как метафору поражения поколения «строителей социализма», большая доля вины за которое лежит на них самих.

Развернутую картину пражской интеллектуальной жизни в момент вызревания общественно-политического кризиса попытался воссоздать Карел Мисарж в романе «Плавание на стебле травы» (1986). Любопытно, что появление этого романа как бы «вычислил» хорошо знавший Мисаржа Й. Шкворецкий, который в 1973 г. в журнале «Листы» писал: «Карел Мисарж — автор, который своей искренностью и талантом, а главное соединением этих двух *conditio sine qua non* хорошей литературы, имеет все предпосылки для того, чтобы... написать большой роман о 1968 годе со своей, я бы сказал, здоровой и жесткой точки зрения»⁶.

Опираясь на опыт своего предыдущего творчества, в том числе успех «Периферия», Мисарж поставил в центр нового романа молодых героев, вступающих во взрослую жизнь в предкризисную пору и сталкивающихся с миром, полным соблазнов и несправедливости. За исключением ставшего сельским учителем невзрачного Рудольфа, все прочие описанные в романе поначалу материально не обеспеченные выпускники гуманитарных вузов гонятся за призраком сладкой жизни во что бы то ни стало. Упор сделан не на идеологическом, а на моральном и нравственном упадке общества, на изобличении таких его пороков, как алкоголизм, беспорядочные любовные связи, гомосексуализм. Нравственной распущенности соответствует и полная беспринципность на мировоззренческом уровне, в сфере искусства и журналистики. Карикатурно изображает писатель культурную жизнь 60-х, например, модный авангардный театр, литературную прессу. Конечно же, это «роман с ключом»: посвященные легко могут назвать прототипов ряда второстепенных героев Мисаржа из пражской литературной и театральной среды.

В некоторых моментах «Плавание на стебле травы» пересекается с «Чудом» Шкворецкого, подчас совпадая, а порой словно бы полемизируя с ним в оценке конкретных лиц и явлений. Но вряд ли Мисаржу, как на то надеялся Шкворецкий, удалось продвинуть художественное освоение опыта Пражской весны. При всей несомненной наблюдательности автора, ценность «Плавания на стебле травы» снижается сконструированностью, а вследствие этого — неинтересностью центральных героев и очевидной тенденциозностью, «желчностью» в воспроизведении общей обстановки. М. Юнгман в самиздатовской рецензии, отмечая прилежную работу Мисаржа над стилем романа, подчеркивал его «типично конъюнктурный характер», равно как и подчиненность «идеологической утилитарности»⁷.

Однако на роман Мисаржа можно посмотреть не только как на попытку художественными средствами рассчитаться с эпохой Пражской весны. В контексте чешской литературы 80-х гг. он может быть воспринят и как выступление против потребительской морали, тема которой выдвинулась в это время в легальной литературе на самый передний план.

Пожалуй, наиболее интересные произведения этой направленности связаны с так называемой «параловской» линией в развитии чешского романа и написаны представителями нового поколения прозаиков. Владимир Парал, которого Й. Шкворецкий назвал «самым искусным мастером техники современного чешского романа»⁸, еще в 60-е гг. создал оригинальный жанровый вариант производственно-эротического романа в пародийно-ироническом стиле с уклоном в гротеск. В последующее двадцатилетие сам он в этом жанре наиболее успешно выступил с романом «Муки воображения» (1980), действие которого было отнесено к 50-м гг. В свою очередь молодые прозаики стали широко использовать параловские приемы при изображении современной действительности.

Среди этих книг стоит выделить роман Зденека Заплетала «Полночные бегуны» (1986), описывающий жизнь обитателей провинциального городка от зимы до лета одного года. Большинству героев не приходится решать острых материальных проблем, их быт вполне обеспечен, но от этого они не становятся духовно богаче. В романе в протокольном стиле, слегка оттененном иронией, проигрываются узнаваемые современные сюжеты: конфликты на производстве, семейные неурядицы, межнациональные стычки (тема цыганского меньшинства). Много места занимают любовные авантюры, которым автор, наряду с «протоколированием» обращающийся иногда к отвлеченно-рассуждающим пассажирам, дает некое историко-философское объяснение: «В восьмидесятые годы двадцатого века на огромной скорости кружили друг возле друга тысячи молодых мужчин и женщин, уже во втором, а то и в третьем поколении освобожденных от продолжавшегося почти два тысячелетия христианского воспитания». С общей протокольно-ироничной манерой повествования не слишком вяжутся скорее всего предназначенные для официальных издателей и критиков отступления в международную сферу, вроде бы призванные «устыдить» аполитичных героев, которых совершенно не волновали такие, например, акции, как массовые протесты в Европе и США против размещения ракет с ядерными боеголовками: «Какие-то там ракеты и война

были чем-то, что они не собирались принимать во внимание. Они жили по своим правилам, а такие понятия, как мораль, честь, гордость, правда просто вычеркнули из своего мозгового реестра». Но примечательно, что речь здесь идет о международном фоне, а не о Чехословакии, что в объемном романе о современности вообще не упоминается коммунистическая партия, хотя ее власть была в то время очень сильна, не затрагиваются идеологические вопросы. Не свободный от ноток морализаторства, роман по сути аполитичен. И такая позиция, явно противоречившая партийным установкам, была тогда характерна для достаточно большой части литературы, в чем можно увидеть определенную оппозиционность по отношению к господствующему режиму.

В чешской литературе 70-х–80-х гг. заметен перенос акцента на проблематику нравственного кризиса общества, усиление критики бездуховности и потребительской морали. Но всему этому противопоставляются не вдохновенные борцы за социализм, не преданные высоким идеалам коммунисты, как это было в соцреалистических романах, а совсем обыкновенные добрые люди. «Положительных» героев редко встретишь у авторов молодого поколения, в основном сосредоточившегося на теневых и темных сторонах жизни, но они есть, например, в таких произведениях старших писателей, как роман Я. Коларовой «У надежды глубокое дно» (1986), как трилогия Б. Грабала «Пострижение» (самиздат, 1974, легальное издание — 1976), «Красивая скорбь» (1979) и «Миллионы арлекина» (1981).

Известная проблематичность прозы Коларовой состоит в том, что присущий писательнице «суровый реализм» подчас снижается приемами, а то и штампами, «массовой беллетристики». Но в ее лучших вещах суровый реализм побеждает. Так и в романе «У надежды глубокое дно», который написан от лица смертельно больной пожилой женщины, но утверждает жизнелюбие и снисходительность к человеческим слабостям, презрение к жадности и эгоизму. Жизнелюбие во всех его проявлениях утверждает Б. Грабал в своем окрашенном лирическом юмором и некоторой ностальгией триптихе, посвященном в основном жизненному пути матери писателя. В «Пострижении» она предстает совсем молодой озорной красавицей с неукротимым темпераментом, своим вызывающим поведением повергающей в шок провинциальную публику. В «Миллионах арлекина» она становится беззубой обитательницей дома престарелых. Но и здесь в ней можно узнать прежнюю Маришку: она сохраняет веселый нрав, способность увлекаться и радоваться жизни, ее всегда окружают люди, заражающиеся от нее хорошим настроением.

Пронзительная гуманистическая нота, звучащая в романах Грабала, в лучших вещах Коларовой и некоторых других авторов, дополняла и как бы уравнивала бескомпромиссную критичность и ироничность большой части чешской литературы.

Если попытаться подвести некоторые общие итоги осмысления в чешском романе проблематики Пражской весны и «нормализованной» действительности, то можно констатировать тенденцию постепенного отхода от горячей политической злободневности, которая отнюдь не гарантировала творческого успеха автору, даже если он стоял на самых прогрессивных позициях. В литературе все более отчетливо обозначалось тяготение к общефилософским вопросам и проблематике отдельной личности. Это наблюдалось в альтернативной литературе — в творчестве Кундеры, Шкворецкого, но отчасти и Вацулика. Подобный же сдвиг, пусть в другом варианте, наметился и в легальной литературе. Очевидный провал потерпела здесь политическая конъюнктура (Плудек), большой читательский успех выпал на долю прозы молодых, по сути своей аполитичной, сосредоточенной на критике потребительства, и жизнеутверждающей прозы старших, окрашенной мудрой человечностью.

Чешская литература всех трех ветвей по-своему участвовала в подготовке общественно-политических катаклизмов конца 80-х гг., в том числе и в плане «бархатности» их осуществления. Мы не найдем в ней героизацию революционного действия, она больше апеллировала к здравому рассудку и нормальным человеческим чувствам, в своих лучших образцах выходя на глобальные современные проблемы. Эти книги сохраняют свою ценность и за пределами того периода, когда они были созданы, они читаются, они продолжают порождать споры и будить мысль.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Havel V. Dálkový výslech. Praha, 1989. S. 75.

² Svědectví. №89–90. Praha, 1990. S.359.

³ Trensý P. Jozef Škvorecký. Praha, 1995. S.70.

⁴ Listy. 1981. №3–4. S.38.

⁵ Hrzalová H. Pokus o politický román // Rudé právo. 1975. 21. 1.

⁶ Listy. 1973. №5–6. S. 51.

⁷ Jungmann M. Cesty a rozcestí. Londýn, 1988. S. 319.

⁸ См.: Páral V.-Bartíková H. Profesionální muž. Český Těšín, 1995. S.144.

«Чешский сонник» Пражской весны

(специфика художественной образности)

Роман одного из лидеров Пражской весны, известного прозаика и фельетониста Людвика Вацулика «Чешский сонник» (издан в 1981 г. в самиздате) мне представляется своеобразной призмой восприятия целой эпохи, наступившей в Чехии после Пражской весны. Есть определенная взаимосвязь между нею и последовавшими этапами, так называемых «нормализации» и «бархатной революции», в которых запечатлелась драматическая смена состояний ожидания, радости, отчаяния, надежды и отката назад, смена демократической вольности авторитарностью. В особых условиях развивались три пласта национальной литературы: официальная, эмигрантская и диссидентский андерграунд. О двух последних из книги Вацулика можно почерпнуть достаточно полное впечатление. В ней передана атмосфера, в которой существовали писатели, не принявшие официальный режим и не уехавшие в эмиграцию.

Людвик Вацулик работал редактором на радио, потом в газете «Литерарни новины», в которой и был напечатан знаменитый манифест Пражской весны «Две тысячи слов». Издал два романа, а затем — немало — двадцать лет жизни в ожидании... «Чешский сонник» фиксирует тяжелый год (первая запись сделана в понедельник 22 января 1979 г., последняя — в субботу 2 февраля 1980-го) после подписания Хартии-77. Год этот ознаменовался новым давлением властей на оппозицию, слежкой, обысками, осложнениями в подпольной издательской деятельности, — а Вацулик возглавлял одно из таких издательств. Автору исполнилось пятьдесят четыре года. В личной жизни — догорание любви и неожиданное возрождение чувства.

Роман интегрирует национальный художественный опыт определенной эпохи. Фиксирует и особый тип организации жизни в обществе, направленный на подавление свободного проявления личности, на консервирование сложившегося уклада. Это довольно тягостное психологическое состояние невостреманности личности, лишенной возможности выбора наиболее целесообразных решений. Наличие

такой возможности всегда воодушевляет человека, включая его в жизнь общества на партнерских, а не рабских условиях принуждения. Отсутствие ее губительно для личности, что и прочитывается в «Чешском соннике».

Главная тема книги — парадоксальность существования интеллигента, не желающего принять предложенную властью «жизнь во лжи и ненависти», нонконформиста, обреченного на замкнутую «жизнь в себе». В центре романа — сам писатель, его близкие, «сослуживцы» по диссидентству, друзья, среди которых известные писатели, литературоведы, деятели неофициальной культуры, те, кого они цитируют и о ком спорят: Вацлав Гавел и Павел Когоут, Ян Лопатка и Эва Кантуркова, Вацлав Черны и Карел Пецка. Роман «жизни и снов 1979 года», как можно определить «Чешский сонник», посвящен Иржи Коларжу, ключевой фигуре чешского авангарда и культурной жизни второй половины века. Художник-сюрреалист, создавший группу-42, он помог многим писателям найти опору; именно он, по признанию Вацулика, посоветовал ему в условиях, когда невозможно писать, писать о том, почему это невозможно, фиксируя все, что ощущаешь и думаешь.

Романное действие как бы повторяет годовой круг, повторяет бег времени от зимы до зимы, смену разных времен года и человеческих судеб, мифологему жизни между небом и землей, духовным и биологическим, вечным и сиюминутным. В книге не мало рассуждений о природно-биологических явлениях, заботах по уходу за садом, которые заставляют вспомнить «Год садовода» Карела Чапека. Экзистенция «святых будней» усилена приложенными к книге фотографиями, на которых — и сам автор, и его друзья, и дом, и сад. Движение самой жизни выполняет функции фабулы, сюжета, конфликта.

Книга вроде бы ни о чем: если не считать сны достойными самого пристального научного внимания. А поскольку перед нами художественное произведение в дневниковой форме, то оно представляет интерес и для психоаналитиков, и для социологов. Не говоря уже о литературе. Сны получают в книге Вацулика конкретное истолкование и по-своему иллюстрируют реальность, а именно — связанность деятельной личности по рукам и ногам, неустребованность ее в достаточно активном возрасте. Сны восполняют «жизнь в себе». Что в ней? Размышления о культуре и о том, что написано в газетах, о чем говорят по «Голосу Америки», встречи, интимные и деловые, работа над рукописями и споры о литературе, впечатления от прочитанных рукописей, в

том числе таких знаменитых сегодня авторов, как Шкворецкий, Кундера, Клима. Прогулки по городу, странно пустому для автора-рассказчика, в памяти которого остались знакомые лица эмигрантов... Все больше таких лиц, скоро воспоминанием станет и Гелена.

Прощание с ней, другом, возлюбленной, воспринимается как одна из доминант книги. Целый день «четверг 30 августа» с утра до позднего вечера проходили они по пражским улицам. В девять утра встретились в Малостранском кафе, потом гуляли по Праге, забирались на башню Карлова моста. То идет дождь, то выглядывает солнце, герой переживает сложную гамму чувств. Кажется, что прощаются они навсегда и больше никогда не встретятся: «Что мне делать завтра, когда Гелены не будет? Впасть в апатию? Сразу забыть или ждать? Я оскорблен до глубины души! Зачем мне все это? Кто меня поймет. Никому не могу поплакаться, никому. Забуду и стану неисправимо верным супругом, все, конец. Фотографировали друг друга на Градчанах, не обращая внимания на прохожих, остановились у скульптуры святого Кржиштофа с ребенком. Тогда весною мы бросили в воду камень, чтобы у Гелены был ребенок: с кем угодно, кому посчастливится. Смотрели на то место в воду, куда вероятно упал тот камень, моим ребенок уже теперь не будет».

Насыщенные подтекстом страницы книги, посвященные этому эпизоду, заставляют вспомнить прощание героя Хемингуэя с медсестрой Кэтрин перед отправкой на фронт, прозу, основанную на теории айсберга, в которой американский писатель воплотил свое стремление быть как можно правдивее при передаче чувств и свое восприятие опыта художников-импрессионистов.

Мотив разлуки (разделенности) усиливает противоестественную остротность (очужденность) личности и создает ту напряженность, которая переходит в сюжет как «энергия заблуждения» (термин В. Шкловского). Мотив разлуки, утраты подчиняет себе и многие другие, среди которых мотивы природы, Праги, одиночества. Доминируют сквозные для всей книги размышления о конфликте с властью и формах сопротивления, которые, в свою очередь, могут вызвать совершенствование форм насилия и угнетения: «о характере режима судим не по тому, как он обходится с десятью миллионами послушных, а по тому, как он обращается с одним непослушным».

Часто в книгу вводятся цитаты как «рабочий материал», инспирирующий мысль. Так, ответы Милана Кундеры на вопросы корреспондента немецкой газеты служат Вацулику поводом для раздумий о чеш-

ской культуре и ее европейской принадлежности. Кундера называл себя представителем последней генерации гибнущей центральноевропейской культуры, не соглашаясь называться восточноевропейским писателем. Автор «Невыносимой легкости бытия» много писал об идентичности чешской культуры, ее противостоянии в разные эпохи насильственной германизации, русификации, называя угрожающими процессы после 1945 г., разделившие Европу: «Опечалила меня заключительная мысль Кундеры, так как она перекликается с опасениями моих бессонных ночей: Трагедия чешского народа, поглощенного русской цивилизацией, может скоро оказаться лишь эпизодом в море более кровавых и опасных трагедий. В этом смысле чешская судьба может быть отражением судьбы всего человечества, в которой не насилие является самой большой несправедливостью, а беспамятство».

Обреченность на несчастье становится универсальным ощущением в книге Вацулика. Она и причина, и следствие, и то обстоятельство, которое заставляет героя преодолевать личное и думать о судьбе нации. Обреченность — атмосфера и психологическое состояние, от которого все время приходится уходить. И в снах писатель часто карабкается по шатким конструкциям... Сны нередко получают вполне реальные очертания и, наоборот, реальность бытия — призрачность. Жизнь в себе и литературная жизнь, процесс создания романа. Из ничего, ибо Жизнь и есть роман. По словам М. Юнгманна, автор как бы подтверждает тезис Мукаржовского о том, что романтический автор стилизует свою жизнь так, чтобы иметь материал для литературы¹.

Соотношение вымысла и документа таково, что книгу Вацулика без оговорок назвать романом трудно. Это скорее дневник в форме сонника, но в нем живет, по словам Юнгманна «глубинный ритм романа-дневника, соответствуя и выявляя сложный, вздорный... тяжелый характер “прекрасного сумасброда”, а одновременно и “вывихнутую эпоху”, принуждающую жить под давлением какой-то дьявольской машинерии насилия и умолчания»². Роман о снах создан с помощью поэтики сна, которую можно считать одним из характерных свойств художественного творчества в XX столетии, литературы после кризиса рационалистических форм познания (от Гессе до Маркеса и Фулза, от реализма до театра абсурда и неоромана). В чешской литературе этот прием присутствует в разных модификациях у большинства диссидентов и неофициальных писателей, искавших средства эзопова языка для вполне определенных целей, характеризуя целую стилистическую тенденцию в литературе — поэтику диссидентства.

Спектр жанровых определений «Чешского сонника» довольно широк: роман суггестивный (Милан Юнгманн), импрессионистический, интравертный, экзистенциальный роман-сонник. Разрушение привычной для беллетристики анонимности в этой книге вызвало различные толкования и необходимость (желательность) комментария. Сам по себе он небезопасен, так как может разрушить таинственную интригу романа. Роль комментария по-своему выполняет книга, составленная из писем автору самых первых ее читателей. Среди них немало и героев романа, тех, кто упоминается в книге, кто входил в круг общения автора. Инициированная самим Вацуликом, пославшим им вскоре после написания рукопись, возникла самостоятельная книга «Размышления над рукописью “Чешского сна”», собравшая и целый спектр оценок романа. Однако и эта книга не до конца проясняет (и не ставит это своей целью) некоторые вопросы жизни писателя, скажем, связанные с любовной интригой, столь важной для романной конструкции. Совершенно ясно, что роман по-разному будет прочитан близким другом автора, его современником, посвященным во многие детали жизни автора, и зарубежным читателем, далеким от знания чешских реалий, а тем более реалий жизни самого автора. Так, далеко не каждый читатель сможет расшифровать какие-то персонажи в книге Вацулика, к примеру, ту же Гелену. Житель Чехии, знающий об этом писателе, об этом времени все или почти все, разгадает многие намеки, зашифрованные или завуалированные вещи. Иностранец воспримет книгу на другом уровне. Однако во всех случаях ее значение, художественное и человеческое, неумолимо. И это важно, ибо перед нами не столько документ, сколько роман, а роман, и здесь уместно вспомнить Умберто Эко, — открытый жанр. Его можно воспринимать в конкретных лицах и персонажах, а можно и безотносительно к документальному подтексту.

В то же время перед нами — документ целой эпохи, по словам Вацлава Гавела, «документ о “чехословацком” диссидентском гетто», и «если бы эта книга не была ничем более, кроме этого, она останется большим событием. Но она выходит за рамки этой темы», — продолжает Гавел, ставя книгу Вацулика в один ряд с книгой Солженицына «Бодался теленок с дубом»³. Здесь я позволю себе аллюзию на специфическую особенность чешской литературы диссидентства — документализм, аутентичность пережитого, которая ощутима в стремлении понять способы выживания личности под прессом властных структур. Проблема порождает целую систему художественного ос-

мысления во всех жанрах от публицистики до прозы, драмы, поэзии. На алтарь служения ей приносится карьера, комфорт и просто нормальное существование. Жертва принимает масштабы национальной акции нонконформизма. А ее осмысление в литературе — национальной философии.

Вспомним, что именно об этом говорил в речи на IV съезде писателей Чехословакии в июне 1967 г. Людвик Вацулик: о силе власти и свободах граждан, о том, «что настоящая свобода существует там, где о ней не надо говорить»⁴. Критикуя существовавшую тогда в стране власть, Вацулик часто прибегает к слову «сон»: «...исчезает в прошлом то, что единственно способно оправдать всеобщий пафос, тот сон о власти, которая будет тождественна гражданину, о гражданине, который сам почти что власть. Осуществим ли этот сон?». В данном контексте слово «сон» равнозначно «мечте», трудноосуществимой и призрачной, как сон.

Важно помнить, что эта тема — определяющая для всей чешской неофициальной литературы периода так называемой «нормализации». Тема эта проработана на уровне чешской истории и чешской ментальности. Она нашла отражение в публицистике (Гавел «Сила бессильных»), вошла подтекстом в спонтанные диалоги Грабала, политические реминисценции Кундеры и десятки книг чешской беллетристики. В них, как и в «Чешском соннике» Вацулика, находим изображение чешской судьбы, своеобразие чешского опыта второй половины уходящего века и его преломление в национальной художественной литературе. Имеются в виду уже упомянутые три, между собой связанных этапа: Пражской весны, «нормализации» и «бархатной революции».

Поэтика романа-сонника находится в широком русле исканий художников XX в. — сюрреалистов и Борхеса, Гессе и постмодернистов. Несущая на себе следы кризиса рационалистических форм познания и глубокий научный интерес к снам, проявленный психоаналитиками (работы Фрейда, Юнга), эта поэтика использует сон и в его суверенном, исконном значении, и сон как прием, свободная форма сюрреалистического мировосприятия.

Книга «Чешский сонник», мне думается, имеет важное значение как личное, художественно-документальное свидетельство о конкретном времени национальной истории. О кризисе власти и сопротивлении духа. Именно этот аспект позволяет сопоставлять ее со многими другими значительными произведениями чешской литературы того времени. «Разумеется, существуют глубокие различия между поэтикой Вацулика и,

скажем, Грабала, Шкворецкого или Кундеры, — пишет К. Хватик. — Однако, если внимательно читать “Чешский сонник”, “Слишком шумное одиночество”, “Историю инженера человеческих душ” и “Книгу смеха и забвения”, нетрудно обнаружить сквозь принципиальные отличия формы и индивидуального стиля отдельных авторов, на самом дне их свидетельств о мире все ту же тревогу о судьбе народа и его культуры, оказавшихся под угрозой⁵.

Все это формы художественного свидетельства, однако книгу Вацулика среди них отличает документализм, а точнее дневниковость, в чешском варианте очень близкая к фельетону⁶. Документальный жанр здесь принципиально иной, он пропущен сквозь призму сна. Реальность таким образом предстает в совершенно ином измерении, сфокусированная на сугубо личностном, в то же время, как всякий сон, имеющем множество толкований и посылок в трансцендентное, вечное, ирреальное. Все это сказывается на композиции, стиле и синтаксисе книги Вацулика⁷.

Таким образом, чешская художественная литература после 1968 г. и созданная в ней картина мира включают диссидентство как поэтику, как своеобразное инакомыслие формы: приемы сна, размытость жанрового определения и многоаспектность, синкретизм разных форм авангарда (экспрессионизм, сюрреализм, поток сознания) и прочную связь с национальной традицией. В то же время широкий культурный контекст и интертекстуальность чешских книг этого времени — свидетельство ее вписанности в европейскую и мировую традицию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Hlasý nad rukopisem Vaculíkova Českého snáfe. Praha, 1991. S.11.

² Ibid. S.9.

³ Ibid. S.132.

⁴ IV sjezd Svazů českých spisovatelů (Protokol). Pr., 1968. S.149.

⁵ Chvatík K. Český snáf Ludvíka Vaculíka // Melancholie a vzdor. Pr., 1992. S.222.

⁶ Об этом пишут В.Каменская и О.Малевиц в обзоре «Вещие “сны”» Людвика Вацулика // Современная художественная литература за рубежом. 1990. 5. С.82.

⁷ См.: Svatoň V. Český Román? Vaculíkův Český snáf // Epické zdroje románu. Praha. Ústav pro českou a světovou literaturu. 1993. S.103–107.

Перевороты и романы Милана Кундера

(«Шутка» и «Невыносимая легкость бытия»)

Прозаик, драматург, эссеист, поэт, переводчик Милан Кундера (род. в 1929 г. в г. Брно), сын пианиста, он начал свой литературный путь как поэт (сборники «Человек — обширный сад» — 1953 г., «Монологи» — 1957 г., посвященные проблемам любви и взаимопонимания). Поэма «Последний май» (1955 г.) написана по мотивам «Репортажа с петлей на шее».

Нелегко, но ярко и независимо проторил свою дорогу М. Кундера в драматургии.

Впрочем, сегодня его стихи и пьесы представляют интерес скорее как первые шаги прославленного своей прозой романиста.

Сам М. Кундера так оценивает свою литературную деятельность: «Я рисовал, пробовал себя в области кино, в театре; я писал стихи, но ничего мне не нравилось. Сам себя я нашел в ту минуту, когда начал писать свой первый роман — “Шутку”»^{1*}.

Позднее, классифицируя свои романы в своеобразном «Списке “Опусов”», сравнивая свои литературные произведения с музыкальными, М. Кундера из, с его точки зрения, «удавшихся, зрелых, не случайных» произведений («единственное, что позволю снова издать, — это мои романы»²), — на первое место ставит «Шутку».

Хотелось бы остановиться на рассмотрении двух наиболее известных романов Милана Кундера — «Шутки» и «Невыносимой легкости бытия». Первый написан перед событиями 1968 г., с ракурсом видения как бы «изнутри» происходящего, с позиций активного участника и комментатора перемен в окружающем его мире. Второй роман издан за пять лет до «бархатной революции», т.е. спустя много лет после пережитого в 1968 г.; в нем анализируется все происшедшее «со стороны», из другой страны, другого общества. Тем интереснее посмотреть на эти два романа о любви и политике с учетом того, что события, описываемые в «Шутке», происходят после 1948 г., в «Невыносимой легкости бытия» — около и во время 1968 г., а написаны эти романы с

* Все цитаты, кроме цитат из «Невыносимой легкости бытия» и «Шутки» (перевод Н.М. Шульгиной), даны в переводе с чешского В.О. Новоселовой.

промежутком в пятнадцать лет человеком, пережившим и осознавшим многое как в личном, так и в «общественном» плане.

«Да, то, что выходит из творческой мастерской М.Кундеры, одновременно вызывает восторг и несогласие. И вряд ли может быть по-другому: Кундера направлен однобоко, нарочито свой, лично обостряет каждую деталь своего высказывания, причем одновременно дразнит многозначительностью отношения между повествователем истории и эссеистическим комментарием, как бы своим собственным», — утверждает М. Юнгман³.

Неоднозначен, как любая творческая личность, сам М. Кундера; так и романы, подобно своему создателю, никогда не были однозначными, а критические отзывы на них едиными во мнении.

Парадоксально восприятие «Шутки» на Востоке и Западе Европы. В Чехии: начатая в 1961 г., законченная в 1965 г., изданная через год (т.е. в 1966 г. рукопись проходила цензуру), в 1967-м (сам М. Кундера, по его же словам, никогда не ведший дневник, поэтому «все обратное датирование зависит от моей не слишком надежной памяти», в данном случае предельно точен в отношении хронологических подробностей; более того, заостряет на них внимание), в 1968 г. получившая премию Союза чехословацких писателей, а в начале 1970 г. изъятая из продажи и общественных библиотек («В официальных документах я был обозначен как один из организаторов контрреволюции, мои книги запрещены, а мое имя исключено даже из телефонного справочника. И все это — благодаря “Шутке”»⁴, — вспоминал М. Кундера позже.) «Не имеющая тогда себе равных в мире», по определению Кундеры, чешская критика (В. Черны, Й. Опелик, З. Кожмин), как само собой разумеющееся, справедливо оценила еще в 1967 г. этот роман как «*roman lidské existence*» (термин З. Кожмина), т.е. «роман человеческого существования». В то время как на Западе после публикации «Шутки» в конце 60-х годов она была отмечена как «один из самых больших романов, дающий ключ к тому, чего историк не знает или искажает»⁵, М. Кундера критически оценивает первую реакцию на роман: «Конечно, “Шутка” везде была одобрена (как не одобрить писателя, на чью страну как раз напали русские танки»⁶ и с сожалением констатирует быстрое исчезновение «трибуны для серьезных размышлений о литературе», проникновение «террора актуальности». «Все, что тогда писалось о “Шутке”, — лишь пустые политические комментарии и лирические выкрики». В этой связи характерно его высказывание 1985 г.: «Сегодня пережевыватели актуальности давно забыли о Пражской весне и русской оккупации.

Парадокс, но благодаря этому забвению “Шутка” снова может стать тем, чем всегда хотела быть: романом, и только романом”⁷.

«Насколько я помню, ничего подобного не сделал ни один чешский писатель: все свое коммунистическое прошлое, включая и успехи, которые оно ему принесло, он (М. Кундера. — В.Н.) запретил к публикации и приговорил к забвению... Он полностью сосредоточился на проблематике романа и собственных романских произведениях. «Единственное, о чем я более всего мечтал и сам себе желал, — ясный и неискаженный взгляд (воззрение). И я его нашел в искусстве романа. Быть романистом значило для меня:...жизненный взгляд, мудрость, позиция; позиция, исключающая какое-либо отождествление с политикой, верой, идеологией, моралью, коллективом; сознательная, однозначная, неистовая не идентификация, понимаемая ни в коем случае как бегство или пассивность, а как вызов, отпор. В конечном счете это вело к замечательным диалогам, как например: “Пан Кундера, вы коммунист? — Нет, я романист. — Вы диссидент? — Нет, я романист. — Вы левый или правый? — Ни то, ни другое. Я романист.”», — писал Юнгман, подробно цитируя романиста⁸.

В послесловии к чешскому изданию «Шутки» в 1996 г. М. Кундера, восстанавливая основные этапы первых отзывов и оценок, событий вокруг выхода романа в свете меняющейся политической обстановки, настаивает на оценке данного произведения исключительно как литературного события, а не как политического акта, с удовлетворением отмечая положительные результаты его борьбы в этом направлении с журналистами в течение всех лет после появления «Шутки»: «Лишь теперь, спустя почти 15 или 20 лет после первого пражского издания, в мире начинается собственная художественная литературная дорога “Шутки”»⁹. М. Кундера часто повторял, что «историческая ситуация не является собственно предметом романа (“Шутки”); значение романа для меня в том, что он освещает новым, исключительно острым взглядом экзистенциальные темы, которые меня волнуют: мечь, забвение, значимость и незначительность, отношения человека с историей, отчуждение собственных поступков, раздвоение секса и любви...»¹⁰. С чем, однако, спорит М. Юнгман в одной из своих последних статей: «Кундера признался, что одержим всего одной темой (“Я... пленник в мире, до высшей степени политизированном”) и кроме этой темы ему нечего сказать и написать. Поэтому все его романы являются лишь вариациями этой основной темы настолько, что, якобы, могли бы поменяться между собой названиями. Одновременно он возразил, что его романы не являются критикой общества. От ранних

проз («Смешные любовные истории» и «Шутка») он, однако, должен был пройти достаточный отрезок пути, чтобы использовать такую решительную формулировку. Действующие лица «Шутки» живут в мрачном мире, которому не хватает хоть какого-нибудь чувства непосредственности; этот мир опутан идеологическими предрассудками до бесчеловечности. Уже этим общество косвенно, но безжалостно раскритиковано, парабола отчетливо вырастает из основы сталинских лет. В «Невыносимой легкости бытия» это отношение вымышленной империи к общественной реальности изменяется: парабола принимает сторону правительницы своих прав, фактографические черты жизни размыты до неузнаваемости, и в игру повествователя вступают лишь приспособленные и лишь к этой игре»¹¹.

Опубликованная в 1967 г. в Чехословакии «Шутка» (рукопись — 1965 г., по-русски — 1990 г.) принесла М. Кундере мировую известность; «Невыносимую легкость бытия» (рукопись закончена в эмиграции в 1982 г., издана в 1984 г. по-французски, а в 1985 г. в Торонто по-чешски) зарубежная литературная критика признает одним из главных литературных событий десятилетия.

Творческая жизнь писателя неразрывно связана с его «общественной» жизнью. Прославленный романист не раз повторял вслед за Л. Толстым, что все, что он хотел бы сказать читателю, он сказал в своих романах, и добавить ему к этому нечего. Не этим ли в сочетании со многими противоречивыми чертами характера писателя объясняются, начиная с 80-х годов, отказ от предоставления интервью и замкнутый образ жизни?

Чем же так интересны романы М. Кундеры, что захватывают внимание «простого» читателя («Невыносимая легкость бытия» стала самой продаваемой переводной книгой после второй мировой войны в США, Франции и Италии) и вызывают многочисленные дискуссии литературоведов? Думается, что один из ответов на этот вопрос надо искать в переплетении и тесном взаимовлиянии жизненного и литературного путей романиста. Трудна и интересна его судьба — европейца, рожденного в 1929 г., в годы юности пережившего протекторат в Чехии, вскоре после февраля 1948 г. по убеждению вступившего в Коммунистическую партию, написавшего первые стихи с верой в идеи партии и идеалы социализма; дважды исключенного и один раз восстановленного в рядах Компартии (в 1950 г. М. Кундера вместе с Я. Трэфулкой был исключен из КПЧ «за антипартийные взгляды». Его членство в партии было восстановлено во время оттепели 1956 г.), лишенного чехословацкого гражданства за политическую, гражданскую и выраженную в

романах и выступлениях позицию несогласия с официальной политикой руководства страны (в «Уроках из кризисного развития в партии и обществе после XIII съезда КПЧ» от 11 декабря 1971 г. он был объявлен одним из руководителей антисоциалистической платформы среди писателей; в 1978 г. лишен чехословацкого гражданства, а в 1981 г. получил французское); эмигрировавшего в Западную, «буржуазную» Европу и до сих пор оставшегося чешским писателем с национальными корнями и традициями (в последнее время пишущего исключительно на французском языке), но вышедшим на новый этап своей жизни и творчества — Европейца, прожившего и описавшего свой опыт «Востока и Запада Европы». Он как бы побывал «здесь» и «там», впитав с обеих сторон те эмоции, которые потом воплотились в романы, пережив те проблемы, которые проживают его герои, задумавшись над вопросами бытия и философией космоса, чем так наполнены его произведения.

Несмотря на то что за пятнадцать лет между «Шуткой» и «Невыносимой легкостью бытия» М. Кундера написал и издал еще три романа — «Жизнь не здесь», «Вальс на прощание» и «Книгу смеха и забвения», лишь последний из которых написан в первые годы эмиграции, «Невыносимая легкость бытия» означает для писателя начало особого творческого этапа, связанного с новой культурной и языковой средой, новой читательской аудиторией. Творческие искания М. Кундеры обусловлены биографией и литературным и жизненным опытом автора. Ибо темы для романов «выбирали» его сами: экзистенциальный опыт европейца, находящегося в центре послевоенных событий — это опыт самой его жизни.

«Роман — это не вероисповедание автора, а исследование того, что есть человеческая жизнь в западне, в которую превратился мир»¹², — пишет М. Кундера в «Невыносимой легкости бытия».

«Шутка» — «роман своего времени», свидетельство и активная гражданская позиция писателя, при этом, однако, иногда «перегруженная» многочисленными отступлениями и размышлениями «по поводу». «Невыносимая легкость бытия» — зрелое с точки зрения осмысления жизненного опыта и синтеза творческих исканий писателя произведение. В этом романе наиболее ярко выражены особенности общего стиля, и, в частности, композиции и жанровой структуры того самобытного «кундеровского романа», отдельные черты которого лишь в виде проб, разрозненных сюжетных линий прослеживаются во всех предыдущих произведениях, где автором вырабатывались манера повествования, особенности подачи идеи и материала читателю, все то, благодаря чему романы М. Кундеры стали бестселлерами.

«Кундера... повествует о судьбах и историях, которые доказывают, что и легкость бытия является проблемой человечества, более того, типичной для современного мира», — пишет С. Рихтерова¹³.

Оба рассматриваемых романа состоят из семи частей, и если в «Шутке» они названы именами повествователей, то в «Невыносимой легкости бытия» каждая часть ассоциируется с философскими проблемами бытия и взаимоотношений между главными героями («Слова непонятые», «Улыбка Каренина», дважды повторяются названия «Легкость и тяжесть» и «Душа и тело»), темой кича во всех сферах современной жизни («Великий поход»). В центре «Невыносимой легкости бытия» — история отношений главных героев Томаша, видного пражского хирурга, когда-то разведенного и с тех пор принявшего решение никогда не связывать себя обязывающими отношениями с женщинами, и Терезы, с 15 лет посланной матерью (возложившей вину за свою неудавшуюся жизнь на дочь) работать официанткой, несмотря на то, что «она стремилась куда-то выше, но в этом маленьком городишке никакого «выше» для нее не было». Полюбив Терезу, Томаш не в силах отказаться от своих любовных приключений, особенно притягивает его художница Сабина (они близки друг другу и своим мировоззрением — «я люблю тебя, поскольку ты полная противоположность кича. В империи кича ты считался бы монстром» — говоря Томашу такие слова, Сабина формулирует собственные взгляды), после эмиграции в Швейцарию в 1968 г. составившая любовную пару с женевским интеллектуалом-преподавателем из университета, позже погибшим в миссии врачей в оккупированной Камбодже. Отношения главных героев (скорее, пар: Томаш–Тереза и Сабина–Франц) обусловлены не только их жизненными позициями, но и историческими событиями, на фоне которых они развиваются. В отличие от «Шутки», где история является главным действующим лицом, здесь она выступает как контекст, а иногда и просто фон. Да, автор уделяет очень большое внимание вопросам политических взглядов героев, теме кича и событий 1968 г., но на первом плане вопрос отношений между мужчиной и женщиной, поставленных в ту или иную ситуацию (в данном случае — реальную конкретную историческую ситуацию). «Тереза родилась из ситуации, которая brutally обнажает непримиримую двойственность тела и души, этот основной человеческий опыт». Томаш «одержим не женщинами, он одержим той миллионной долей непохожего, которая отличает одну женщину от других». «Физическая близость с Сабиной оказалась для него (Франца. — В.Н.) менее важной, чем он предполагал. Много важнее был для него тот золотой, тот волшебный след, который она остави-

ла в его жизни и который никому не удастся отнять... Неожиданное счастье, спокойствие, радость свободы и новой жизни — это был дар, который она поднесла ему». Сомневаясь в необходимости эмигрировать на Запад после ввода в Чехословакию советских войск, Томаш думал только о Терезе: «Если Томаш и отказывался от предложений швейцарца почти без колебаний, то причиной тому была Тереза». Возвращаясь из эмиграции вслед за Терезой (понимая, что обратного пути уже не будет), написав статью о политической ситуации («уже без его ведома текст сократили настолько, что все его рассуждения свелись к основному тезису и полностью ему разонравились»), отказавшись от собственного ее опровержения, а позже отказавшись подписать петицию в защиту чешских интеллектуалов, Томаш всегда помнил и думал лишь о Терезе, своей настоящей единственной любви: («кроме нее, для него ничего не имеет значения»).

Если в «Невыносимой легкости бытия» тема любви является основной с самого начала: руководимый чувствами, Томаш готов опускаться все ниже и ниже по ступенькам общественного положения, постепенно отказываясь от амбиций, от принятого для себя стиля жизни не принимающего никаких обязательств любовника, бросив любимую работу — все это в доказательство своей любви к Терезе (в конце романа сама Тереза ужасается: «Бог мой, неужто и вправду надо было дойти до самого края, чтобы поверить, что он любит ее?»), то в «Шутке», лишь волей судьбы и жестом истории отброшенный на «дно» жизни, главный герой приходит к осознанию и восприятию иных жизненных ценностей, нежели то упоение возможностями власти и активное участие в общественной жизни, которые дают ощущение «двигателя истории». «Что больше всего меня завораживало, даже пьянило, это был руль истории, в чьей близости я оказался... Опынение, какое мы испытывали, называют опынением власти... мы были испорчены историей... прыгнули на спину истории и оседлали ее... Что знала Люция о том большом крыле истории? Едва ли когда-нибудь слышала его шелест; понятия не имела об истории; жила под нею, не томилась по ней... не знала ничего о больших преходящих заботах... жила заботами небольшими и вечными. Мне казалось, что она пришла ко мне, чтобы увести меня в свой серый рай; и шаг, что представлялся мне еще недавно страшным, шаг, которым я должен был «выйти из истории», стал для меня вдруг шагом облегчения и счастья». Стоя «у руля», Ян был убежден, что вне поста управления Историей жизни не существует, что лишь это состояние — полное насыщение жизни красками и эмоциями, однако после краха всей жизни, после падения на самое «дно» жизни,

потеряв и «прервав все нити» для осуществления своих планов и надежд, «выйдя» таким образом из истории, он, по его словам, с помощью Люции попал в рай — пусть серый, но рай. То есть ощутил полностью «простой» жизни в любви.

Хотелось бы отметить, что эволюция миросозерцания и осознания пропущенных через собственные ощущения и переживания событий окружающей действительности писателя-мыслителя, писателя — активного участника Истории и изменения общества, и окружающего нас мира, писателя-философа и писателя-творца Милана Кундеры стала основой художественных особенностей его романов. Одной из основных характеристик его творческого «почерка» стало преодоление однолинейности конструкции и многоплановость, многонаправленность романов.

Рассматривая отношения мужчины и женщины, М. Кундера виртуозно ассоциирует судьбу человека и страны, внутренние страдания героя и философские проблемы человечества.

Как отмечает Г. Коскова, мотив обнажения души и тела, обезличивания, унижения и смерти, повторяющийся в снах Терезы, проводит параллель между судьбами героев и историей народа. Люди унижены передачами по радио, в которых зачитывают списки тайно подслушанных личных разговоров. Унижена Тереза, фотографии ввода войск которой рассматриваются в швейцарском журнале как товар. «Красота, преданный мир прошлого, отступает на задний план и человечество вступает в эру абсолютного уродства. “Раньше, чем мы будем забыты, мы будем превращены в кич”»¹⁴.

В «Шутке» история ломает судьбы героев, вторгается в их личную жизнь, вероломно меняет планы и рушит надежды. Она действует наравне с людьми, наравне с главными героями. В «Невыносимой легкости бытия» история помогает людям разобраться в себе, (не всегда сразу, через ошибки и трагедии), а главное — между собой. «Поездка в Камбоджу показалась ему вдруг смешной и бессмысленной. Зачем он (Франц. — В.Н.) вообще ехал сюда? Теперь он это знает. Он ехал сюда, чтобы наконец понять, что вовсе не демонстрации, вовсе не Сабина, а эта очкастая девушка и есть его настоящая жизнь, единственная, настоящая жизни! Он ехал сюда, чтобы понять, что действительность больше, чем сон, много больше, чем сон!». Кажется, именно в этом романе, не случайно ставшим бестселлером, М. Кундера сумел воплотить свои задачи «романиста» — написать роман о любви, истории, философии бытия, настолько гармонично слив воедино эти романские линии, что они стали гармонично-неделимо-неотъемлемой частью единой композиции

романа о женщине и мужчине. Иными словами, именно «Невыносимая легкость бытия» явилась тем литературным произведением, а не политическим актом, когда автору не пришлось убеждать ни Восток, ни Запад в восприятии романа как части современного искусства, и, в отличие от «Шутки», комментировать, настаивать и воевать с критикой и журналистами, убеждая их в истинном замысле и целях романа.

«Шутка» состоит из семи частей, шесть из которых по очереди рассказаны от имени четырех героев — Яна, главного действующего лица, жизнь которого пошла кувырком из-за написанной в шутку (с целью спровоцировать мысли о себе, влюбленном и страдающем юноше, у любимой девушки Маркеты) открытки с антипартийным лозунгом. В ряды коммунистов он вступил по убеждению и их идеалам искренне верил — «я был серьезным, восторженным и убежденным на собраниях, придирчивым и язвительным среди самых близких товарищей; я был циничен и судорожно остроумен с Маркетой; а оставаясь наедине с собой (и думая о Маркете), становился беспомощным и пошколярски взволнованным... У меня было несколько лиц, ибо я был молод и не знал сам, кто я и кем хочу быть»); Гелены, жены секретаря парторганизации Земанека, инициировавшего исключение Яна из партии и университета, которая, убеждая себя во влюбленности в Яна, спустя пятнадцать лет после произошедшего, изменяет с Яном своему мужу, не подозревает, что это — неожиданно подвернувшийся шанс Яна осуществить все эти годы вынашиваемое желание отомстить Земанеку. Третий голос повествования — Ярослав, школьный друг Яна, игравший вместе с ним в фольклорном ансамбле, искренний поклонник народной музыки и национальных традиций, а четвертый — Костка, бывший преподаватель университета, вставший на сторону коммунистов, но одновременно не отрекшийся от веры в Бога, из-за чего после февраля 1948 г. у него возникли проблемы, и, несмотря на выступившего в его защиту Яна, Костка был вынужден оставить факультет. Спустя много лет Ян снова помог ему в устройстве на работу в своем родном городке в Моравии, а позднее именно в его квартире произошла «месть». Примечательно, что мы ни разу не услышали голоса Люции, девушки, которая морально помогла Яну пережить пребывание в воинской части «черных» на рудниках и стала его настоящей любовью («я был счастлив и уверен в себе, ибо в Люции было мое богатство») и трагическую историю которой много позже поведал Яну именно Костка, сумевший с помощью веры «открыть» ее переживания и которому волею случая Люция исповедалась. Люция — олицетворение безмолвного внутреннего страдания, не понятого главным

героем, и в этом она очень близка Терезе из «Невыносимой легкости бытия».

В «Шутке» прослеживается жизнь одного человека в звучании голосов четырех персонажей. Один голос, поддерживаемый тремя; каждый независим, но они дополняют друг друга, подобно тому, как из мозаики складывается картина. Общим для всех четырех персонажей является то, что между ними и жизнью стоит идеология, сквозь призму которой они оценивают свои чувства и поступки, выбирают жизненные ценности.

Жизнь Яна переплетена с Историей, чье колесо сломало его мечты (именно История позволила предать гласности общественного суда личную открытку и при решении, перечеркивающим жизнь молодого человека, не принимать во внимание никаких личных обстоятельств), а шутка, по злему року выходя на качественно новый уровень, становится одушевленным «субъектом», способным вмешаться извне в жизнь человека и вершить ее, превращается во второе по счету и первое по значимости действующее лицо.

История, как и открытка, как и общественность, становится чем-то одушевленно-самостоятельным, и судьба человека вплетается в ход Истории; казалось бы, несравнимые категории, они ставятся автором на один уровень, переплетаясь между собой. История, составной частью которой является Политическая история, становится одним из главных героев «Шутки».

Четыре голоса чередуются, являя при этом собой разные мнения одного человека — автора романа; споря между собой и дополняя друг друга. Они — мнения одного, внутренне противоречивого человека, стремятся найти истину, аргументируя каждый свою позицию, позволяя писателю с помощью такого приема высказать противоположные или противоречащие друг другу точки зрения, свои сомнения и раздумья. Они — внутренние сомнения автора. Они — то, о чем позднее М. Кундера напишет в «Невыносимой легкости бытия»: «...все эти ситуации я познал и пережил сам, и все-таки ни из одной из них не вырос персонаж, которым являюсь я сам со своим curriculum vitae. Герои моего романа — мои собственные возможности, которым не дано было осуществиться. Поэтому я всех их в равной мере люблю, и все они в равной мере меня ужасают; каждый из них преступил границу, которую я сам лишь обходил».

Последняя, седьмая часть, является заключительным аккордом, кульминацией, к которой автор подводил постепенным нарастанием напряжения, исходившего от повествования каждого героя, трое из

которых встречаются в последней главе, и их рассказы, становясь отрывистее и короче, начинают все быстрее чередоваться, кружа читателя в карусели приближающейся развязки, сливаясь в единый круговорот мнения как бы стороннего наблюдателя, которым на самом деле является автор романа.

Интересно заметить, что «Шутка», создававшаяся как подцензурное издание, являет собой, несмотря на многочисленные лирические отступления, более документально свидетельствующий и политизированный роман, активно выражающий протест против происходящего в Чехословакии, чем «Невыносимая легкость бытия», создающая впечатление гораздо более художественно-лиричного произведения, в котором линия ярко выраженного негативного отношения к общественно-политическим событиям во всей Восточной (социалистической) Европе уступает по значимости и отведенному ей объему в романе линии любовных, личных отношений.

М. Кундера, по его же признанию, строит свои романы на ключевых словах, которые «анализирует, изучает, определяет, развенчивает». «Основы “Невыносимой легкости бытия” — тяжесть, легкость, душа, тело, Великий поход, говно, кич, сочувствие, головокружение, сила и слабость. Благодаря их категоричному характеру, эти слова нельзя заменить синонимами. Я снова и снова должен объяснять это переводчикам, которые “в погоне за хорошим стилем” стараются избежать повторений»¹⁵ — таково признание М. Кундеры.

Тем не менее именно в «Шутке» сам М. Кундера в чешском тексте постоянно использует три синонима для слова «история» — *příběh*, *dějiny*, *historie*, причем можно проследить последовательность автора в использовании каждого из чешских слов в соответствии с «высоким» или «низким» стилем: порядок их расположения отвечает возрастанию степени важности, серьезности предмета разговора, его выхода на более высокий уровень обобщения, некоей универсальности; последнее из них — *historie* (интернациональное звучание еще раз подчеркивает его универсальность, единства общего предмета и понятия) — используется при упоминании Истории в высоком смысле этого слова, подтверждение чему находим в тексте:

«Разве истории (*příběh*), кроме того, что они случаются, что существуют, что-то еще и говорят?.. Всяческие истории. Случающиеся со мной в жизни, имеют еще и какой-то особый смысл, еще что-то означают... жизнь своей собственной историей рассказывает что-то о себе, постепенно выдает нам какие-то свои тайны, истории, проживаемые

мною в жизни, являют собой мифологию этой жизни, а в этой мифологии — ключ к истине и тайне».

«Страшна история (dějiny), ибо столь часто становится игровой площадкой для несовершеннолетних... чьи заимствованные страсти и примитивные роли вдруг превращаются в реальность катастрофически реальную».

«А что, если история (historie) шутит? И тут я осознал, как бессмысленно желание отречься от своей собственной шутки, если я сам со всей своей жизнью втянут в шутку, гораздо более всеохватную (для меня непостижимую) и совершенно неподвластную». «Уже сейчас история (dějiny) — лишь ниточка запомнившегося над океаном забытого... наступит век, когда... целые столетия... из нее выпадут... и это обернется бедой, ибо человек утратит понятие о себе самом, и его история (historie), неосмысленная, неохватная, сохнется до нескольких, лишенных смысла сокращений».

История в контексте «Шутки» настолько волнует автора, что, вопреки собственному утверждению, он, вращаясь постоянно вокруг одного и того же понятия, осмысливая и «изучая» его, невольно использует синонимы, подчеркивая их стилистической и эмоциональной окраской оттенка своего и своих героев отношения к истории, раскрывая ее первостепенную роль с помощью словесной ткани.

В списке слов, предложенных М. Кундерой, преобладают понятия, связанные с внутренними терзаниями человека, что еще раз подтверждает наличие исторического плана в «Невыносимой легкости бытия» именно как фона, на котором разворачиваются отношения главных героев. Какие же слова являются ключевыми в «Шутке»? Несомненно, это вновь и вновь повторяющиеся (чаще всего в последней главе, сосредоточении всех голосов и концентрации основных мыслей автора!) слова — история, опустошение, вера, отмщение и прощение («главная нить, которой хотел было связаться с прошлым... — мщение», «задачу искупления выполнит забвение»), прошлое («все мое прошлое, с которым я встретился здесь... чтобы отомстить ему», «прошлое политических процессов, прошлое залов, где поднимаются руки, прошлое страха, прошлое «черных» солдат и Люции, прошлое, которое загубило меня, которое я пытаюсь разгадать, размотать, расплести, но которое противится тому»), ошибка, шутка («кто же ошибался? Сама история?», «весь мой жизненный путь начался с ошибки, дурацкой шутки... случайности, бессмысленности»), тяжесть («нет смысла различать, кто из нас приумножал тяжесть этого вре-

мени, а кто подставлял собственное плечо, чтобы сбросить ее... Ибо сейчас история уже сама и без нас сбрасывает эту тяжесть»), ненависть («самый сильный побудитель благотворительности вашей — не любовь, а ненависть», «вы преисполнены ненависти, хотя помогаете людям!», «ваша ненависть... стала вашим проклятьем»), политика, партия, и, наконец, женщина и мужчина, любовь — слова, которые, в отличие от предыдущих, каждое из которых присуще какому-то определенному герою, повторяют все повествователи, любви во всех многочисленных ее проявлениях — любовь к первой девушке — «я был готов... махнуть куда угодно к Маркете — и все это не только потому, что любил ее, но прежде всего потому, что она была единственная женщина на моем горизонте, а положение парня без девушки мне представлялось непереносимым», из-за которой Ян и попал во всю эту историю и Историю; любовь к Люции — «Люция, девочка, столь сильно любимая, столь плохо любимая», которая помогла ему найти себя; любовь к другу детства — «сердце сжалось от внезапной и виноватой любви к нему», которую Ян осознал, увидев умирающего Ярослава; любовь к прошлому, детству, юношеским мечтам и идеалистическим взглядам — «ибо в эту минуту я был исполнен грустной любви... к тому миру, который покинул многие годы назад, к далекому и стародавнему миру, в котором конники объезжают деревню со своим замаскированным королем, в котором ходят в белых сборчатых рубахах и поют песни, к тому миру, что сливается у меня с образом родного города и с образом матери и моей молодости». Таким образом, в «Шутке» основные мотивы — общество, история, политика, а судьбы героев вплетены в происходящее и зависят от событий в обществе, они как бы рождены самой исторической ситуацией.

Итак, как бы не отвергал М. Кундера «политическое» восприятие романа, в «Шутке», и именно в «Шутке», История отнюдь не создает фон, а является полноправным действующим героем и неотделимым субъектом романа, подтверждение чему находим в тексте: «Кто... ошибался? Сама история? Божественная и разумная? Если история и вправду обладает каким-то собственным разумом, то почему это должен быть разум, взыскующий справедливости, разум, домогающийся людского понимания, разум поучительно-серьезный?», «я был скорей объектом, нежели субъектом всей своей истории». Более того, и любовная линия напрямую зависит и связана с обстоятельствами (например, само явление Люции — с пребыванием в роте «черных»): «Люция, как бы я ни любил ее, какой бы единственной она ни была для меня, совер-

шенно неотделима от той ситуации, при которой мы встретились и полюбили друг друга». В «Шутке» история неотделима от судьбы героев, сюжет напрямую связан и зависит от исторического контекста, переплетенного с событиями романа, тогда как в «Невыносимой легкости бытия» на первом плане — взаимоотношения людей, поставленных перед выбором в ходе исторических событий.

Композиции обоих рассматриваемых романов построены по принципу повторяющихся мотивов и развития определенных тем в вариациях (то, что М. Кундера определил как «ключевые слова»). Этими темами являются вера, идеология, месть, память и забвение в «Шутке». «Невыносимая легкость бытия» — это вариации на тему бесконечных внутренних терзаний, многогранности и неоднозначности всех личностных и человеческих отношений, каждой ситуации как случайной встречи между людьми и событиями.

«Роман связан с приходом современного общества, с моментом, когда человек открывает неуловимый характер правды и относительность всех человеческих действий... Все, что мы делаем, руководимо глубиной времени, истории, мифа и культуры. Понять связь между отдаленным прошлым и настоящим — одна из самых больших амбиций романа»¹⁶.

М. Кундера акцентирует внимание читателя на исследовании двух аспектов бытия: личном, интимном и историческом, общественном. И снова виртуозно сливает их воедино.

В «Шутке» История и судьба человека неразрывно связаны. В «Невыносимой легкости бытия» не так явно, но тоже видна эта связь (естественно, от общественно-политических событий зависят и жизнь, и поступки героев). История так же несправедлива к Томашу, как и к Яну, но в то же время История является как бы фоном, а на передний план выходят любовные перипетии, душевные терзания, «поиск себя» Томаша, Терезы, Сабины и Франца.

М. Кундера критически отражает взаимоотношения между людьми, проводя параллели в отношениях между ними и странами и идеологами: политика проецируется на личностные отношения в каждомдневном общении людей. Смещение грани Правда/Ложь в «высокой идеологии» искажает взгляды людей на эти понятия и в «земном, человеческом» плане.

Свои романы М. Кундера не ограничивает одной тематикой, сочетая в одном романе разные типы — любовный, социально-политический, философский, возвышенно-лирический, иронический; исполь-

зует синтез разных жанров — роман, камерная новелла, поэтическая проза, репортаж, философское эссе; часто прерывает повествование авторскими отступлениями и беседами с читателем и персонажами «независимого рассказчика», не тождественного автору романа.

Еще одна линия романов М. Кундеры, ярко проявившаяся в «Шутке», — автобиографическая. Если все герои романа — это внутренние терзания автора, идеи, споры с самим собой, поиск своего собственного взгляда на мир, своего «я», то Ян — фигура во многом автобиографичная, образно показывающая «падение» идеалов М. Кундеры, веры в партию и коммунизм, разочарование, а с ним и возникновение вопроса: что же тогда правильно, где есть истина фанатизма преданности идеалам. Начиная роман в 1961 г. в 32-летнем возрасте, М. Кундера в последней части в 1965 г. пишет от имени Яна: «Нет, я не хочу отгораживаться от своей судьбы, не хочу разрывать связь со своими тридцатью семью годами, хотя они не что иное, как ничтожный и мимолетный отрезок времени, теперь забываемый, теперь уже совсем забытый». Думается, что сила романа именно в лично выстраданных автором монологах главных героев, которые воплощают все внутренние разные «я» автора определенного, одного из важнейших этапов жизни — формирования его мировоззрения и тем для будущих романов.

Начиная с 1989 г., после интеграции самиздатовской, официальной и литературы эмиграции, в Чехии было издано большинство запрещенных до этого и публиковавшихся в заграничных издательствах книг.

Этот факт, однако, никак не касается романов М. Кундеры 70–80-х годов. До сих пор на родине писателя не изданы такие романы, как «Невыносимая легкость бытия», «Жизнь не здесь», «Книга смеха и забвения». Сначала поставив условие издания своих романов в Чехии — все произведения должны быть изданы в хронологическом порядке их написания, сам М. Кундера нарушил его уже дважды — в 1993 г. издано «Бессмертие» (написанное по-французски), а в 1997 г. — «Вальс на прощание». Однако в связи с этим возникает вопрос: насколько актуально и адекватно будет восприятие чешским читателем, скажем, романа «Невыносимая легкость бытия» лишь в 2001 году?

О чем и сам писатель размышляет в предисловии к «Бессмертию»:

«Мои романы возвращаются сегодня в Чехию совсем не как составная часть живой чешской литературы, а как заблудившийся на двадцать лет отзвук нелюбимого и безвозвратно ушедшего времени.

Пусть меня никто не подозревает в том, что я переоцениваю роль, которую они могут играть на моей бывшей родине сегодня, десять, двадцать, а иногда и тридцать лет спустя после своего возникновения. Я совершенно не уверен. Имеет ли смысл воскрешать их к жизни».

С чем, однако, полемизирует Я. Трефулка: «Не знаю, почему бы именно в Чехии и Моравии мы не могли бы наконец принять во внимание те ценности кундеровского творчества, которые стоят выше связей с кулисами и направлениями эпохи. Это творчество в чешской литературе, исключительное и незаменимое именно тем, как постепенно оно отделилось от служения политике. Только Кундера этот процесс действительно завершил»¹⁷.

Романы М. Кундеры — это его пережитое, его боль, его биография и жизненный опыт, его раздумья и терзания — не только о себе, но человеке, об этом мире, о происходящем объективном и субъективном, неразрывном и взаимовлияющем, поиск выхода и смысла происходящего, терзания, облеченные с помощью таланта писателя в форму романа — лирического, философского, политического. Романы — зеркало жизни, зеркало окружающих писателя людей в персонажах, его мыслей и раздумий — в их спорах. Обогащая друг друга, творчество и жизнь писателя неразрывны, постепенно сливаясь и размывая границы друг друга.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Jungmann M. Cesty a rozcestí. Londýn, 1988. S.226.

² Chvatík K. Svět románů Milana Kundery. Brno, 1994. S.27.

³ Jungmann M. Ironikovy krásné provokace // Týdeň. Č.12. 1997. 17.III. S.84.

⁴ Jungmann M. Cesty a rozcestí. S.226.

⁵ Kosková H. Hledání ztracené generace. Toronto, 1987. S.158.

⁶ Kundera M. Žert. Brno, 1996. S.325.

⁷ Ibid. S.326.

⁸ Trefulka J. Kunderův kód. Týdeň. Č.12. 1997. 17.III.S.80.

⁹ Kundera M. Žert. S.326.

¹⁰ Ibid. S.325.

¹¹ Jungmann M. Ironikovy... S.86.

¹² Кундера М. Невыносимая легкость бытия // Иностранная литература. 1992. № 5–6. С.98.

¹³ Richterová S. Smích v románech a román o smíchu // Literární Noviny. Č.51–52. 1995. 21.XII. S.11.

¹⁴ Kosková H. Op.cit. S.185.

¹⁵ Kundera M. Jsem posledlý číslem sedm. Votobia, 1996. S.44.

¹⁶ Kosková H. Op.cit. S.160.

¹⁷ Trefulka J. Op.cit. S.82.

Фактор национального самосознания в словацкой литературе 70–80-х годов

Как ни относиться сегодня к факту взрывного распада многонациональных государств Восточной Европы, нельзя не признать, что энергия дезинтеграции аккумулировалась здесь давно, и главным источником ее накопления было обостряющееся сознание ущемленности, неполноты национальной самореализации у многих народов, входивших в состав этих государств. На фоне кровопролитных конфликтов, разгоревшихся на постсоветском пространстве, и вооруженного противостояния на территории бывшей Югославии относительно безболезненное расщепление чехословацкой федерации в 1993 г. получило у политологов образное определение цивилизованного развода. Характерно, что чешская сторона, если говорить о преобладающей части общественного мнения, возложила ответственность за прекращение общей государственности на «неблагодарных» словаков, словацкая же сторона, напротив, осталась при убеждении, что именно несговорчивое «высокомерие» и «эгоистическая меркантильность» чехов послужили главной причиной отнюдь не фатально запрограммированного расставания.

При всей субъективной окрашенности обоюдных упреков, обид и претензий в них по-своему сказался застарелый дефицит взаимопонимания, исподволь подтачивавший взаимоотношения двух братских народов на всем протяжении существования Чехословацкой республики. Объективно словаки очень многим в XX в. обязаны чехам. Но масариковская фикция единой чехословацкой нации, заложенная по политическим мотивам в фундамент Чехословацкой республики, изначально омрачила надежды словаков, возлагаемые на новое государство. Не вдаваясь в подробности, достаточно сказать, что после 1918 г. официальное название республики писалось через дефис, и обе части составного слова — с подчеркнута заглавной буквы: Чехо-Словакия. Однако с принятием Конституции 1920 г. дефис был изъят, чем была подчеркнута доминирующая роль Праги, не пожелавшей делиться с Братиславой какими-либо властными полномочиями. В то же время формула о единой чехословацкой нации, введенная в конституцию, по существу поставила под сомнение языково-этническую самобытность словаков. В результате в период межвоенного двадцатилетия словацкий вопрос не сходил с политической повестки дня. Автономия, кото-

рой, наконец, были наделены словаки осенью 1938 г., уже ничего не могла поправить и стала — в силу стечения форсмажорных обстоятельств — лишь промежуточной ступенью для провозглашения в марте 1939 г., в момент оккупации немцами Чехии, Словацкой республики, просуществовавшей в качестве вассального, по отношению к гитлеровской Германии, но формально независимого государства до 1945 г. В антифашистском Словацком национальном восстании осенью 1944 г. словаки высказались за восстановление единой Чехословакии, но в награду получили унитарное, вначале бенешевское, а затем готвальдо-новотновское государство.

Незаживающую рану национальному самосознанию словаков нанесли фальсификаторские процессы над так называемыми словацкими буржуазными националистами в 1951–1954 гг. Жертвами политических преследований и репрессий стали тогда десятки тысяч человек, в том числе многие руководители словацкой компартии.

Шестидесятые годы в Словакии прошли под знаком формирования широкой общенациональной оппозиции централистско-бюрократическому режиму А. Новотного, препятствовавшему любым проявлениям местного самоуправления. Избрание А. Дубчека, возглавлявшего с 1963 г. компартию Словакии, первым секретарем ЦК КПЧ в январе 1968 г. активизировало сторонников преобразования унитарной республики в федеративное государство. Закон о федерализации был принят Национальным собранием в октябре 1968 г. Фатально исторически этот важнейший для словаков законодательный акт вновь, как и в 1939 г., оказался связан с грубым вмешательством со стороны — в данном случае с военной интервенцией пяти стран Варшавского договора, подавлением Пражской весны и разгромом чешских реформаторов. И хотя режим так называемой нормализации по сути своей не устраивал ни чехов, ни словаков, его восприятие в Словакии корректировалось новыми возможностями, которые все-таки, пусть в деформированном виде, открылись после 1968 г. перед национальным коллективом.

Все это позволяет осознать существенные отличия в общественном климате 70–80-х годов, которые в общей форме сводятся к тому, что в Словакии не было такого острого массового ощущения тотального поражения, как в Чехии. Не столь жестко, зачастую формально проходили там и чистки — кампании по проверке политической благонадежности; число пострадавших в результате подобных акций оказалось на порядок меньше, чем в Чехии. Но, пожалуй, наиболее важным фактором, определявшим умонастроения в Словакии, были очевидные успехи, достигнутые как раз в эти десятилетия в сфере экономики —

в промышленности и сельском хозяйстве, в интенсификации жилищного строительства, что ощутимо проявлялось в росте благосостояния и жизненного уровня населения. В массовом общественном сознании эти успехи, естественно, связывались с плодами федерализации. Когда в середине 90-х годов в независимых Чешской и Словацкой республиках были проведены опросы общественного мнения об отношении к периоду 1968–1989 гг., то неожиданно выяснилось, что большинство опрошенных в Словакии считают это двадцатилетие — далеко не лучшее в чешской истории — одним из плодотворнейших для словаков¹.

За разницей в оценках проступают и накопившиеся различия в темпах движения, в прохождении чехами и словаками аналогичных цивилизационных циклов национально-исторического развития. Словакия лишь после 1945 г. вступила в стадию ускоренной модернизации, «достраивания себя как современной нации» (Я. Штевчек, 1996), — этап, давно уже пройденный Чехией; именно поэтому проблема национального самосознания в насущно обновляемом качестве объективно приобретала для Словакии первоочередное значение. Литература, скованная до начала 60-х годов искусственными запретами на разработку собственно национальной проблематики, не только отзывалась на обострившуюся общественную потребность в самоидентификации, но и стала активным катализатором этого процесса.

Эффект разорвавшейся бомбы произвело появление страстного историко-публицистического эссе В. Минача «Здесь живет нация» (1965). Впервые за многие годы, когда национальное прошлое, по словам писателя, служило «лишь поводом для демонстрации уклонов и ошибок, грехов и преступлений», внятно прозвучал полемический голос в защиту «памяти нации». То был крутой поворот и в творчестве самого Владимира Минача (1922–1996), антифашистская трилогия «Поколение» (1958–1961) которого была целиком построена на идее закономерности победы компартии в 1948 г., автора повестей и рассказов, неизменно посвященных жгучей современности — комсомольским ударным стройкам, кооперированию деревни и т.п. Было, вероятно, нечто поистине неотложное в самом воздухе времени, что заставило признанного писателя-соцреалиста резко выступить против застарелого «мифа о предательстве, о ненужности и неорганичности рождения нашей нации». Дело дошло до того, писал Минач, что у многих «непроизвольно возникло стремление начисто стереть прошлое: лучше никакой истории, чем реакционная; лучше совсем обойтись без предков, чем иметь сомнительную родословную». Минач призывает к подлинной исторической справедливости, ибо «так называемые объективные

исторические критерии являются исключительным достоянием великих наций»: «Не мы молили, нас перемалывали».

С этого момента Минач навсегда расстается с собственно художественной литературой, иронически именуя ее «эпической фикцией», и целиком погружается в историко-культурную эссеистику. Написанные в яркой индивидуальной манере, сочетающей солидную оснащенность историографа, пафос публициста и образно-парадоксальный язык мастера социально-психологической прозы, его произведения — «Раздувая родные очаги» (1970) и «Собрание споров Йозефа Милослава Гурбана» (1972) — сыграли немаловажную роль в общем подъеме интереса к историческим корням современности, к активизации национального самосознания, в реабилитации национальной гордости словацкого народа.

«С точки зрения расхожей историографии мы были объектом истории, а не ее субъектом, — писал Минач на первых страницах «Очагов». — А поскольку история делалась посредством войн, грабежей, поборов и экзекуций, то и мы были объектом войн, грабежей, поборов и экзекуций... Как получилось, что мы удержались? Как случилось, что мы существуем вопреки так называемой истории?... Никогда мы не одерживали побед, никого не поработали, мы пробивались к свободе через длинную цепь поражений».

Обратившись к ключевым, драматическим событиям словацкой истории XIX в., к противоречивому участию словаков в революции 1848 г., Минач стремился восстановить реальную атмосферу эпохи, заново, без предрассудков и хрестоматийного глянца оценить вклад поколения романтиков-штурмовцев в дело национального пробуждения словаков. Однако при всем почтении к историческим источникам — документам, прессе, переписке и прочему — его интересует нечто большее, чем верное воспроизведение страниц былого. Его цель — «очистить заветы», расшифровать нравственно-генетический код нации, «чтобы знать, кто мы есть и кем хотим быть».

Пафос этих произведений Минача вполне отвечал в начале 70-х годов состоянию умов в словацком обществе. Его эссе из номера в номер печатались сначала в журналах, а затем выходили книжными изданиями громадными для подобного рода сочинений тиражами. Мы не воители, утверждал Минач, мы «нация плебеев», тружеников, от века сидящих на своем клочке земли и упорно, несмотря ни на что, облагораживающих его для себя и своих потомков. «Я знаю, — писал Минач, — что наш вклад в историю мира скромный. Но если однажды историю цивилизации будут мерить по справедливости, что означает по вложенному труду, нам нечего будет бояться: мы свое отработали с лихвой».

Своеобразная реакция на национально-нигилистические тенденции отчетливо прослеживается и в творчестве такого выдающегося поэта и мыслителя, как Милан Руфус (род. 1928). Его поэтический дебют «Когда созреет» (1956) явился событием в словацкой литературе, обозначив рубеж радикального расчиста поэзии с засильем риторички и декларативности. «Лишь с чистым сердцем, на коленях дозволено в поэзию вступать», — эта формула из стихотворения «Письмо к женщине» стала визитной карточкой Руфуса, утверждая принцип предельной искренности, адекватного слияния поэта и стиха.

Прошло 12 лет, прежде чем Руфус издал свой следующий сборник «Колокола» и вслед за ним — «Стол бедных» (1972). Доминанту обеих книг составило обращение к «корням». Сборник «Колокола», например, открывался одноименным стихотворением с характерным посвящением «отцу и матери», как бы сигнализировавшим об основной направленности размышлений автора: презрев жгучую современность, Руфус заглядывал в «колодезь-память». «В его зеркале неспешно всматриваешься в собственное лицо». Поэт, разумеется, далек от самолюбования, в зыбком «колодезном» отражении он старается угадать фамильные черты, унаследованные от поколений крестьянских предков, веками трудившихся на земле в согласии с природой и совестью. Руфус испытывает необходимость напомнить своему современнику о его предыстории, пробудить чувство здоровой «плебейской гордости» за собственную простую, нетитулованную, но честную родословную. «Вчитайтесь в их морщины — клинопись судьбы...», — говорится в стихотворении «Свидетели будущего». — Это столпы жизни, подвизающиеся у ее основ». В человеке за поручнями плуга, стойко выдерживающем удары не очень-то расположенной к нему судьбы («Стол бедных»), Руфус видит главный оплот национального бытия, переключаясь в такой трактовке с историко-культурной эссеистикой Минача, с его апологией автохтонности: «Вопреки так называемой истории... мы приходим из глубин».

Знаменательно, что именно в начале 70-х годов в ряде эссеистских статей — «Похвальное слово словацкой литературе», «Литература и нация» и других, вошедших затем в книгу «О литературе» (1974), — Руфус настойчиво предостерегал от недооценки отечественной традиции, от пренебрежения национальной литературой, «нерасторжимо связанной с судьбами народа»: «Я далек от пустой доморощенной гордыни, но также далек от огульного преклонения перед всем, что ни приходит к нам от так называемых более развитых наций... Я был бы счастлив, если бы мы избавились от старой болезни: неспособности к восприятию на достойном уровне... Между тем, что воспринято из окружающего мира,

и тем, что получено дома, не может быть разлада»². Литература, по Руфусу, призвана аккумулировать и по-своему выражать основные проявления и архетипы национального сознания, всякий раз выверяя их по шкале общезначимых, общечеловеческих ценностей.

Национально-историческая парадигма, ярко проявившаяся уже на рубеже 60–70-х годов в творчестве Минача и Руфуса, получила в дальнейшем широкое многомерное развитие в словацкой литературе как в поэзии — «почвенник» А.Плавка, «соцреалист» В.Мигалик, «авангардист» Й.Мигалкович и др., так и в особенности в прозе. С ней в первую очередь связан подъем словацкого романа, представленного такими заметными — не только по словацким меркам — произведениями, как трилогия Винцента Шикеры «Мастера» (1976–1979), «Тысячелетняя пчела» Петера Яроша (1979), монументальный роман Ладислава Баллека «Акации» (1981), трилогия Ивана Габая «Колонисты» (1980–1982), «Оравская баллада» Яна Йоганнидеса (1986) и т.д. Все это литература национально-исторической самоидентификации с осознанной установкой на прояснение, художественное воспроизведение и реконструкцию национально-специфической «модели мира». Во многом благодаря этой интегрирующей парадигме словацкая литература 70–80-х годов в основном сохранила, в отличие от чешской, свою целостность, не распалась на изолированные потоки эмигрантской, диссидентской и официальной словесности.

Чешское диссидентское литературное движение являет собой мощную развитую систему. В Словакии его представляют одиночные авторы, связанные не столько со словацким, сколько с чешским литературным и идейным контекстом. Большая часть художественных ценностей, созданных в это время в Словакии, так или иначе входит в состав официально издаваемой продукции. Ситуация в Чехии существенно иная.

Речь в данном случае идет, разумеется, не об оценочных категориях, а об особенностях реальной ситуации, о фактической стороне дела, продиктованной в конечном счете объективными причинами и обстоятельствами. Одно из объяснений «словацкого феномена» предложил в одноименной лекции, прочитанной в нелегальных условиях еще в 1985 г., известный политолог и историк Мирослав Кусы, принадлежащий к числу немногих словацких диссидентов в 70–80-е годы: «Словаки как нация были в этот период все еще больше заняты собой, а их устремления все еще сосредотачивались на таком развитии национальной культуры, при котором упор делается не на подлежащем, а на определении. Этот процесс мог по существу совместиться с тоталитарными поставгустовскими

условиями... Нация была воодушевлена достигнутой степенью суверенности и пока еще была не слишком озабочена проблематикой своих гражданских и человеческих свобод... Вот почему к этой проблематике не пробилась еще и ее национальная литература»³.

При всей пронизательности этого суждения в нем содержалась, однако, досадная недооценка того художественного прорыва, который был осуществлен словацкой литературой в 60–70-е годы в заброшенную полузапретную сферу специфики национально-исторического бытия. Литература в духе своей исконной патриотической традиции вступила тогда за «униженное рода достоинство» (Гвездослав). Это был, может быть, последний, мощный импульс возрожденческо-романтической энергии, дошедший из глубин XIX в. к «достраивающей себя» на современный лад нации.

Пройдет совсем немного времени, и уже в 80-е годы литература почувствует усталость от ретроспективно-исторической нагрузки. Патетика прорыва уступит место трезвому и нелицеприятному анализу конкретной среды обитания со всеми неприглядными приметами конформизма, приспособленчества, раздвоенности гражданского сознания (Р. Слобода, Д. Митана и др.). Художественное освоение современности, приторможенное и политически деформированное в 70-е годы, постепенно будет приобретать все новые измерения, перемещаясь в центр литературного процесса.

А на излете 80-х годов, когда из печати станут выходить книги, не имевшие ранее шансов на публикацию, в одной из них — «Вечно зелено...» (1989) — долго молчавший прозаик Павел Виликовский (род. 1941) подвергнет ироническому переосмыслению устоявшиеся стереотипы обыденного национального сознания: «Все народы хотят оставить глубокую борозду в истории человечества, стремятся прыгнуть выше головы, пусть не всем это удастся, одни словаки, божьи дети, видят цель и смысл своего существования в том, что они существуют. Кто еще умеет так по-детски радоваться: прошло уже сто лет, а мы-таки тут! Выходит не напрасно! И в полном восторге намечают новую ясную цель: Будем и впредь!»

Так пробившаяся на поверхность самокритическая рефлексия начала уравновешивать издержки национальной мифологии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Pithart P. Po deväťnaosmdesiatém: kto jsme? Bratislava-Brno, 1998. S.103.

² Romboid. 1970. Č. 5. S.3,4.

³ Kusý M. Eseje. Br. 1991. S.169.

«Запрещенные романы» в послевоенной словацкой литературе

Словацкая литература развивалась в период после второй мировой войны по особым законам, подчиняясь не только закономерностям внутреннего художественного развития, но и определенному (весьма жесткому) давлению идеологии. Легально издававшаяся в стране «официальная» литература демонстрировала как произведения бесспорно высокого уровня, так и компромиссные, а то и явно конъюнктурные тексты. В то же время существовал довольно значительный пласт литературы, оказавшийся по разным, главным образом, идеологическим причинам вне текущего литературного процесса. Он включает в себя, прежде всего, творчество литераторов-эмигрантов, покинувших Словакию после войны по политическим мотивам и издававших книги за рубежом. Кроме того, к разряду «идеологически чуждых» принадлежат произведения словацких писателей, которые жили и работали в стране, и даже публиковали другие свои сочинения в официальной печати. Эта часть литературы либо замалчивалась, либо подвергалась огульной критике. Лишь после общественно-политических перемен конца 80—начала 90-х годов, в результате переоценки многих ценностей, она заняла принадлежащее ей по праву достойное место в истории словацкой литературы, в культурной традиции нации. Проблема «белых пятен» и их восполнения, восстановления всех элементов в мозаике словацкой послевоенной литературы стала чрезвычайно актуальной и в словацком литературоведении, о чем свидетельствуют многочисленные исследования¹.

Ярким примером такого рода «реабилитированных» ныне произведений могут служить романы «Свет на Трясине» Й. Цигера-Гронского и «Орнамент» В. Шикулы. Первое, что их объединяет, — очевидная общность судьбы: оба по идеологическим соображениям не могли быть опубликованы при социалистическом режиме. (Хотя многие, прежде всего интеллигенция, литературная общественность,

знали об их существовании, а отчасти и содержании.) Второе и главное — то, что оба писателя увидели и показали традиционную проблему «народ и история» как антагонизм «маленького» человека (человека от земли, «обывателя») и молоха истории — будь то война, восстание или деспотизм власти. Человек здесь одновременно и жертва, и наблюдатель, и носитель здорового, светлого начала, противостоящего злу. Йозеф Цигер-Гронский (1896–1960) — одна из крупнейших фигур словацкой литературы, автор романов, новелл, книг для детей. Учитель по образованию, он активно включился в культурно-просветительскую деятельность, а в начале 40-х годов, в период существования Словацкой республики, возглавил Матицу словацкую. В 1945 г. писателю — по политическим мотивам и из соображений личной безопасности — пришлось эмигрировать сначала в Италию, а затем в Аргентину, где им были созданы еще два романа. Его последний, самый весомый как по объему, так и по идейному носу роман — «Свет на Трясине» был завершен еще в начале 50-х годов, однако увидел свет лишь в 1960 г., незадолго до смерти автора. Книга, изданная в США эмигрантским католическим издательством, окольными путями попадала и в Словакию, становясь фактом «подпольной литературы», объектом оппонирования со стороны официальной литературной критики и, благодаря этому, опосредованно присутствовала если не в самом литературном процессе, то, несомненно, в литературном сознании. В самой же Словакии роман был опубликован лишь спустя 30 лет, в 1991 г.² Критические выступления 70-х годов отличались разной степенью понимания идейно-художественных особенностей романа Гронского, однако общим был не лишенный оснований упрек во враждебной позиции писателя по отношению к Словацкому национальному восстанию 1944 г.: «образ по меньшей мере необычный», «взгляд с другой стороны» (А. Матушка)³, «концепция фашистского толка», «произведение другой литературы» (И. Кусы)⁴. Этот же мотив звучал и в недавней дискуссии по поводу романа (журнал «Literika», 1997): «однозначно отрицательное впечатление», «написан со злобой и без знания исторических обстоятельств» (Миро Прохазка), «роман, несомненно, не относится к лучшим его произведениям» (Я. Бене). И даже те, кто высказывался о романе Й. Цигера-Гронского с симпатией (Г. Поницка, Я. Бене), полагали, что писателем руководила личная «обида и ощущение опасности». Иной аспект восприятия романа представлен в

выступлении Я. Швантнера, увидевшего основу творчества писателя в служении национальной идее, «вере в гуманизм, который, будучи источником универсального развития, составляет почву национальной идеи»⁵.

К роману «Свет на Трясине» неприменимы, на наш взгляд, такие однозначные понятия, как «антиповстанческий» и даже «антивоенный», хотя во многом справедливы слова А. Матушки: «Это роман о второй мировой войне и против нее, это и роман о войне в Словакии, о восстании и против него»⁶. Восстание 1944 г. для Цигера-Гронского — лишь одно из проявлений вселенского зла, наряду с войной, враждой между людьми, ложью, темными страстями. В нем непонятный писателю бунт против собственного государства, своей земли, «некое движение, которому нет названия... движение горстки словаков и множества чужих». «Земля» — одно из основополагающих понятий романа, да и всего творчества писателя. Для его героев земля — это и родная почва, и хлебное поле, и собственность, и священная мать-земля. А. Матушка в цитируемой монографии приходит к глубокому выводу: «“Свет на Трясине” снова и в еще большей мере, чем любой другой роман Гронского — это роман земли... Снова земля — в противовес всему преходящему, временному — то, что существует и не изменяется, то, что прочно и вечно»⁷. Мировосприятие и идейно-художественная направленность творчества Цигера-Гронского близка родственна словацкому натуразму с его антропоморфизмом, одушевлением природы и ее стихий, многозначностью, метафоричностью образов и персонажей. «Трясина» в романе — это и название хутора, и образ ненадежности бытия, и «трясина» войны, в том числе и гражданской. Второе ключевое слово в названии романа — «свет» — подразумевает и свет мирного труда, и просветление душ после исхода из «трясины», и в другом значении — мир, проходящий перед глазами обитателей хутора. Главный герой романа Мартин Гранчок является носителем этой светлой силы, олицетворением выстраданной писателем национальной идеи, основа которой — созидательный труд на своей земле, христианская вера и нравственная чистота. Такое убеждение во многом роднит творчество Й. Цигера-Гронского с произведениями Винцента Шикеры, и в частности, с его романом «Орнамент».

Винцент Шикера (г.р. 1936) относится к поколению писателей, которые начали свой творческий путь в 60-е годы и, пройдя нелег-

кий путь становления в 70–80-е годы, составили основу словацкой литературы наших дней.

Роман «Орнамент» был задуман и в основных чертах написан в 1966–1968 гг. Отрывки из его начала, наиболее «безобидные» с точки зрения цензуры, успели выйти в журнале «Словенске погляды» (1970, № 6–8), готовилась большая публикация в другом журнале — «Пламен», которая так и не осуществилась из-за закрытия издания. В полном объеме роман смог увидеть свет лишь в 1991 г. (второй том — «Флюгер» появился в 1995 г.), причем другие произведения В. Шиккулы не были под запретом и регулярно печатались.

Причиной столь сложной судьбы романа послужила, прежде всего, его центральная сюжетная линия, основанная на реалиях начала 50-х годов, когда «режим проводил политику устрашения верующих, незаконно арестовывая священников», когда происходила «ликвидация почти всех... монастырей и интернирование их обитателей в лагерь»⁸.

Основное действие романа происходит в середине XX в. в словацкой провинции. Главный герой, студент-филолог Матей Гоз, наделенный автором множеством автобиографических черт, не отличается большой набожностью и добродетелями, но именно у него находит убежище скрывающийся от преследования госбезопасности молодой священник Йожо Патуц. Матей при всей его легкомысленности страдает от внутренней раздвоенности: ему присущ определенный конформизм, он старается соблюдать правила игры, действовавшие при тогдашнем режиме. В то же время ему свойственно чувство справедливости, уважения человека и его убеждений, в его сознании живут светлые воспоминания о церковной службе, о детской вере в бога. Преследуемый священник — как бы вторая, светлая его сторона, вступившая в непримиримое противостояние с агрессивностью и фальшью власти. «Это религиозный фанатик, — убеждает Матея допрашивающий его майор, — он распространяет идеи, которые представляют опасность. Наносят вред интересам нашего государства. Он, знаете ли, слишком интеллигентный». Судьба священника тем самым была уже предопределена, он бесследно исчезает из жизни Матея.

Стержневая сюжетная линия романа переплетена характерными для художественного стиля В. Шиккулы «отступлениями», рассуждениями, свободными прогулками по времени и пространству. Важную идейную нагрузку несет в романе образ «орнамента» как выра-

жения «полета души», бескорыстного и неприземленного творчества, отрешенного от всего суетного — будь то бесплатно выведенный каменщиком орнамент на новом доме или «орнамент» молитвы. Два романа, о которых шла речь, представляют собой не только несомненную художественную ценность, но и поднимают важные проблемы бытия человека, существования нации, ее духовных основ и традиций. Их скрытое воздействие на словацкое общественное сознание в годы запрета, наряду со многими другими идейными, нравственными и духовными факторами, способствовало созреванию перемен рубежа 80–90-х годов в стране.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Hvišč J., Marčok V., Batorová M., Petrik V.* Biele miesta v slovenskej literatúre. Bratislava, 1991; Literatúra a Slovenské národné povstanie. Banská Bystrica, 1994.
- ² *Hronský J. C.* Svet na Trasovisku. Matica slovenská, 1991. 433 s.
- ³ *Matuška A.* Jozef Čiger Hronský. Br., 1970. S. 222.
- ⁴ *Kusý I.* Premeny povstaleckej prózy. Br., 1974.
- ⁵ Literika. 1997. N 1–2. S. 52–53.
- ⁶ *Matuška A.* J.C.Hronský. S.221.
- ⁷ Ibid. S. 223.
- ⁸ *Lesňák R.* Listy z podzemia. Súborná dokumentacia kresťanskej samizdatovej publicistiky na Slovensku v rokoch 1945–1989. Br., 1998 S. 11.

Диссидентство в Венгрии. От фрондерства к политической позиции

Начну с тезиса.

В венгерской литературе диссидентов практически не было (настоящих можно по пальцам перечесть). В Венгрии 70-х, а тем более 80-х годов сама литература была диссидентской.

Для подобного утверждения имеются следующие основания.

В этот период, т. е. в последние два десятилетия социалистической эры, в литературе практически не осталось писателей ортодоксального, охранительского толка. Этим литературная среда отличалась от журналистской и от научной, где ключевые позиции по-прежнему занимали люди, служившие режиму верой и правдой. Конечно, и в числе литераторов можно указать несколько имен; но это были фигуры отнюдь не первого ряда — вроде Андраша Беркеша, детективщика, бывшего офицера госбезопасности (невольнo вспоминается наш Лев Шейнин).

Такая ситуация объяснялась многими факторами. Во-первых, конечно, историческими и политическими. Восстание 1956 г., хотя и было раздавлено советскими танками, тем не менее не могло не остаться в сознании как думающей части общества, так и политической верхушки. Последняя, тоже временами вынужденная думать, видела в этом восстании, записанном в официальных анналах как контрреволюция, грозное предупреждение, напоминающее о том, что, ведя массы к сияющему будущему, лучше не так откровенно пользоваться методикой лагерных конвоиров, как это делалось при М. Ракоши. 1956 год, несомненно, чему-то научил венгерское политическое и идеологическое руководство: не выходя за очерченные Кремлем рамки, оно все же старалось избегать жесткости и нетерпимости в решении конкретных проблем хозяйственной и духовной жизни.

В том, как складывалась конкретная венгерская ситуация, большую роль играла, по всей очевидности, личность Я. Кадара. С од-

ной стороны, он не был законченным циником или маньяком власти вроде Чаушеску; вне всяких сомнений, он был достаточно умен и, несмотря на свою мужиковатость, известен как неплохой дипломат. С другой стороны, он, видимо, до конца жизни носил в своей душе «иудино клеймо», связанное с его неприглядной ролью в событиях 56-го года и в последующих репрессиях (например, без его согласия, конечно, не могла быть осуществлена казнь Имре Надя и других руководителей восстания). Судя по последним выступлениям Кадара (например, его речи на пленуме ВСРП в апреле 1989 г.), совершенное предательство тяготило его куда больше, чем можно было думать... Возможно, все это в совокупности позволяет понять, как ему удалось «выторговать» для венгров те экономические и идеологические послабления, которые давали повод определять режим, существующий в Венгрии, хотя и ироническим, но в то же время отражающим положение вещей термином «мягкая диктатура».

«Мягкость» режима выражалась, например, в большей — по сравнению с другими странами социалистической системы — терпимости к художественной и, шире, духовной продукции Запада. Кто бывал в Венгрии в 60–70-е годы, знает, что там можно было посмотреть такие западные фильмы, многие из которых в Советский Союз, например, не допускались и в годы перестройки. Примерно так же обстояло дело в литературе; не располагая какой-либо широкой статистикой, скажу лишь, что уже тогда, в 60–70-е годы, я читал переведенные на венгерский язык и изданные солидными тиражами книги, например, Ф. Кафки, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Б. Виана, Данило Киша... и т. д. (привожу, без всякой системы, имена, которые вспоминаются).

Свидетельством относительной терпимости следует считать и положение писателей-патриархов, особенно из среды «народных писателей», которые в большинстве своем марксизм не принимали, полемизировали с ним; имеются в виду такие признанные литературные мэтры, как Дюла Ийеш, Ласло Немет, Петер Вереш и др. Но и сильно проштрафившийся в 1956 г., даже отсидевший несколько лет в тюрьме Тибор Дери, и отец венгерского авангарда Лайош Кашшак, и эстетствующий виртуоз стиха Шандор Вереш, и католический гуманист Янош Пилински — все они могли довольно свободно творить и публиковаться, не отрекаясь от своих эстетических принципов, от своего стиля, не приспособившись к жестким требованиям доктрины соци-

алистического реализма. Правда, определенная цена у компромисса была: писатели эти должны были время от времени делать некоторые реверансы в сторону коммунистической власти или, во всяком случае, никогда не выступать с резкой критикой ее теории и практики.

Огромный авторитет, которым пользовались в отечественной культуре эти художники, наряду с интенсивными веяниями, приходящими с Запада, в немалой мере способствовали тому, что молодому поколению литераторов, вступившему в литературу в конце 60-х и постоянно пополнявшемуся на протяжении 70-х годов, уже изначально не была свойственна ангажированность в отношении идейных постулатов, на которые опирался курс, проводимый властью. При этом нельзя сказать, что все молодые писатели отрицали перспективу социализма как утопическую, иллюзорную и потому вредную: в то время иллюзорность этой программы была еще далеко не для всех очевидной. Позиция молодого поколения складывалась чаще всего из критического отношения к конкретной политической практике и особенно к факту вассальной зависимости от Советского Союза. Часто немалую роль в формировании этой позиции играло неприятие доктрины социалистического реализма, которая, правда, в Венгрии присутствовала в основном как теория, однако в таком виде служила, может быть, еще более удобным объектом осуждения. Конечно, в том, как складывался идейно-эстетический облик этого поколения, большое значение имела и юношеская ершистость, максимализм, групповая солидарность (пишущая молодежь, и это для нее вполне естественно, охотно собиралась в кружки, коллективы, группы, часто рыхлые, непостоянные, объединяемые лишь сборниками, антологиями и т. п.).

Точку в «воспитании чувств» этого поколения поставил (хотя тоже не одновременно: для кого-то осмысление продолжалось несколько лет) 1968 год, развеявший последние иллюзии и сделавший всю молодую литературу Венгрии в мировоззренческом, а часто и в эстетическом плане диссидентской.

Так мы снова выходим к понятию диссидентства; диссидентства не просто как явления литературы, но как состояния души, выразившегося в пассивном или активном неприятии всех тех норм, которые стремился внедрить в человека (пресловутый процесс формирования так называемой «новой личности») социалистический строй.

О самом старшем поколении, нашедшем для себя *modus vivendi* (те, кто такового не нашел или не захотел искать, давно эмигриро-

вали) в компромиссе с властью, мы уже говорили. О молодом поколении тоже шла речь.

Сложнее, противоречивее — и интереснее — обстояло дело со средним поколением. С теми писателями, чье сознание в общем складывалось после второй мировой войны, кто был искренне увлечен программой компартии (тем более что она действительно содержала прекраснейшие положения, способные зажечь даже самого закоренелого скептика) и на выборах 1947 г. голосовал за коммунистов, против буржуазных и мелкобуржуазных партий, кто в годы восстановления экономики испытал, вместе с массами, незабываемое чувство энтузиазма. Это поколение, затронутое веянием «светлых ветров» (слова из стихотворения Ф. Янковича, ставшие символом мечты и веры, осветивших жизнь значительной части венгров в самом начале социалистической эры), пройдя через мировоззренческий кризис 1956 г. и избавившись от наивности, от прекраснотушия, развернулось в полную силу в 60-е годы. (Я убежден, что в истории венгерской литературы второй половины XX в. именно это десятилетие останется самым ярким периодом, своего рода вершиной, когда слились воедино желания и возможности; позже пришли разочарование, усталость, кризис, постмодернистское размывание уверенности в себе и ясных взаимоотношений с читателем.)

Как это ни парадоксально звучит на первый взгляд (на первый слух), первыми настоящими диссидентами были наиболее правоторные коммунисты: именно по той причине, что они стремились быть настоящими коммунистами и хотели строить настоящий коммунизм. То есть такой коммунизм, который ничего общего не имел бы с террором, диктаторством, с унижением человека, с пренебрежением к личности. Первый венгерский диссидент, Имре Надь, никогда не сомневался в идее коммунизма и, став в 1956 г. вождем народного восстания, ни на минуту не отказывался от социализма как своей цели (об этом совсем недавно рассказывал, например, в Венгерском культурном центре один из сподвижников Имре Нады, журналист Миклош Вашархей). Диссидентство как массовое явление выросло из желания увидеть социализм с человеческим лицом; этот лозунг «Пражской весны» можно поставить в качестве эпиграфа едва ли не ко всей литературе социалистического мира 60-х годов — в том числе и к советской литературе периода «оттепели». Писатели — и, естественно, не только они — свято верили в то, что будущее за социализмом, обществом

нового типа, построенном на благородных и разумных принципах, которые были искажены и отброшены сталинизмом. И столь же свято верили, что социализм можно очистить от сталинизма, догматизма, волюнтаризма и т.п. Эту веру трудно было (порой трудно и сейчас) опровергнуть: лишь исторический, жизненный опыт способен на это, тот исторический опыт, который показывает, что **настоящий коммунизм** в наше время невозможен в принципе. Невозможен по той простой причине, по какой утопия не может стать реальностью.

Показательно, что для великолепной когорты писателей, составивших славу венгерской литературы 60-х годов, сделать шаг к полному отказу от веры в социализм, перечеркнуть в себе утопию даже после 1968 г. оказалось — за некоторыми исключениями — невозможно: ведь это означало бы отказ от самих себя, от всего того, что составляло стержень их жизни. Они уходили, уклонялись от прямого расчета с иллюзиями: кто во внутренний мир, кто в романтику, кто в бытописание, кто в историю. Но практически никто из них уже не служил (пусть в самом благородном значении этого слова) существующей власти. Это был своего рода кризис веры, выливающийся в «ползучее», неосознанное диссидентство, которое — у тех, кто успел дожить — могло стать и становилось осознанным.

Такой путь — у каждого, естественно, свой — прошли практически все венгерские «шестидесятники»: и Т. Череш, и Э. Фейеш, и А. Кертес, и И. Галл, и Э. Галгоци, и многие поэты; эволюция Ф. Шанты отличается разве что тем, что он просто перестал писать.

Видимо, я разойдусь здесь с общепринятым мнением, но мне представляется, что одним из тех, кто, возможно, дальше многих других представителей этого поколения пошел в понимании истинного смысла социализма как утопии, был Лайош Мештерхази, которого общественное мнение в Венгрии третировало именно как едва ли не самого верного приверженца проводимого кадаровской верхушкой курса. Его произведения 70-х годов: прежде всего роман «Загадка Прометея», а также многие рассказы, среди них особенно «*Ossa sepia*» — свидетельствуют о том, что его очень занимали проблемы утопии и реалистического отношения к жизни, соотношения политики и морали, возможности или невозможности сохранять верность принципам в конкретных исторических условиях.

Что касается уже упоминавшегося молодого поколения, то к концу 70-х годов оно окончательно — не только сердцем, но и разумом — переходит в оппозицию к господствующей идеологии. Из их рядов

выходили и диссиденты (например, поэт Д. Петри); однако в основном они пополняли все тот же лагерь «ползучего», неполитического диссидентства, которое выражалось по-разному, от позы отрешенности и усталого равнодушия до иронического отношения ко всему и вся. Расцвет постмодернизма в эти годы можно объяснить как влиянием западных течений, так и — может быть, даже еще в большей степени — охарактеризованной только что позицией. Собственно говоря, в отрицании жизнеподобия и близких к нему стилевых разновидностей, в упорных поисках (отнюдь не всегда таких же искрометных и остроумных, как у Петера Эстерхази, а подчас весьма натужных, тяжеловесных) новых художественных приемов и решений, которые были хороши чаще всего лишь тем, что их нельзя было заподозрить в родстве с реализмом, тем более с социалистическим реализмом, — тоже можно видеть форму диссидентства: так сказать, эстетическое диссидентство.

Что же касается диссидентства в «классическом» смысле этого слова, то оно как явление стало заметно в венгерской литературе лишь в 80-е годы. Хотя в Венгрии был и свой «самиздат», и «тамиздат», и запреты на публикацию, и преследования, все это существовало в гораздо более узких рамках, чем в СССР, Польше, Чехословакии, Румынии. Из известных писателей диссидентами здесь могли считаться разве что Дердь Конрад да упоминавшийся выше Дердь Петри. У других запреты или возникающие после публикации неприятности касались чаще всего лишь отдельных произведений, публицистических статей, интервью и т. п. Так что нельзя не сделать вывод, что слабое развитие диссидентства, в общепринятом понимании этого слова, объясняется в Венгрии именно тем, что — при массовой, растворенной в литературе оппозиционности — оно и не было особенно нужно.

И тем не менее такое, «ползучее», охватившее всю литературу диссидентство представляет собой не менее важный общественно-политический, исторический симптом, чем диссидентство организованное, принявшее программные формы. Может быть, оно, это «ползучее» диссидентство, даже более показательное, чем диссидентство «классическое» — с процессами, психушками, выдворением из страны и т. п. Ведь массовое литературное диссидентство свидетельствует о массовом же разочаровании в той идеологии, в тех устоях, на которых держался режим. А значит, это явление в литературе было несомненным признаком приближающегося краха режима, фактором, ускоряющим этот крах.

«Феномен Ацела» в культурной политике кадаровской Венгрии

Однажды в начале 80-х годов один наш коллега из ГДР, будучи с научным визитом в Институте славяноведения, с явным недоумением отозвался о ситуации на культурном фронте в Венгрии. «Складывается впечатление, — афористично заметил он, — что культурная политика ВСРП заключается в полном ее отсутствии». И он был по-своему прав: с точки зрения гэдэровской (или советской) логики того времени взаимоотношения власти и творческой интеллигенции в Венгрии не укладывались в привычные рамки, а принципы культурной политики казались более чем расплывчатыми.

В самом деле, в стране, где у власти стояла марксистская партия, наиболее уважаемыми и официально признанными писателями были авторы, не разделявшие идеологии марксизма (Л. Немет, Д. Ийеш) или отошедшие от нее (Т. Дери, И. Эркенъ). А писатели, известные как сторонники коммунистических убеждений (например, Й. Лендел, И. Галл), выступали с достаточно острой критикой сталинизма, и это в те годы, когда в Советском Союзе тема «культа» уже была под запретом. В духовной жизни Венгрии 70–80-х годов — в философии, литературоведении и социологии, в кинематографе, театре и политическом кабаре (последнего в других социалистических странах, кажется, просто не было) — имело место немало явлений, грозивших, как считали многие, подрывом устоев социализма в этой стране. Или обещавших, как полагали другие — тоже, по большей части, сторонние наблюдатели — постепенно гуманизировать и демократизировать общественный строй.

Но все это — внешнее восприятие кадаровской Венгрии, страны «гуляшного коммунизма», как называли ее в западной прессе. На самом деле эпоха Кадара, сегодня уже достаточно глубоко осмысленная, была прежде всего эпохой великих иллюзий и подмены понятий, негласного компромисса между властью и обществом, заключенного после беспримерно жестокого подавления восстания 1956 г. Не так уж трудно было выглядеть демократичным на фоне советских лидеров той поры — для этого Кадару достаточно было снять пиджак, выступая на Чепельском комбинате перед рабочими, и запретить носить собственные портреты на демонстрациях. Нетрудно было внушить среднему венгру и нечто, подменявшее собой чувство национальной гордости. Правда, это была

не гордость, скажем, за отчаянную попытку сбросить в 1956 г. ракошистский режим и добиться независимости — за подобную гордость молодых венгров, отмечавших немногочисленными демонстрациями 15 марта (праздник венгерской революции 1848 г.), 16 июня (день казни Имре Надя) и 23 октября (день начала восстания), регулярно потчевали дубинками и доставляли в полицейский участок. Но можно было гордиться стабильным уровнем жизни, относительно свободными поездками за границу, невмешательством властей в частную жизнь граждан, разумной политикой государства по отношению к национальным меньшинствам (составляющим, правда, менее 5% населения Венгрии) и еще многим другим.

Создать видимость свободы творчества и добровольной поддержки режима творческой интеллигенцией после 1956 г. было, пожалуй, самой сложной задачей, которую взял на себя и с переменным успехом решал в течение тридцати лет Дёрдь Ацел (1917–1991) — политик, по имени которого, особенно если дело касается идеологии и культуры, период кадаровского правления сегодня подчас даже называют «эпохой Ацела».

В культурной политике, где Ацел (с 1957 г. — заместитель министра просвещения, в 1970–1985 гг. — член политбюро, в 1967–1974, а затем в 1982–1985 гг. — секретарь ЦК) играл ключевую роль с середины 60-х до середины 80-х годов, суть кадаровской модели социализма проявилась, пожалуй, наиболее наглядным образом: после восстановления централизованной системы руководства культурой и контроля над литературной жизнью в Венгрии был взят курс на формальную десталинизацию, что выразалось не в последнюю очередь в отличавшемся от принятого в большинстве других стран «соцлагеря» стиле общения партийного руководства с творческой интеллигенцией. Доступность и внешний демократизм, постоянные доверительные контакты Ацела с крупнейшими писателями и деятелями искусства, его ореол пострадавшего от ракошистского деспотизма (в 1949–1954 гг. он отбывал заключение, обвиненный, как было тогда заведено, в шпионаже) и демонстративное неприятие догматизма в немалой мере способствовали тому, что диссидентство в среде венгерских писателей не получило такого размаха, как, например, в Польше. Однако вопрос — что получила венгерская литература и, шире, духовная жизнь в результате либеральной политики в сфере культуры и более мягкого решения конфликтов, возникавших между художниками и властью? Оправдан ли был компромисс? И не перевешивают ли моральные издержки, понесенные искусством, литературой, тех достижений, которые, возможно, обогатили венгерскую культуру благодаря относительно либеральной культурной политике?

Весной 1997 г. в Венгрии вышла в свет внушительная монография историка и публициста Шандора Ревеса под названием «Ацел и наше время»¹. Примечательна, на мой взгляд, уже сама эта книга, а не только ее герой. И выход книги через месяц вторым изданием, и дискуссии о ней на протяжении полугода в венгерской прессе говорили о том, что биография одного из политиков кадаровской эпохи затронула невралгические узлы общественного сознания, заставив интеллигенцию — писателей, политологов, журналистов — еще раз вернуться к старым и новым мифам о кадаровской модели социализма и ее наследию.

Дело в том, что после первой, последовавшей за общественным переломом 1989–1990 гг. волны интереса к подлинным фактам недавней истории — интереса преимущественно субъективно-эмоционального, выплескивавшегося на страницы периодики и газет и связанного с политическими баталиями, диалог общества с недавним прошлым затормозился. В оценке кадаровской эпохи, в зависимости от партийных пристрастий, утвердились стереотипы. Первый из них представляли «апологеты», полагающие, что в рамках того, что позволяли внешние обстоятельства и историческая ситуация, Кадар, Ацел и некоторые другие члены венгерского руководства, так называемые реформаторы, сделали максимум возможного для смягчения диктатуры и чуть ли не сами подготовили почву для известных преобразований конца 80-х годов, т.е. для крушения собственной власти (проблема происхождения кадаровского режима и цена, которой он был оплачен, при этом обычно выносятся за скобки). Иной оценки придерживаются «демократы» (в основном это выходцы из демократической оппозиции 80-х годов), нивелирующие нравственные мотивы тех или иных общественных деятелей, которые стремились ослабить или, напротив, ужесточить диктатуру, видя в их действиях лишь заботу об укреплении власти. Наряду с этими точками зрения, в венгерской публицистике представлена еще одна — игнорирующая такие понятия, как общественное устройство, и рассматривающая жизнь общества как арену противоборства сил добра, служащих процветанию нации, и демонических сил, направленных на ее разрушение и погибель. И если «апологеты», оценивая достижения венгерской культуры в эпоху Кадара, видят в этом немалые заслуги Д. Ацела, то «демонизаторы», начиная с 1989 г., провозглашают этого же деятеля венгерской политики исключительным воплощением универсального зла, стратегом, направлявшим в течение тридцати лет усилия творческой интеллигенции на планомерное разрушение национальной духовности.

За последние несколько лет в венгерской общественной науке можно наблюдать самоопределение нового поколения гуманитарной интел-

лигенции — тех, кому сейчас около сорока, уже заявивших о себе целым рядом серьезных исследований по истории и культуре недавнего прошлого². Преимущество их взгляда на сложнейшие перипетии недавнего прошлого ощущается в их незакомплексованности, им не нужно было после смены строя «перетряхивать мозги» и радикально переоценивать ценности — становление их как ученых проходило хотя и в кадаровскую эпоху, но уже под влиянием самиздата и постмодернистской литературы. Отсюда, кстати, и такое их ценное качество, как ироническое отношение ко всякого рода риторике, радикализму суждений и поспешности в высказывании окончательных истин и приговоров. Такая позиция отличает и автора книги об Ацеле. «Хотелось бы, — формулирует он свое кредо, — чтобы через шесть-семь лет после обвала диктатуры наша убогая демократия набралась наконец-то уверенности в себе для более созерцательного взгляда на прошлое, более вдумчивого и менее категоричного суждения об истории. Ибо прямолинейные мысли всегда рикошетом отскакивают от фактов»³.

Следуя этому кредо, Ш.Ревес приводит в своей книге огромный пласт биографических данных, архивных источников и исторических свидетельств, позволяющих прежде всего узнать специфику взаимоотношений культуры и власти в кадаровской Венгрии с тем, чтобы на основе этого знания выносить оценки. При ярком освещении фактов многие «деяния» Ацела на ниве венгерской культуры выглядят далеко не так просто, как они представляются «апологетам» или «демонизаторам».

Взять хотя бы феномен многообразия венгерской литературной жизни, возникнувший в 60-е годы и однозначно воспринимавшийся как заслуга возглавляемой Ацелом культурной политики (естественно, не коллегами из идеологического аппарата КПСС). Так ли это однозначно, если иметь в виду ситуацию, сложившуюся после 1956 г., когда задача власти состояла именно в том, чтобы разрушить «единый контрреволюционный писательский фронт» (выражение Й.Реваи). Именно Ацел сумел заставить писателей нарушить молчание и выступить на стороне режима, точнее сказать, отказаться от молчаливого бойкота новой власти («провинившиеся» должны были в какой-то форме, хотя бы намеком осудить события, смириться с арестом наиболее неуступчивых своих товарищей и их заключением в тюрьму — Дери, Хай, Тардош, Зелк и др.). Вся суть «антидогматической» линии в культурной политике Венгрии в начале кадаровской эпохи была обусловлена в корне иными, по сравнению с прежними и по сравнению с теми, что стояли в ряде других «соцстран», задачами в сфере культуры. Какое-либо объединение, униформизация писательских сил под эгидой партии после 1956 г. были в принципе не-

реальны, и таковыми оставались до конца. Напротив, следовало разрушить негативное писательское единство, добиться, по выражению Ацела, «здоровой дифференциации» их рядов. Поэтому, наряду с репрессиями в первые годы, основными инструментами политики стали гибкость, терпимость и персональный подход к наиболее крупным деятелям венгерской культуры, по существу, сводившийся к их коррумпированию.

Функционирование кадаровской модели строилось не столько на вытеснении, сколько на интеграции всего, что не умещалось в заданных рамках идеологии, в отличие от прежней сталинско-ракошистской практики и от многих других параллельно существовавших моделей «развитого социализма», где действовал преимущественно принцип вытеснения и подавления идеологических противников («кто не с нами, тот против нас»).

Несомненным изобретением Ацела (это документировано в книге Ревеса) была нетрадиционная для правящих коммунистических партий достаточно гибкая — и вместе с тем, в силу своей расплывчатости, дававшая простор субъективизму и произволу — так называемая формула «трех Т», происходящая от венгерских слов «támogatás» («поддержка»), «türelem» («терпимость») и «tiltás» («запрет»). Декларированный еще в 1958 г. в директивах по культурной политике, этот принцип предполагал поддержку произведений социалистического реализма, терпимость к творчеству писателей немарксистского мировоззрения, но лояльных по отношению к «народно-демократическому строю», и, наконец, запрет на публикацию произведений, этому строю враждебных. Эта триада, которая на протяжении тридцати лет ставилась в плюс кадаровской политике, первоначально была не формулой смягчения культурной политики — напротив, в условиях, когда новый режим еще не имел под собой сколь-нибудь серьезной общественной базы (стоит напомнить, что до конца 1957 г. кадаровское правительство не контролировало работу издательств, где засели «ревизионисты»), формула «трех Т» стала идеологическим обоснованием для упорядочения издательской политики.

Ацелу как одному из ведущих стратегов культурной политики ВСРП пришлось проделать в первые годы своей деятельности на этом поприще работу по ресталинизации литературной жизни (воссозданию управляемого Союза писателей) и издательского дела (с замаскированной системой цензуры). Вместе с тем, как пишет Ш. Ревес, подлинная роль Ацела состояла в том, что в конце концов в Венгрии сформировалась парадоксальная кадаровская модель — сталинистская по своей сути конструкция, функционировавшая антисталинистским образом.

Несомненно, метод проведения культурной политики в Венгрии, ее известная гибкость, уход от конфликтов с художниками, нестан-

дартность подходов на фоне привычной в ряде других соцстран жесткой практики (отказ от прямого руководства культурой через партийный диктат, осуществление его опосредованно — через работающих в творческих организациях членов партии, допущение к публикации произведений нереалистических или остро критических по отношению к теневым сторонам венгерской действительности) значительно обогатили культурную жизнь Венгрии 60–80-х годов.

Но при этом непререкаемым условием компромисса с деятелями культуры, помимо немногочисленных, но существенных тематических ограничений (взаимоотношения с СССР, правда о 1956 г., легитимность режима Кадара, до определенного времени — тема холокоста), всегда был важен еще один момент: отказ деятелей культуры от организационного объединения по направлениям. Подобное объединение, говорилось уже в директивах 1958 г., «в нынешних условиях означало бы, что отдельные группы писателей превратились бы в политические очаги». Характерно, что именно вокруг этого момента, ограничивавшего свободу литературной жизни, по крайней мере, с начала 70-х годов шло упорное противостояние культурной политики с новыми писательскими поколениями, менее склонными к компромиссам с властью. Борьбу за «свой», неподконтрольный идеологическим инстанциям журнал, за самостоятельные объединения молодые писатели Венгрии вели с 1972 г. И после ряда половинчатых опытов (журнал «Мозго Вилаг» в 70-х годах, кружок имени Атилы Йожефа как отдельное от СП творческое объединение) в Венгрии, несмотря на усилия Ацела интегрировать оппозиционные настроения в официальные структуры, в самом начале 80-х годов появились все же издания самиздата («Беселё», «Хирмондо»).

Культура Венгрии 70–80-х годов, как и в других странах региона — в значительной степени продукт кризиса марксистской идеологии и поисков мировоззренческой альтернативы, поэтому она не могла не породить диссидентствующей литературы в разных ее ипостасях. Некоторые ее ипостаси в Венгрии воспринимались терпимо, другие (как, например, книги философов Д. Бенце и Я. Киша, социологов и писателей Д. Конрада и И. Селени, поэзия Д. Петри) преследовались, впрочем, не слишком жестоко, без повальных высылки из страны и суровых лагерных сроков.

Венгерские писатели и, шире, творческая интеллигенция сегодня с неохотой вспоминают об Ацеле, хорошо понимая, что политик, немало сделавший для того, чтобы в их стране художники могли творить относительно свободно, вместе с тем коррумпировал их, долгое

время заставляя верить в благие намерения власти, осуществлению которых мешали, как он убеждал их, внешние обстоятельства (необходимость считаться с советским фактором) и фронт отечественных догматиков-сталинистов.

С этой двойственностью «ацеловской» модели культурной политики связана самая сложная нравственная дилемма, вошедшая за три десятилетия постсталинизма в Венгрии в жизнь практически всех крупнейших венгерских художников и мыслителей, — «дилемма их отношения к порочному в своей основе строю». Ограниченная открытость и относительная либеральность, характерные для этой модели, одновременно и укрепляли, и ослабляли режим, создавая, с одной стороны, иллюзию, будто специфические механизмы, делавшие более или менее приемлемыми условия существования венгерской культуры в неприемлемом в целом обществе, способствовали сохранению коммунистического режима, а с другой стороны — контриллюзию, будто эти же механизмы приближали его крушение. Однозначный ответ на эту дилемму, как справедливо полагает автор монографии об Ацеле, может быть только доктринерским, однозначного решения она не имеет.

Действительно, культурная политика, проводимая Ацелом, «заставляла многих художников верить в необходимость постоянных компромиссов с властью, но вместе с тем отличалась она и другой чертой, а именно, заставляла и власть верить в необходимость постоянных компромиссов с художниками»⁴.

Что касается падения коммунистического режима в Венгрии в конце 80-х годов, то несомненно, что особенности взаимоотношений литературы и власти, условий, в которых творили, публиковались (или не публиковались) писатели, не были определяющим фактором в подготовке этого акта. Известно, что однотипные режимы с совершенно различным культурно-политическим климатом (достаточно сравнить в этом смысле соседние Венгрию и Чехословакию, Польшу и ГДР) сошли со сцены, как, впрочем, и появились, по сути, одновременно — под влиянием глобальных исторических обстоятельств.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Révész S. Aczél és korunk. Sík Kiadó, Budapest, 1997. 438 p.

² См., напр.: Rainer M. J. Nagy Imre. Politikai életrajz. Első kötet. 1896–1953. 1956-os Intézet. Bp., 1996; Ständeisky É. Az írók és a hatalom. 1956–1963. 1956-os Intézet. Bp., 1996; Kalmár M. Ennivaló és hozomány — A korai kádárizmus ideológiája. Magvető. Bp., 1998 и др.

³ Révész S. Op.cit. 418. o.

⁴ Ibid. 150. o.

Роман «Пьяный дождь»: взгляд из 90-х

Историческая наука и литература имеют один предмет исследования — историю человеческого общества, которая в силу ее многомерности исследуется различными областями знаний по-разному: историк устанавливает с помощью архивных материалов и документов взаимосвязь фактов и событий, регистрирует их с предельной степенью объективности, писатель исследует психологические, ментальные причины и мотивы их возникновения и развития художественными средствами — через систему сюжетов и образов. Говоря о проблеме взаимоотношений между историей и литературным произведением, Р. Барт писал: «Перед нами два континента: с одной стороны, мир как изобилие политических, социальных, экономических, идеологических фактов, с другой стороны, художественное произведение, на вид стоящее особняком, всегда многомысленное, поскольку оно одновременно открывается несколькими значениями... С одного континента на другой доносятся лишь разрозненные сигналы; становятся видны отдельные сходства между континентами»¹.

Улавливать и интерпретировать эти сигналы — одна из задач, стоящих перед теми, кто занимается проблемой взаимопознания, взаимодополнения истории и литературы — писателями, разрабатывающими историческую тематику. В этом контексте особенно показательны художественно значимые произведения, посвященные поворотным моментам истории. Именно такие сочинения в первую очередь вводят историческое событие в память народа, делают его общекультурным фактом нации, переводят знания истории на новый эмоционально-художественный уровень. Приведем только один пример из русской литературы — роман «Война и мир» Л.Н. Толстого. Знание и память об Отечественной войне 1812 года и наполеоновских кампаниях черпаются большинством читателей именно из этой великой эпопеи, а не из научных статей и трудов. Можно предположить, что существует прямо пропорциональная зависимость между степенью талантливости, художественности произведения и

степенью общенародного интереса и относительной глубиной познания того события в истории, которому оно посвящено. Если же писатель вольно или невольно находится в плену заблуждений относительно интерпретации этих событий, читатель, как правило, их разделяет.

Особую роль приобретают художественные произведения с историческим сюжетом в так называемых «закрытых обществах», типичным примером которого мог бы служить СССР и другие страны, входившие в бывшее социалистическое содружество, где доступ к архивным документам был строго регламентирован. В таких условиях писатель, перефразируя известные строки, становился больше чем писателем: историком, идеологом, толмачом...

В этой связи очевидно, что перед создателями подобной литературы на историческую тему прежде всего стояли две важные проблемы: выбора — эпохи, события, эпизода и органического сочетания «подлинного» материала с художественным вымыслом. Ввиду множественности вариантов выполнения этих задач представляется интересным и значительным роман венгерского писателя Йожефа Дарваша «Пьяный дождь» (1963).

В новейшую историю Венгрии вписано событие, кардинальным образом повлиявшее на дальнейшее развитие страны, — революция 1956 года. На протяжении десятилетий она оценивалась политиками и историками в зависимости от идеологической конъюнктуры. Несколько иным был отклик венгерских литераторов на это поворотное событие.

«Пьяный дождь» стал одним из первых (и немногочисленных) крупных произведений на данную тему, получившим после своего выхода в свет едва ли не самый большой резонанс. Это произошло по целому ряду причин. Прежде всего потому, что в нем впервые в современной венгерской литературе затрагивались так глубоко проблемы новой творческой интеллигенции, поднимались те вопросы, которые ранее писатели предпочитали обходить и в публицистике, и в художественных произведениях. Чего нужно стыдиться и чем гордиться в последние десятилетия венгерской истории? Насколько глубока пропасть между интеллигенцией и народом? Двойная мораль, ее причины и носители? Роман вызвал интерес и своей нетрадиционной, оригинальной для своего времени композиционной структурой. И, наконец, «Пьяный дождь» был создан писателем, в течение ряда

лет находившимся на ответственных государственных постах, знавшим изнутри ситуацию, приведшую к политическому кризису и социальному взрыву.

Изображение важного, кульминационного момента из недавнего прошлого несомненно являлось делом непростым и достаточно ответственным, ибо слишком много накопилось оставшихся без ответа острых вопросов и непроясненных ситуаций. Официальная версия событий 1956 г. не могла удовлетворить даже далеких от политики людей, поскольку обобщенный «образ врага» — «немногочисленной группы агентов империалистических держав, завлекших своей преступной идеологией некоторую часть студентов», — создаваемый средствами массовой информации, был неубедителен. Поток эмигрантов в первые месяцы после подавления революции, в основном молодежи и интеллигенции, был достаточно велик, что создавало в обществе атмосферу беспокойства, нервозности и неуверенности.

Но постепенно, в течение последующих трех-четырёх лет, благодаря умело проводимому руководством страны политическому и экономическому курсу, обстановка в стране нормализовалась. Затем упоминания в прессе о событиях 1956 г. были сведены к минимуму, основная часть репрессированных освобождена, оживилась культурная жизнь. Но память о тех трагических днях продолжала волновать людей, ибо как уже говорилось, на многие вопросы, связанные с ними, все еще не было ответов. Правда, разъяснения по поводу случившегося начали публиковаться уже в ноябре 1956 г. В центральном органе Венгерской социалистической рабочей партии (ВСРП) газете «Непсабадшаг» октябрьские события были названы народным движением, революцией; но вскоре их характеристики становятся диаметрально противоположными: революция превращается в контрреволюцию. Народное восстание — в контрреволюционный путч. Уже из такой беглой констатации изменений официальных оценок можно представить разнообразие спектра мнений по этому вопросу. И все же, несмотря на то, что в течение тридцати лет официально принятой считалась точка зрения Временного ЦК ВСРП (1957 г.) о контрреволюционности восстания, однозначность этой оценки постоянно, тайно или явно, ставились под сомнение, прежде всего интеллигенцией.

Й. Дарваш одним из первых венгерских литераторов попытался исследовать причины трагических событий. По горячим следам он едет в провинцию, чтобы почувствовать и осмыслить реакцию крес-

тьянства на революцию и ее поражение. Дарваш выбирает наиболее знакомый ему по духу и настроениям слой общества, поскольку сам был выходцем из этой среды. Результатом командировки и многочисленных встреч стал очерк «Поездка по Тисантульскому краю весной 1957 года», в котором впервые прозвучало горькое признание писателя и его личной вины и ответственности за разыгравшиеся осенью 1956 г. драматические события. Это признание еще не раз будет звучать в его последующих произведениях.

В 1958 г. Дарваш пишет драму «Небо в копоты», проецируя социально-политический кризис в Венгрии на ее малую частицу — семью известного писателя, в тяжелые кризисные дни устранившегося от участия в событиях, переживая суровые времена в тиши собственного кабинета. Таким образом, писатель исследует отношение к революции представителей еще одного социального слоя — творческой интеллигенции.

После такой фундаментальной художественно-публицистической подготовки он приступает к созданию главного произведения своей творческой жизни — роману «Пьяный дождь», хронике-исповеди об истории нации с начала 30-х до конца 50-х годов, о времени, вобравшем самые значительные, поворотные события: вторую мировую войну, смену общественно-экономических укладов и политического строя, революцию 1956 года.

Дарваш не был новичком на ниве исторического романа. В 1938 г. он написал книгу «Победитель турок» о национальном герое Яноше Хуняди, в 1942 г. — роман «Колокол в колодце» о крестьянских волнениях периода строительства гидросооружений на Тисе в 60-е годы XIX в. Одной из особенностей творческой манеры Дарваша — автора произведений на исторические темы — было непрестанное отыскивание в прошлом сюжетов, проблем, характеров, созвучных современным.

«Пьяный дождь» задумывался как первая книга многотомного историко-психологического романа. Поскольку Дарваш сам являлся непосредственным участником и свидетелем отображенного в произведении чрезвычайно насыщенного событиями периода национальной венгерской истории, казалось бы его творческая задача облегчалась, однако, многие факты и подлинные причины происшедшего по идеологическим и политическим причинам официально скрывались, а нередко мифологизировались на всех уровнях: верхнем — режимом и нижнем — народом.

Дарваш попытался исследовать историческое время, не искажая при этом по меньшей мере собственное эмоциональное и гражданское отношение к описываемым событиям и людям — их участникам. Очевидно поэтому образ одного из главных героев, режиссера Солата, носит автобиографический характер: совпадают отдельные моменты в их судьбах, Дарваш, как говорил поэт, «из собственной судьбы я выдергивал по нитке» (Булат Окуджава. «Я пишу исторический роман»).

Роман стал новаторским по выбору изобразительных средств — развитие сюжета в разных временных пластах, кинематографическая смена кадров, их сжатость и насыщенность. Стремление Й. Дарваша, с одной стороны, показать широкую панораму венгерского общества на протяжении четверти века, отразить важнейшие политические и социальные события, а с другой — представить самые разнообразные модели поведения, мировосприятия человека в обстановке тех лет — привело к созданию своеобразного типа литературного произведения, соединившего элементы социально-психологического, исторического, политического, философского романов.

Писатель разворачивает действие от событий дня настоящего к эпизодам относительно далекого прошлого, затем еще более удаляет своих героев в давно прошедшие дни, тем самым объясняя истоки тех или иных поступков персонажей, формирование жизненных принципов, отношение к происходящим событиям, в конечном итоге раскрывая их характеры. Роман «Пьяный дождь» многослоен. За темой дружбы художника Баллы и режиссера Солата открываются разнообразные сюжетные линии. Несмотря на то, что в произведении только два центральных героя, они втягивают в орбиту своих отношений многих людей со свойственными для них жизненными позициями, с разным образом мыслей, эмоциональным отношением к миру, представляющих движение, динамику различных слоев венгерского общества на протяжении более четверти века. Например, Шандор Балла, человек необузданного характера, в котором бурлит кипучая энергия, не находящая выхода, и неудовлетворенность заурядностью собственной крестьянской судьбы. Или же Андраш — родственник и приятель Солата, в прошлом рабочий и директор завода, в настоящем — министр. Характер этого персонажа производит впечатление наброска к психологическому портрету, лишенному индивидуальности, через который только проглядывают черты волевой, целеустремленной личности. В своих речах Андраш больше декларирует, чем рассуждает и за-

думывается над причинами происходящих событий. Откровенная слабость этого образа представляется не случайной. Дарваш хотел дать в романе собирательный образ высокопоставленного чиновника-коммуниста (не случайно писатель оставил его без фамилии), на котором лежала ответственность и вина за происшедшее осенью 1956 г. Но правда жизни и не до конца преодоленная Дарвашем партийно-идеологическая зависимость вступили в противоречие, характер министра явно не удался, хотя по своему значению он должен был стать одним из ключевых. Писатель нарушил закон соответствия художественного образа и конкретных исторических условий.

Отношение к событиям 1956 г. выявило сущность всех действующих лиц «Пьяного дождя», сняло своеобразный флер, покрывавший их подлинные чувства, мысли, позиции. Дюла Чонтош, давний приятель главных героев, потомственный интеллигент, прошедший как член Венгерской компартии весь путь до окончания второй мировой войны, испытавший на себе репрессии 1950-х годов, несмотря ни на что, остался верен идеалам юности. Ему непонятны ни позиция его бывших товарищей-коммунистов, в том числе Баллы и Солата, ни позиция народа, поднявшегося на борьбу, но — с чем и с кем? Мучительные поиски ответов на эти вопросы приводят Чонтоша к абстрактному философствованию, он все больше удаляется от сегодняшней жизни.

Другой герой романа — художник Балла — ожесточенно защищает революцию. Он понимает, что Венгрия в конце концов должна идти собственным историческим путем. Когда книга писалась, Дарваш, конечно, не мог открыто говорить о роли советского руководства в поражении революции, поэтому в романе ощущается определенная недосказанность, некоторые сюжетные линии нелогично оборваны. Например, туманны причины гибели Гезы Баллы. На наш взгляд, его необъяснимой смертью автор хотел усилить неоднозначность происшедшего не только осенью 1956 г., но и последовавших затем событий (размещение советских войск в Венгрии, окончательную ориентацию на социализм советского образца).

Дарваш пытался закончить роман о напряженном, трагическом, нервном времени в истории Венгрии на оптимистической ноте: режиссер Солат отказывается от съемок фильма, задуманного в традициях схематического соцреализма 50-х годов и готовится снять ленту о погибшем друге-художнике. Но недосказанность,

недоговоренность, которые ощущаются в «Пьяном дожде», не сулят особых надежд — и это вольный или невольный ответ самого Дарваша на вопрос о его отношении к революции. Подтверждением этому, как представляется, может служить и то, что «Пьяный дождь», задуманный автором как первый в цикле романов о прошлом и настоящем своего народа, так и остался единственным.

Спустя годы доступными стали неизвестные ранее материалы и документы, открылись засекреченные архивы. Определена степень героизма, ответственности и вины участников той трагической осени. Историческая наука вновь анализирует и оценивает причины, способствовавшие созреванию народного восстания, составляет новые акценты в хронике октябрьских событий 1956 года, пытается беспристрастно анализировать факты. Задача писателя, в данном случае Й. Дарваша, виделась в другом: в воссоздании живой ткани кульминационных периодов новейшей венгерской истории, населенной и растерянными, мечущимися, беспомощными, и мужественными, активными людьми, его современниками. И если наука имеет возможность дополнять фрагменты истории неизвестными фактами, то опубликованное художественное произведение нельзя ни переписать, ни дополнить новыми страницами, в этом видится его особая ценность как своеобразного документа эпохи, к тому же, как в случае с «Пьяным дождем», оставленного очевидцем и участником описанных событий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С.209–210.

Философ и власть. Метаморфозы политического развития Венгрии в 1950–1990-е годы и отношение к творчеству Д. Лукача

Имя Дердя (Георга) Лукача (1885–1971) принадлежит истории духовной культуры нескольких европейских стран. Уроженец Венгрии, он учился философии в Берлине у Георга Зиммеля, состоял членом гейдельбергского кружка Макса Вебера. Уже его ранние эссе получили отклик в Германии кануна первой мировой войны, да и все громадное по объему теоретическое наследие Лукача стало неотъемлемой частью немецкой философской культуры XX в. В 20-е годы, живя в Вене, Лукач был в числе людей, чьи работы определяли неповторимую интеллектуальную, духовную атмосферу австрийской столицы — во всяком случае, тот ее «слой», который был тесно связан с радикальными левыми течениями. Его книга «История и классовое сознание», опубликованная в 1923 г., на многие десятилетия стала Библией западного неомарксизма, от которой в 20–30-е годы во многом отталкивались в своих исканиях представители Франкфуртской школы и к которой уже в конце 60-х годов обращались идеологи «новых левых». Находясь в 1933–1945 гг. в советской эмиграции, Лукач активно участвовал в литературной жизни СССР, его статьи неоднократно вызывали оживленные дискуссии.

«Отнюдь не разделяя умонастроение, мировоззрение и социальное вероисповедание д-ра Георга Лукача, я уважаю и нравственно восхищаюсь его строгим, чистым и гордым умом и причисляю его критические работы «Душа и формы», «Теория романа» и т.д. несомненно к наиболее значительному, что написано на эти темы за последнее десятилетие на немецком языке», — писал о венгерском философе хорошо знавший его Томас Манн¹. Дважды, когда Лукачу грозила выдача хортистским властям, собиравшимся судить его за революционную деятельность (в ноябре 1919 г. и в 1928 г.), Т. Манн, среди других видных немецких интеллектуалов, подписывал письма протеста. Правда, тот же Т. Манн не прекращал внутренней полемики с Лукачем, не принимая его нравственной позиции, зачастую граничившей с макиавеллизмом, и эта

полемика нашла отражение в художественных образах. Есть версия, согласно которой венгерский философ стал прототипом образа Нафты в одном из лучших романов крупнейшего немецкого писателя, «Волшебной горе».

«Самым умным и интересным, наиболее самостоятельным из коммунистических писателей» назвал Лукача в 1935 г. Николай Бердяев². Михаил Бахтин, ознакомившись в 20-е годы с его работой «Теория романа», отметил сходство многих ее идей с собственными построениями и попытался завести переписку с автором. Однако Лукач к этому времени считал «Теорию романа» пройденным этапом своей творческой биографии, к тому же был всецело сосредоточен на конспиративной революционной деятельности. Полноценного диалога не получилось. На поступившее от Бахтина предложение опубликовать «Теорию романа» в СССР Лукач ответил отказом³.

Парадоксы длительной духовной эволюции Д. Лукача уже несколько десятилетий не перестают удивлять исследователей новейшей философии, посвятивших ему не одну тысячу работ, опубликованных во многих странах мира⁴. Наибольший интерес вызывают домарксистский (1902–1918) и ранний марксистский (1919–1930) периоды в творчестве Лукача. Вместе с тем серьезного внимания заслуживает и его последующая теоретическая и общественно-политическая деятельность, включая ее завершающий этап (1957–1971). Введение в научный оборот новых источников, в том числе архивных документов, позволяет в деталях прояснить, как складывались отношения философа и власти в условиях кадаровского режима, как воспринималось и оценивалось многогранное творчество Лукача после его смерти. Размышления о судьбе обширного наследия этого мыслителя в кадаровской и послекадаровской Венгрии, на наш взгляд, небезынтересны в контексте осмысления духовных предпосылок «смены систем» на рубеже 80–90-х годов, а также последствий этого поворота для состояния идеологической жизни в Венгрии наших дней.

Переход Лукача на позиции пролетарского мессианизма, логическим следствием чего стало его вступление в компартию Венгрии в конце 1918 г., явился итогом длительной мировоззренческой эволюции. Первая мировая война резко обострила неприятие венгерским философом современной западной цивилизации и была воспринята им как предельное выражение ее абсолютной греховности, усилив в его сознании апокалиптические настроения. Революционные события в России (февраль и особенно октябрь 1917 г.), а затем распад Австро-Венгрии поставили на повестку дня задачу коренного обновления

современного общества, прежде казавшуюся утопической, перенесли ее из абстрактной сферы в плоскость текущей политики. Все, кто пришел в коммунистическое движение, писал Лукач в статье «Тактика и этика» (начало 1919 г.), принимают на себя личную моральную ответственность за каждую жертву революционной борьбы. Однако тот, кто встает на сторону противников коммунизма (или хотя бы уклоняется от выбора), ответственен за продолжение войны и классового угнетения, за неминуемые новые жертвы. Выбор, сделанный тогда Лукачем после серьезных колебаний⁵, был однозначен. Вызвав своим поступком немало удивление венгерской и немецкой интеллектуальной элиты, философ вступил в компартию, а всей своей последующей деятельностью доказал, что марксизм не стал для него случайным, кратковременным увлечением. Коммунистических убеждений Лукача не смогли поколебать ни долгие годы жизни в условиях сталинского режима, ни даже собственное знакомство с застенками НКВД (а как известно, философ летом 1941 г. провел два месяца во внутренней тюрьме на Лубянке, будучи выпущенным на свободу в конце августа, когда Гитлер был уже на подступах к Москве). Уделив после 1956 г. немало внимания критике сталинской системы идей и политической практики, Лукач вместе с тем неизменно продолжал считать СССР главным носителем социалистической перспективы, которая лишь одна была, по его мнению, способна вывести мировую цивилизацию из тупика. Не стыдился он и своей позиции 30-х годов, когда поддерживал сталинский режим, видя в СССР ведущую антифашистскую силу. Последовательная коммунистическая ангажированность Лукача многократно вызывала критику на Западе с либеральных позиций. Совсем по-иному воспринимался Лукач в коммунистической среде. Отношение к нему как к ревизионисту или, по крайней мере, «уклонисту» (сначала левого, а потом правого толка) было устойчивым, начиная еще с 20-х годов.

Вернувшийся в 1945 г. на родину из советской эмиграции Д. Лукач, выступая в роли публициста, редактора, общественного деятеля, принял активное участие в пропаганде марксистских идей, утверждении социалистической альтернативы в венгерской культуре. В условиях, когда компартия уделяла первостепенное внимание задачам укрепления своей социальной базы, в том числе завоеванию творческой интеллигенции, политическая платформа Лукача, последовательно ориентированная на широкое единство антифашистских сил в борьбе за социализм, равно как и его эстетика (указывавшая на подвижную связь между мировоззрением и творческим методом, отличавшаяся большей гибкостью и более тонким пониманием специфики искусства, чем другие марксист-

тские концепции в Венгрии)⁶ получали поддержку руководства ВКП. М. Ракоши и его окружение небезуспешно пытались использовать в своих интересах и огромный интеллектуальный потенциал всемирно известного философа, и его немалый авторитет в кругах левой интеллигенции не только в Венгрии, но и за ее пределами. По справедливому замечанию зарубежного наблюдателя, «высокое диалектическое искусство, знание различных тенденций западной философии, тем более глубокое, что ему приходилось преодолевать их в самом себе, делали Лукача наиболее подходящей фигурой для роли адвоката *in extremis* ортодоксальной партии, которая еще не потеряла надежду привлечь на свою сторону интеллигентов, вкусивших сладость “декадентской культуры”. Не был ли он воплощенным доказательством терпимости по отношению к ряду утонченных умов, доказательством того, что им все же будет предоставлена возможность сохранить свои международные связи и определенный уровень мышления и творчества, который клеветники режима объявили уже окончательно утерянными?»⁷. Однако после 1948 г. ситуация изменилась. Прочно утвердившись у власти, лидеры компартии уже не испытывали прежней тактической необходимости в помощи Лукача. «Мавр сделал свое дело, мавр может уходить», — так, словами известного шекспировского героя, откомментировал впоследствии философ произошедшее на рубеже 40–50-х годов свое унижительное, сопровождавшееся разносной критикой отлучение от участия в разработке линии партии в отношении творческой интеллигенции.

Летом 1949 г., когда во устрашение любых проявлений оппозиционности в Будапеште готовился показательный судебный процесс по делу видного деятеля венгерской компартии Л. Райка, Лукач также попадает под прицел карательных органов. Лидеры партии М. Ракоши и М. Фаркаш 11 июля в беседе с эмиссаром ВКП(б) С. Заволжским не скрывали своих планов: «После окончания дела о Райке, заявил Т. Фаркаш, возьмемся за идеологические вопросы. Прежде всего мы должны разоблачить идеалиста и космополита — Лукач Дьердь. С этой целью в центральной газете и теоретическом органе партии будет напечатано несколько статей по различным теоретическим вопросам. Затем будет вынесено решение Политбюро. Все трудности состоят в том, что у нас очень мало подготовленных теоретически товарищей»⁸. На проходившем за месяц до этого, 11 июня, совещании в МИД СССР, где речь шла о положении в Венгрии, отмечалось, что Лукач, в своё время критиковавшийся В.И. Лениным, «сейчас подвизается на идеологическом фронте Венгрии и в своих лекциях и статьях протаскивает антиленинские установки в вопросах эстетики, литературы и культуры».

Из этого делался вывод, что «развертывание идеологической борьбы в Венгрии против троцкистов и других антимарксистских элементов является насущным делом»⁹.

Так называемая «дискуссия о Лукаче» 1949–1950 гг. переросла венгерские рамки. Ее комментировали в западной прессе, некоторый отклик она вызвала и в СССР: в январе 1950 г. А. Фадеев на собрании актива Союза советских писателей подверг Лукача резкой критике за недооценку роли передового мировоззрения в творческой деятельности, пренебрежительное отношение к современной советской литературе социалистического реализма¹⁰. Избежать более суровой участи философу помогли определенное покровительство главного идеолога партии Й. Реваи (ученика Лукача, хотя и неоднократно от него отрекавшегося)¹¹ и, в еще большей мере, принадлежность к московской коммунистической эмиграции, представителей которой в Венгрии, как правило, миновали расправы.

Кампания по нейтрализации Лукача своей цели не достигла. Философ и в годы опалы сохранял значительное влияние не только на умы марксистски ориентированной интеллигенции, но и даже на руководителей культурной политики. Посол СССР в Венгрии Е. Д. Киселев докладывал 25 июня 1952 г. министру иностранных дел А. Я. Вышинскому: «В разное время я в тактичной форме обращал внимание гг. Ракоши, Реваи и Хорвата (руководителей Венгерской партии трудящихся. — А. С.) на то, что неразоружившийся Лукач, бесспорно, мешает и тормозит развитие современной венгерской литературы по правильному пути. Следует отметить, что наиболее принципиальное отношение к Лукачу и его роли в общественно-литературной жизни страны проявлялось у самого тов. Ракоши, который сам отметил, что Лукач пришел в партию из буржуазной семьи, глава которой своим золотом купил себе в свое время баронство и что в известной мере острой принципиальной критике в адрес Лукача мешает то обстоятельство, что Реваи долгое время являлся учеником Лукача»¹². Согласно посольским донесениям, «известный путаник, а по существу буржуазный националист», Лукач продолжал упорствовать в отстаивании своих прежних взглядов, ведя за собой значительную часть литераторов. Действительно, во многом именно с подачи Лукача Реваи, не удовлетворенный художественным уровнем венгерской литературы социалистического реализма, инициировал в 1951 г. кампанию борьбы со схематизмом. В качестве эталона литературы, пронизанной коммунистической тенденциозностью и в то же время отвечающей высоким художественным критериям, Лукач выдвинул жизненно достоверную и психологически глубокую прозу

Т. Дери, разрушавшую многие схемы и нормы вольным течением свободной авторской мысли. Неожиданное контрнаступление его перед этим раскритикованной теорией «большого реализма» грозило нанести серьезный удар по позициям нормативной эстетики, призванной обслуживать тоталитарный режим. Пришлось снова вносить коррективы в культурную политику: роман Дери «Ответ», напугавший ортодоксов неоднозначностью художественных образов, непростой «диалектикой души» главных героев, был подвергнут в 1952 г. суровой критике.

XX съезд КПСС (февраль 1956 г.) был воспринят Лукачем как начало коренного политического обновления и морального очищения мирового коммунистического движения, решительного разрыва с компрометирующими марксизм и идею социализма сталинскими методами. «Чем человечнее мы будем строить социализм, человечнее для нас самих, для нашей же пользы, с точки зрения нашего развития, тем лучше мы будем содействовать окончательной победе социализма в международном масштабе... Потому что, если нам удастся сделать социализм привлекательным, он не будет больше пугалом для масс... Будем до конца откровенны: на Западе есть еще огромные массы рабочих, которые отшатываются от сегодняшних форм социализма, не говоря уже о широких крестьянских массах, об интеллигенции, чье отчуждение можно преодолеть только делами», — говорил Лукач с одной из трибун в июне 1956 г.¹³ В бурные октябрьские дни 1956 г. он стал министром культуры в правительстве И. Надя, а после наступления советской армии, предпринятого 4 ноября в целях свержения этого правительства, Лукач вместе с И. Надем и рядом его соратников укрылся в югославском посольстве. Выведенный оттуда обманым путем, он был насильственно вывезен в Румынию 22 ноября, получив разрешение вернуться на родину лишь в апреле 1957 г. Нежелание Лукача отмежеваться от И. Надя, обвиненного в предательстве и казненного в 1958 г., дало толчок новой его травле. Как и восемь годами ранее, эта кампания приобрела международный характер. Инициаторами ее стали руководители культурной политики ГДР.

Известно, что примерно с 1910–1911 гг. Георг Лукач писал свои основные философские и литературоведческие труды на языке Гегеля и Гёте, обладавшем более развитым категориальным аппаратом, чем венгерский язык, на всю жизнь оставшийся для Дердя Лукача только языком публицистики (и, реже, литературной критики), обращенной непосредственно к венгерскому читателю. Вплоть до октябрьских событий 1956 г. Лукач принимал самое деятельное участие в культурной и научной жизни Восточной Германии, выступал с лекциями, много

печатался в литературных и философских журналах. Берлинское издательство «Ауфбау» в течение только трех лет издало и переиздало 13 его книг. В апреле 1955 г. по инициативе И. Бехера, покровительствовавшего Лукачу, в ГДР широко было отмечено 70-летие философа, вышел в свет юбилейный сборник. Однако в конце 1956 г. смертельно напуганные венгерской революцией В. Ульбрихт и его окружение увидели в Лукаче главного разносчика идеологической крамолы. Эту версию поддерживало и советское посольство в ГДР. «Борьба с происками кружка Петефи затруднялась в ГДР тем, что здесь в течение ряда лет среди литераторов и философов буквально насаждался своеобразный культ венгерского литературоведа Г. Лукача», — так оценил роль Лукача советский посол в ГДР Г. Пушкин в записке от 27 июля 1957 г., адресованной в МИД СССР¹⁴. Министр культуры И. Бехер отодвигается на вторые роли, директор издательства «Ауфбау» В. Янка был арестован за связи с Лукачем и долгое время провел в заключении. Ряд публикаций лета 1957 г. положил начало новой «дискуссии» о взглядах Лукача, вновь объявленных ревизионистскими. Из Восточной Германии кампания перекинулась в Венгрию, оттуда — в Советский Союз. 18 июня 1958 г., через два дня после казни Имре Надя, тогдашний главный идеолог кадаровского режима Д. Каллаи говорил представителю посольства СССР о желательности выступлений советской печати с критикой Лукача. «Сейчас не имеется никаких оснований для проявляемой советской печатью сдержанности в отношении освещения проводимой в Венгрии работы по борьбе с вреднейшей ревизионистской деятельностью Лукача. Если бы критику Лукача начали в Советском Союзе, сказал тов. Каллаи, а потом она развернулась бы в Венгрии, то это дало бы возможность кое-кому говорить о “критике по указке Москвы”, но даже и в этом самом невыгодном случае международное коммунистическое движение, несомненно, получило бы пользу. В действительности получилось так, что борьбу с лукачевским влиянием первые начали немецкие товарищи (в журнале “Айнхайт” летом 1957 г.), затем выступили венгры, сейчас готовятся итальянцы, и молчание советских товарищей может уже быть неправильно понято», — излагал сказанное Каллаи сотрудник советского посольства¹⁵. Молчание, о котором говорит Каллаи, было недолгим. Уже в том же 1958 г. оно было нарушено залпом критических выпадов в адрес Лукача со страниц советской прессы. Редкий советский учебник по эстетике и литературоведению конца 50-х — начала 60-х годов обходился без критики в адрес венгерского «ревизиониста» Д. Лукача, принижающего роль мировоззрения в художественном творчестве.

Критика Лукача в 1958–1959 гг. была еще менее эффективной, чем десятью годами ранее. 28 апреля 1959 г. Политбюро ЦК ВСРП, специально обсуждавшее вопрос о Лукаче, констатировало, что он сохранил немалое влияние на интеллигенцию¹⁶. (Историкам известно, что в 1958–1959 гг. университетская молодежь, даже совсем не приверженная марксизму, нередко организовывала выступления в защиту Лукача.)¹⁷ Развязывая кампанию, партийное руководство рассчитывало, что Лукач, как в 1950 г., выступит хотя бы с частичной, ритуальной самокритикой. Однако этого не произошло. С конца 50-х годов в многочисленных интервью иностранным корреспондентам и в предисловиях к сборникам своих старых работ, все чаще переиздававшихся в Западной Германии, Италии, Британии, Франции, США, Лукач упорно делал акцент на критике сталинизма не просто как политической практики конкретного человека, но как определенной системы представлений о социализме и методов ее реализации. Идя в этом смысле гораздо дальше половинчатой хрущевской критики Сталина, венгерский философ вызывал раздражение жестких коммунистических ортодоксов как у себя дома, так и за рубежом. Указав, что ряд выступлений Лукача в зарубежной печати «носит уже характер полного ренегатства», Политбюро ЦК ВСРП приняло решение активизировать критическую кампанию. Выдвигалась даже идея арестовать 74-летнего философа, и лишь нежелание вызывать излишнюю шумиху на Западе заставило власти отказаться от ее осуществления¹⁸.

Надо сказать, что в западных странах отношение к Лукачу было довольно неоднозначным. Работа «Низвержение разума» (1954), характерное порождение духовного климата «холодной войны», вызвала по другую сторону «железного занавеса» негативный отклик. В ней Лукач пытался на большом конкретном материале проследить основные тенденции развития немецкой философии во второй половине XIX — начале XX в., показав преемственность в ее эволюции от Шопенгауэра через Ницше к Розенбергу и другим идеологам «третьего рейха». Речь шла о неуклонном усилении иррационалистических начал в «буржуазном» сознании новейшего времени. Многим либеральным оппонентам историко-философская концепция Лукача показалась крайне прямолинейной и упрощенческой, еще более их шокировало искусственное объединение на платформе иррационализма фашистской идеологии и ряда современных философских течений. Под влиянием этой книги на Западе сложилось (или укрепилось) представление о Лукаче как о мыслителе, духовно капитулировавшем перед сталинизмом, поставившем свой незаурядный талант и огромную

эрудицию ему на службу. Однако роль Лукача в событиях «будапештской осени» дала повод для новых переоценок места этого философа в современном марксизме. Многочисленные интервью Лукача зарубежным изданиям, посвященные выявлению философских основ сталинизма, осмыслению сущности и перспектив реального социализма, привлекая живой интерес западной публики, поддерживали представление о нем как о наиболее творческом, при всех противоречиях своего мировоззрения, продолжателе аутентичной марксистской традиции.

С весны 1957 г., живя почти безвыездно в Будапеште, философ работал над фундаментальными сочинениями, содержащими систематическое изложение проблем эстетики, этики, онтологии с марксистских позиций. Следует заметить, что если на Западе в 60-е годы, на волне движения «новых левых», заставившего европейскую интеллектуальную элиту заново перечитать «Историю и классовое сознание», популярность Лукача достигает своего пика, в Венгрии и других странах социалистического лагеря духовная ситуация вовсе не благоприятствовала «моде» на этого философа среди гуманитарной интеллигенции. Все сколько-нибудь реалистически мыслящие марксисты (включая самых неординарных представителей этого мировоззрения) должны были в той или иной мере ощущать свою ответственность за испытания, выпавшие на долю восточноевропейских народов за годы социалистических экспериментов. К тому же ярко выраженная антиавангардистская направленность концепции Лукача делала ее совсем не созвучной творческим устремлениям молодого литературного поколения в странах Восточной Европы, которое, сумев хоть ненадолго высвободиться из пут нормативной эстетики, интенсивно пыталось наверстать упущенное в сфере художественного экспериментаторства, активно осваивало новейший опыт западных литератур. При всем том моральный авторитет Лукача продолжал оставаться весьма высоким и каждое новое его выступление вызывало отклик венгерской интеллигенции. Так произошло и с его интервью, опубликованным главным партийным органом ВСРП, газетой «Непсабадшаг», в рождественском номере 24 декабря 1967 г. Венгерская общественность впервые узнала из него о примирении Лукача и партии, состоявшемся несколько ранее (15 августа 1967 г. Политбюро ЦК ВСРП положительно решило вопрос о членстве Лукача в рядах партии, куда он не был принят в 1957 г.). Кадаровский режим уже несколько лет шел по пути либерализации. 1 января 1968 г. в Венгрии вступал в действие новый экономический механизм, предусматривавший широкий комплекс мер по сочетанию планового и рыночного начал в экономике, расширение самостоятельности пред-

приятый, обеспечение некоторой свободы частнопредпринимательской инициативы в сфере обслуживания и легкой промышленности. Лукач не только всецело поддержал руководство ВСРП в его реформаторских начинаниях, но и в ряде интервью, опубликованных в 1967–1968 гг. в ФРГ, Югославии, Чехословакии, попытался изложить именно политическую концепцию реформ, которой у Кадара, собственно говоря, в это время не было. Основной упор в ней делался на многообразии форм общественного контроля за действиями властей, обеспечении условий для широкого приобщения масс к управлению.

«Пражская весна» предоставила кадаровскому руководству лишний повод четче обозначить собственные установки, дать свой ответ на вопрос о пределах терпимости коммунистического режима, возникший в связи с развернувшимися как в ЧССР, так и в ВНР реформами. Идеолог режима Д. Ацел в апреле 1968 г. выступил с программным заявлением, в котором развил тезис о том, что ВСРП стремится не к установлению монополии своей идеологии, а лишь к завоеванию ее ведущей роли в обществе. Допускалось существование в определенных рамках и иных идейных течений. Хотя предпочтение в отношениях с оппонентами отдавалось открытым спорам, не исключалась и возможность административного вмешательства. «Если кто-либо под предлогом дискуссии попытается создать политическую организацию или предпримет иные действия, нарушающие наши общественные нормы, мы ответим на это в соответствии с нашими законами... Против сознательно враждебных устремлений можно и нужно пользоваться административными мерами»¹⁹, — утверждал Ацел. То есть, было принципиально заявлено, что плюрализм мнений отнюдь не перерастает в политический плюрализм. Там, где возникала угроза режиму, кадаровский либерализм напоминал о существовании границ. Четкое разъяснение основных постулатов своей идейной платформы казалось Кадару тем более своевременным, что развитие событий в соседней Чехословакии могло породить у иных из представителей венгерской интеллигенции ненужные иллюзии.

Лукач в который раз в своих помыслах опередил линию партии. В феврале 1968 г. высшие инстанции ВСРП, снова обсудив, в связи с его многочисленными интервью, вопрос о Лукаче, приняли решение не разворачивать публичной критики, но попросить философа в беседах с зарубежными журналистами по возможности воздерживаться от выступлений по проблемам текущей политики и вообще сосредоточиться на «более полезной для партии» разработке вопросов эстетики, литературоведения, а еще лучше — на критике новейших течений

буржуазной мысли²⁰. Подобного рода пожелание само по себе было индикатором новой ситуации в духовной жизни Венгрии, в корне отличной от той, что имела место в 50-е годы. Уход художника от жизни в «чистое искусство» теперь казался властям уже не предосудительным, а желательным.

Вторжение союзнических войск в Чехословакию 21 августа 1968 г. Лукач воспринял негативно, не делая из своей позиции секрета. А ряд его учеников (А. Хеллер, Д. Маркуш и др.) подписали письмо протеста. Это принесло им определенные неприятности, хотя сохранявшийся пиетет кадаровских властей по отношению к живому классику современной философской мысли и уберег их до поры до времени от грубой травли.

После смерти Лукача его ученики пошли гораздо дальше своего учителя в осмыслении сущности постсталинского социализма и его перспектив. Монополия официальной версии марксизма оказалась под угрозой. Весной 1973 г. было принято постановление ЦК ВСРП о деятельности ряда философов школы Лукача, повлекшее их исключение из партии. Во второй половине 70-х А. Хеллер и ряд других ближайших учеников Лукача эмигрирует из Венгрии. В постановлении 1973 г. едва ли не открыто прозвучало противопоставление Лукача его ученикам, ставящим под сомнение основополагающие социалистические ценности.

Отношение официальной культурной политики в Венгрии к творчеству Лукача в 70–80-е годы весьма показательны для понимания характера кадаровского режима. Если в ГДР Лукач еще долго «ходил в ревизионистах», то в Венгрии власти предрержащие, обеспокоенные, по мере усугубления кризиса реального социализма, недостаточной конкурентоспособностью марксизма в споре с иными идеологиями, все чаще ссылались на него. Было издано собрание сочинений Лукача на венгерском языке, включившее и его ранние, домарксистские работы. В 1985 г. очень широко было отмечено столетие со дня рождения философа. Однако и в это время наследие Лукача не было востребовано в полном объеме. Так, его самая поздняя работа, «Настоящее и будущее демократизации», появившаяся как отклик на события 1968 г. в Чехословакии, увидела свет только во второй половине 80-х годов. Надо заметить при этом, что выборочная канонизация текстов Лукача коммунистическим режимом не способствовала повышению престижа его философии и эстетики в сознании либеральной венгерской интеллигенции, в будущем главного организатора и вдохновителя «смены систем». Впрочем, ознакомление с онтологией и эстетикой Лукача становилось уделом избранных. Что

же касается его историко-литературных концепций, то они вызывали все большее неприятие; звучали обвинения (отчасти обоснованные) в предвзятом отношении ко многим сложным, неоднозначным культурным феноменам XX в., трактуемым Лукачем прежде всего как проявления иррационализма современной философской мысли. В 1977 г., незадолго до смерти, в родной Будапешт вернулся из Англии другой всемирно известный эстетик, А. Хаузер, соратник Лукача по «Воскресному обществу» времен первой мировой войны. Поскольку его концепция отличалась большей открытостью к новейшим течениям в культуре, Хаузер на какое-то время становится знаменем тех, кого рационалистический ригоризм эстетики Лукача раздражал и отталкивал²¹. Интересно также, что с критикой Лукача за узость взгляда на современную «буржуазную» культуру была готова согласиться, исходя из сугубо прагматических соображений, и официальная марксистская (как венгерская, так и советская) ортодоксия эпохи застоя, одновременно продолжавшая обвинять его в «правом ревизионизме»²².

На середину 70-х годов пришлась новая, хотя и не слишком долговечная волна интереса к Лукачу на Западе, связанная с выявлением в сейфах гейдельбергских архивов его ранних, неопубликованных рукописей по эстетике.

Несколько по-иному, чем в Западной Европе, а также в Венгрии, складывалась судьба наследия Лукача в СССР. К середине 60-х годов критика «ревизионистской» эстетики венгерского философа утихает, сменившись многолетним замалчиванием его работ. Ю.П. Гусев вспоминает, как вопреки всем усилиям составителя, ни одной статьи самого Лукача, ни даже статьи, критикующей его, так и не удалось включить в сборник работ венгерских литературоведов, вышедший из печати в Москве в 1978 г.²³ При всей его последовательной приверженности социалистическому выбору и достаточной лояльности «реальному социализму», сложившемуся в СССР и странах Восточной Европы, творчество выдающегося венгерского философа на протяжении многих лет неизменно внушало подозрения блюстителям идеологической чистоты со Старой площади. И основания для этого, вероятно, были. Один из столпов официозного литературоведения брежневской эпохи, А. Дымшиц, был прав, когда в 1968 г. писал в ЦК о том, что теория реализма Лукача расчищает пути «односторонне критическому направлению, наиболее отчетливо представленному у нас в ряде произведений, напечатанных в журнале «Новый мир» (где, кстати сказать, ученики Лукача, а также и ученики его учеников, обладают весьма определенным влиянием)»²⁴.

Что правда, то правда. Ведущий советский марксист школы Лукача, М. Лифшиц, со времен ИФЛИ конца 30-х годов входил в ближайшее окружение А. Твардовского, соратник Лукача по редакции довоенного журнала «Литературный критик» И. Сац состоял в 60-е годы членом редколлегии «Нового мира», И. Виноградов был учеником М. Лифшица, В. Лакшин встречался с Д. Лукачем в Будапеште в середине 60-х годов, о чем оставил воспоминания²⁵.

Даже после того как более либеральный кадаровский режим в 70-е годы предпринял явную попытку интегрировать многие идеи позднего Лукача в свою концепцию социализма, отношение к венгерскому философу как к одному из мэтров европейского ревизионизма в Москве отнюдь не изменилось. Характерно, что и позднее, весной 1985 г., когда весь мир отмечал столетие со дня рождения великого мыслителя, в идеологических отделах ЦК КПСС составлялись записки о том, что чрезмерное «выпячивание» Лукача ведет к принижению роли «ленинского этапа» в развитии марксистской философии. Эта мысль отчетливо прозвучала и в санкционированной инстанциями юбилейной статье Б. Бессонова и И. Нарского в «Вопросах философии» (1985, № 3).

Если партийные идеологи считали Лукача правым ревизионистом, то в отношении к нему в литературных кругах (и со стороны отдельных философов) доминировал, как это ни парадоксально, совсем иной, во многом прямо противоположный подход. Лукача нередко пытались представить как твердокаменного догматика-марксиста, не способного в силу своей идейной заскорузлости оценить многих новейших явлений в мировой литературе XX в.²⁶ Для того, чтобы убедиться в несостоятельности или, по крайней мере, в односторонности такого мнения, отечественному читателю было достаточно самому взять в руки любую фундаментальную философскую или эстетическую работу Лукача. Такой возможности у него, однако, долго не было. Публикация ряда крупных работ Лукача («Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества», «Своеобразие эстетического», «К онтологии общественно-бытия») была предпринята в СССР лишь в конце 80-х годов. Но к этому времени авторитет марксизма в сознании отечественной гуманитарной интеллигенции был низведен почти до нулевой отметки, так что выход фундаментальных работ Лукача явился, к сожалению, в известном смысле холостым выстрелом.

В Венгрии на рубеже 80–90-х годов Лукачу еще сильнее, чем когда-либо ранее, пришлось «отвечать» за прегрешения «реального социализма». Критика его философии, политологии, эстетики звучала со многих трибун. Кульминацией в этом процессе отрицания творче-

ства Д. Лукача явилось разрушение в Будапеште его мемориальной доски хулиганствующей молодежью, требовавшей полного разрыва с наследием минувшей эпохи.

К середине 90-х годов ниспровержение идолов, неизбежное в пору смены систем, сменяется более спокойным, уравновешенным отношением. Наследие Лукача очищается от конъюнктурных политико-идеологических напластований, становится предметом объективного, профессионального изучения как достояние истории европейской мысли XX в. Уже сам по себе этот факт можно считать критерием зрелости молодой венгерской демократии.

Подводя итоги, следует подчеркнуть: на отношениях между философом Д. Лукачем и властью сказалась эволюция государственной власти в Венгрии — диктатуру сталинского типа, оказавшуюся в глубоком кризисе в середине 50-х годов и рухнувшую буквально в одночасье в октябре 1956 г., сменил в конце 50-х годов столь же жесткий режим консолидации, который, в свою очередь, трансформировался в более либеральную модель «реального социализма», готовую снять с Лукача клеймо «ревизиониста» и признать его наследие в качестве одной из неотъемлемых составных частей современного марксизма. Присутствие в духовной жизни Венгрии столь крупного представителя марксистской мысли XX в. (к тому же, что немаловажно, в конце концов признанного режимом), несомненно, вносило своеобразие в ее интеллектуальную атмосферу: в некоторой мере повышало уровень философской культуры господствующей идеологии, предоставляло больший простор для критики пороков «реального социализма» изнутри марксистской парадигмы. Вместе с тем оно не предотвратило систему от краха, в том числе и в области идеологии.

На протяжении семи десятилетий духовной эволюции Лукача реальная действительность неоднократно насмеялась над ним в его тщетных попытках овладеть логикой исторического процесса. Так произошло, например, в 30-е годы, когда развитие Германии не оправдало лукачевских ожиданий торжества разума над фашистским варварством. Точно так же и в 60-е годы поиски Лукачем демократической альтернативы сталинизму, казарменному социализму в рамках марксистской идеологии оказались безуспешными. Думается все же, что духовный опыт уходящего столетия останется неполным без учета философских исканий в русле марксистской традиции, наиболее значительным представителем которой в середине и второй половине XX в. был, наряду с менее ортодоксальными мыслителями Франкфуртской школы, венгерский философ, эстетик, литературный критик Д. Лукач.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Mann Th.* Die Förderung des Tages. Berlin, 1930. S.114.
- ² Путь. Орган русской религиозной мысли. Париж, 1935. № 48. С.10. Цит.по: *Ландор М.* Собеседник на всю жизнь // Вопросы литературы. 1998. № 2. С.196.
- ³ Свидетельство Г.М.Фридендера.
- ⁴ Наиболее полная из имеющихся библиографий, опубликованная в 1983 г., а следовательно, не включающая работы последних 15 лет, насчитывает 2000 названий: *Lapointe F.H.* Georg Lukács and His Critics. An International Bibliography with Annotations (1910–1982). London, 1983.
- ⁵ Эти колебания нашли отражение в статье «Большевизм и моральная проблема» (декабрь 1918 г.), в которой философ заявил о своей неспособности проникнуться верой в пролетарский мессианиззм российского большевизма.
- ⁶ См.: *Стыкалин А.С.* Теория «высокого реализма» Д.Лукача в марксистской эстетической мысли 1930-х–1940-х годов // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М., 1995. С.39–63.
- ⁷ *Фейто Ф.* Венгерская трагедия, или антисоветская социалистическая революция. М., 1957. С.100 (Редактура перевода автора настоящей статьи).
- ⁸ Российский центр хранения и изучения документов новейшей истории (далее — РЦХИДНИ). Ф.575. Оп.1. Д.188. Л.148.
- ⁹ Архив внешней политики России МИД РФ (далее — АВПР). Ф.077. Оп.29. Папка 137. Д.56. Л.32.
- ¹⁰ Правда. 1950. 1 февр.
- ¹¹ «Будучи ответственным за идеологическую работу в партии и в стране, Реваи упорно выдвигает профессора Лукача, считая его самым образованным и авторитетным марксистом в Венгрии», — отмечалось в одном из донесений посольства СССР за 1950 г. (РЦХИДНИ. Ф.575. Оп.1. Д.141. Л.78). В процитированной выше записи беседы С.Заволжского с М.Ракоши и М.Фаркашем от 11 июля 1949 г. также говорилось, что в деле критики Лукача «на т.Реваи... мы положиться не можем» (Там же. Д.188. Л.148).
- ¹² Там же. Ф.17. Оп.137. Д.859. Л.36–37.
- ¹³ *Lukács Gy.* A haladás és reakció harca a mai kultúrában (Előadás). Вр., 1956.
- ¹⁴ Центр хранения современной документации (далее — ЦХСД). Ф.5. Оп.33. Д.24. Л.82. (Записка «О положении в Союзе немецких писателей»).
- ¹⁵ ЦХСД. Ф.5. Оп.33. Д.58. Л.52–53.
- ¹⁶ Там же. Оп.49. Д.198. Л.67 (Записка в ЦК КПСС, подготовленная в секторе Венгрии отдела по связям с коммунистическими и рабочими партиями социалистических стран, май 1959 г.).
- ¹⁷ *Szizmadia E.* A magyar demokratikus ellenzék (1968–1988). Вр., 1995. 29 old.
- ¹⁸ ЦХСД. Ф.5. Оп.49. Д.128. Л.65–66 (Запись беседы сотрудников посольства СССР Ю.Чернякова и В.Крючкова с зав. агитпропом ЦК ВСРП И.Сирмаи 5 мая 1959 г.).
- ¹⁹ *Népszabadság.* 1968. 27 IV.
- ²⁰ *Urbán K.* Lukács és az MSzMP 1967/1968-ban // Magyar Nemzet. 1990. 2.IV.
- ²¹ *Magázódva a marxizmussal.* Hauser contra Lukács // 168 óra. 1993. 29 sz. 20–21 old.
- ²² См. очень интересный в этом смысле документ: Российский государственный архив литературы и искусства (далее — РГАЛИ). Ф.2843. Оп.1. Д.652. Л.69–80) (Письмо А.Дымшица в ЦК КПСС 14 октября 1968 г. в ответ на запрос об отношении к творчеству Д.Лукача).
- ²³ Пути художественного прогресса. М., 1978.
- ²⁴ РГАЛИ. Ф.2843. Оп.1. Д.652. Л.76.
- ²⁵ *Лакшин В.* Воспоминания о Дьерде Лукаче // Иностранная литература. 1988. № 7. С.231.
- ²⁶ См., например: *Гулыга А.* В мире антиэстетики // Литературная учеба. 1987. № 5.

Социальная мысль и литература

Я хотел бы коснуться двух предметов. Первый — обоснованность проявления и художественно-философского выражения социальной мысли в литературе. Второй — вопрос о том, сохраняется ли актуальность этой мысли сейчас, с разворачиванием (пользуясь выражением Юргена Хабермаса) «дополнительной буржуазной революции» в странах Восточной Европы.

Не так давно, благодаря усилиям большого коллектива ученых, в издательстве «Аргументум» вышел из печати сборник исследований «Миф и утопия», посвященный истории литературы и духовной истории. Авторы и редакторы этой книги (у ее истоков стояли такие авторитетные личности, как Тибор Кланицаи и Миклош Саболчи) рассматривали сборник не просто как прощальный жест старой гвардии, но хотели высказать в нем свое веское мнение о том, что стремление к индивидуальной и общественной эмансипации, проявляющееся в литературе, представляет собой органическую часть модернизма, того самого модернизма, роль которого до сих пор не исполнена до конца.

Это прежде всего означает, что в идее братства людей, в идее социальной справедливости и солидарности, т.е. в понимаемой широко «левизне», авторы видят естественную и имеющую право на существование часть человеческого сознания. Этот компонент присутствует и в насчитывающих тысячелетнюю историю учениях иудейско-христианской культуры, и в мечтах утопистов, и в лозунгах Великой французской революции, да и более поздних социальных движений, и в обществоведческих теориях XIX в., включая марксизм; присутствует он и в бурной истории XX столетия, в духовном наследии антифашизма, Сопротивления. С тех пор как полтора столетия тому назад на исторической арене появилось рабочее движение в современном понимании этого термина, мысль эта оказывает все более широкое и глубокое воздействие на искусство и литературу. Она пронизывала различные направления «революционного социализма» так же, как и идеологию христианского социализма, и отдельные разновидности либерализма, и сферы буржуазной радикальной духовности, и многие популистские течения.

Разумеется, она выражалась и в крайностях. Великие повороты новейшей истории свидетельствуют о невозможности более или ме-

нее длительного пребывания у власти пролетариата и о том, что насильственный ее захват в реальности ведет к господству узкого социального слоя, а оно, в свою очередь, завершается экономическим, общественным и моральным крахом. Зеркальное отражение этой доктрины — экстремальное историческое явление с противоположным знаком, фашизм, приговор которому также вынесен историей. Все это, естественно, находит выражение и в духовной надстройке.

Нельзя однако молчать о том, что вторжение левого экстремизма в литературу и искусство — как и в жизнь общества вообще — явилось реакцией отчаяния, ответом на такое, опять же крайнее, проявление вышедшего на сцену на заре столетия антигуманного начала, как вооруженный конфликт всемирного масштаба. Первая мировая война, под национальными лозунгами скрывавшая циничные властные интересы определенных классов, обрушила на народы Европы неисчислимые страдания, повергла европейскую культуру в глубочайший кризис, который в сущности до сих пор не преодолен.

Для того, чтобы решительно изменить такое положение дел, и был предпринят дерзкий эксперимент, инициаторы которого, свернув с «нормального пути человеческой цивилизации» (по классической формулировке Эдуарда Шеварднадзе), т.е. с пути буржуазного прогресса, позорно дискредитировавшего себя в обстановке мирового пожара, провозгласили — по крайней мере вначале, — что выход из тупика дает только диктатура пролетариата. Одновременно они взяли на себя задачу сохранения и приумножения гуманистического наследия, задачу «мессианского» искупления человечества. Эксперимент был начат в атмосфере сочувствия и симпатии — именно так откликнулись на него широкие круги демократически настроенной европейской интеллигенции. Этим объясняется то обстоятельство, что радикальная буржуазная мысль, демократические, близкие к социализму настроения и однозначно социалистические идеи окрашивали — временно или постоянно — и творчество отдельных выдающихся писателей, и целые направления как в венгерской, так и в европейской и даже в мировой литературе. Подобная позиция, таким образом, не являлась досадной ошибкой, по-детски наивным заблуждением блестящих умов, как усердно стараются доказать сегодня некоторые. Вплоть до тридцатых годов это естественное для интеллигенции явление еще не было затронуто той бесчеловечной жестокостью, атмосферой и практикой сталинского террора, которые столь пышным цветом расцвели в большевизме, в первом социалистическом государстве, повлияв на вошедшие в III

Интернационал партии и на проводимую ими культурную политику. Следствием стал душевный разлад, трагедии в жизни людей, в том числе и писателей. Благородные намерения, лежавшие в основе «великого эксперимента», по прошествии нескольких десятилетий обратились в свою противоположность, разрушительно действуя на нравственность, способствуя полному краху данной модели общественного устройства.

Однако путь, приведший к краху, не был прямым трактом: у истории не существует функциональной, детерминистской логики. В промежуток времени между пиком сталинистской диктатуры и последовавшим спустя полстолетия развалом мировой социалистической системы вклинился период расцвета новых надежд, возродившихся после новых исторических трагедий, после новой мировой войны, унесшей пятьдесят миллионов жизней (война эта была развязана отнюдь не рабочим классом!), после злодеяний, совершенных фашизмом, и его разгрома. Следует подчеркнуть, что конец фашизму был положен благодаря совместным усилиям выступивших в союзе буржуазно-демократических и социалистических сил, так что и в общественной, духовной жизни Восточной Европы, в итоге великодержавного раздела мира вновь ставшей «Востоком», опять забрезжила было возможность расцвета демократической культуры, в выдающихся литературных произведениях зазвучала левая ангажированность. И этот пафос формировался отнюдь не под знаком компромисса с крепнущей бюрократической диктатурой; напротив: он был результатом гуманистических, демократических настроений, верности идеям демократического социализма. Мастера культуры, искренне убежденные в истинности социалистической мысли, социалистического мироощущения, воспринимали имевшее место в последние десятилетия вырождение, извращение разделяемых ими идей как глубокую творческую трагедию. «Историческая мечта», таким образом, оборвалась еще до наступления нового тысячелетия; однако сама история еще не закончилась, а перспективы будущего неизвестны.

Таков, в самых общих чертах, тот исторический процесс, духовный, литературный облик которого исследовали историки литературы, видевшие задачу своей жизни в том, чтобы проследить на протяжении почти столетия влияние социалистической идейности на сферу эстетического. В их работе никогда не было стремления к изоляции предмета изучения; тему свою они рассматривали в контексте всей национальной литературы.

В исследованиях, которые они создавали, продолжает жить та плодотворная традиция, которая способствовала пересмотру прежнего дог-

матического взгляда на литературу и отказу от него. Идеалом авторов никогда не был закостеневший канон «социалистического реализма». Напротив, именно у них появился и набрал силу способ освещения традиции, который в литературоведении восстановил в правах модернистский взгляд на литературу, обозначившийся термином «авангард». Этот подход вернул доброе имя многим замечательным художникам, позволив реконструировать реальный литературный процесс. На фоне былой восточноевропейской «социалистической» научности работа этих авторов долгое время носила лестный титул «ревизионизма».

Свои сборники они выпускали в свет с ясным сознанием, что выполняют задачу, важную с точки зрения истории науки и в лучшем смысле слова актуальную, что уроки проводимых ими исследований в области истории литературы и истории идей могут быть использованы в общей истории литературы. Круг этих авторов, отличающийся широтой спектр представленных ими сфер и специальностей, доказывают, что изучение обозначенного сегмента духовной истории XX в. неизменно пользуется вниманием, в том числе даже со стороны тех, чьи научные интересы прежде в лучшем случае лишь соприкасались с данным кругом явлений.

Но эта тема остается животрепещущей не только в Венгрии. В университетах Западной Европы и Северной Америки по-прежнему широко ведутся аналогичные исследования, и результаты их входят как органичные главы в тамошние справочные издания и курсы. Солидная по объему и уровню международная специальная литература демонстрирует огромное богатство интереснейших источников, но, конечно, одновременно она дает пример критического подхода к продукции минувшей эпохи, а также доказывает естественную потребность в современных обобщающих оценках.

Авторы нашего направления подходят к своему предмету как к одному из религиозных и светских мифов и утопий, сопровождающих историю человечества, но особенно характерных для XX в. Учитывая, естественно, то обстоятельство, что всякий миф, всякая утопия в историческом контексте не только формируют идеи, но и могут вторгаться в писательское творчество, в эстетику и в культурную политику. Таким образом, резонно видеть в их исследованиях свидетельство того, что препятствия, стоявшие на пути более полного освещения и раскрытия исторического прошлого, устраняли люди, мыслящие вовсе не спекулятивно, а действительно демократично и либерально. В полной мере это относится и к исследованию литера-

турных явлений, испытавших воздействие социалистической идейности, явлений, которые — под знаком объективного критического подхода, под знаком «онтологического плюрализма», — оказываются не вынесенными за скобки, но занимают в рамках национальной литературы место, соответствующее их подлинному значению, масштабу представляемых ими ценностей. Можно высказать мнение: социальная мысль определяется общественным бытием человеческой личности, поэтому перспективы исследования ее проявлений в литературе по-прежнему остаются открытыми.

* * *

Наконец, несколько слов о нашей уверенности в том, что тяготение литературы и литературоведения к социальной мысли не может быть вытеснено из сферы общественных дисциплин.

Истоки ее просты: речь идет о тревожных симптомах растущей угрозы человеческой цельности в современном мире. В середине прошлого века, в период подъема рабочего движения, Маркс решил, что конституирующую роль гегелевского мирового духа может взять на себя пролетариат, и с тех пор в течение ста пятидесяти лет художественные и литературные движения, прямо или косвенно связанные с этой миссией, жили мифом о том, что пролетариат, осуществляющий от имени всего человечества эту миссию, должен устранить отчуждение и сыграть таким образом роль гуманистического спасителя. Как известно, его миссия завершилась ничем; в схватке двух мировых сил верх, теперь уже окончательно, одержала традиционная сила, принеся с собой все признаки вполне осязаемой *новой тотальности*. Верно, что эта тотальность привела к гибели «большого повествования», так называемого «grand récit», но вместе с тем она породила иное «повествование» — действительную идеологию, которую по-немецки определяют как «neue Unübersichtlichkeit», или «новая непрозрачность». Разумеется, непрозрачность эта — продукт искусственный, результат манипуляции сознанием.

Действительно, в литературе социальная мысль имеет все меньше возможностей опираться на рабочий класс и его сознание (в теории последним такого рода опытом был известный труд Д. Лукача «История и классовое сознание», 1923). И это тем более очевидно, что институты, призванные выражать пролетарское сознание на научно-дисциплинарном уровне, были в основном уничтожены, а их представители — изолированы в духе той самой классовой борьбы, которая на словах

отрицается, но на деле, естественно, существует. Одновременно резко снижается численность рабочего класса, его сознание утрачивает сущностные черты. Место рабочего класса занимают другие социальные образования: не только в Венгрии, но и в мировых масштабах под влиянием неокOLONиализма стремительно растет пауперизация и множатся слои маргиналов. Об этом — если говорить о нашей стране — больше не повествуют серии книг «Открытие Венгрии», не выходят социографии, подобные «Людам пусты» Дюлы Ййеша или «Положению в Тарде» Золтана Сабо; люди-парии больше не могут посредством литературы заявить о своей бесчеловечной судьбе.

Надежды на то, что судьба этих, без преувеличения многомиллионных, слоев в перспективе улучшится — идет ли речь о Боливии или Венгрии, — отдают голой пропагандой и относятся к сфере новорожденных мифов. Под влиянием информатики, логистической революции все сильнее размываются и сообщества людей творческого труда, обрекая на одиночество в четырех стенах привязанного к монитору индивида, прежде бывшего той самой социально активной личностью, которая явилась главным завоеванием буржуазии в борьбе против феодальных порядков; в наши дни, если не считать привилегированной элиты и обслуживающих ее слоев, эта личность постепенно уходит со сцены, зато множатся массы людей, опутанных частной жизнью — зависимых, но уже не протестующих против новой тотальности отечественного и мирового финансового капитала. Их судьбы не вызывают в рефлексирующем сознании современных литераторов и литературной науки ничего, кроме меланхолического равнодушия. Но все имеет свои предпосылки. Макс Хоркхаймер констатировал гибель личности и ее сознания уже в 1941 г. — в том обществе, в котором он тогда жил, в США.

Однако сегодняшняя *новая тотальность*, принимаемая с бессознательной эйфорией, не может вытравить из себя те силы, которые в измененной форме воспроизводят в жизни индивида и общества присущие ей моменты социальности, невзирая на то, что этот мировой конструкт — новая тотальность — делает все, чтобы с помощью средств массовой информации манипулировать сознанием обездоленных, наркотизировать их, скрывая главную закономерность их бытия, которая есть не что иное, как *философия социал-дарвинизма*. Этот факт не способен скрыть даже стремительное распространение достижений цивилизации.

С размыванием пролетарского класса как источника социалистического литературно-художественного сознания новая тотальность, таким образом, подрывает легитимность этой формы сознания; в ито-

ге прежняя идейно-теоретическая субстанция социалистической концепции литературы, на первый взгляд, переходит в разряд завершённых глав истории человеческого разума. Но одновременно она же, эта тотальность, и возрождает ее — в трансформированном в духе гегелевской диалектики виде.

Это особенно справедливо для регионов, вышедших из-под днани государственного капитализма, который в пропагандистских целях назывался ранее коммунизмом. Подобно странам третьего мира, эти регионы, бьющиеся в тисках нового первичного накопления капитала и жестокого неокOLONIALИЗМА, переживающие распад традиционных гражданских и даже религиозно-этических ценностей, пребывающие в тумане «великого ханжества» и «глубокой неискренности», оказались ныне в состоянии — пользуясь выражением Гоббса — «войны всех против всех», столкнулись лицом к лицу с разрастающейся нищетой, кровавыми этническими конфликтами, с расизмом и уродливой реакцией на него — терроризмом, с угрожающим ростом преступности, с отторжением все более широких слоев населения от образования и культуры, от медицинской помощи и даже — если верить статистике — просто от биологического существования. Таким образом, «популяция», доведенная до пограничного состояния между профнепригодностью и безграмотностью, становится безвольной марионеткой новой тотальности. Многие из упомянутых явлений волнами захлестывают и Венгрию, становясь частью ее повседневной реальности. Однако ничто не ново под луной. Эта диалектика, этот непримиримый антагонизм, радикальный и бесповоротный раскол общества хорошо известны и были описаны еще в XVIII в. английскими политэкономами, а позднее — в аспектах историософии и философии права — и Гегелем.

Все это — не «случайная авария» переходной эпохи. Это и есть сама эпоха, полностью соответствующая описанной выше сути и философии новой тотальности. В свете сказанного наивные мечтания Фукуямы о конце истории вызывают только усмешку. Беды эти не могут завуалировать и развлекательно-облегченные, яркие, но пустые «послания» псевдодемократического постмодернизма. От литературы сегодня требуется гораздо больше, нежели тот «лепет» (воспользуюсь метким словом писателя Эстерхази, недавно увенчанного премией Кошута), каким она реагирует на происходящее. И даже если литература не может помочь, поскольку на историческом повороте гуманитарную интеллигенцию как «совесть нации» попросту высадили из поезда, то во всяком случае она могла бы пролить некоторый свет на то, что же происходит с нами и почему. Постмодернизм способствовал разрушению «старого

мира», социалистического, но перед глубоко проблематичными явлениями «нового мира» он беспомощен; он не замечает их, говорит о другом, таким образом по-своему легитимируя все происходящее.

Полагаю, что говорить о реальном положении вещей — обязанность не только литературы, но и литературной истории и даже теории. Предостережение Жюльена Бенды, прозвучавшее в его знаменитой книге «Предательство интеллигентов» (1927), *mutatis mutandis*, актуально и в наши дни. Я думаю, что социально чувствительная история литературных идей именно здесь должна поднять нить, оборванную историей. Охарактеризованная выше социальность мировоззрения ищет сегодня свои идейные истоки где-то в сфере культурно-критических изысканий Франкфуртской школы, и поиски эти не могут быть лишены права на существование современными направлениями, распространяющимися в венгерском литературоведении. Говоря об одном из первоисточников этих направлений, приведу параллель из истории науки. В западногерманской литературной науке можно видеть две волны так называемых имманентных (*werkimmanent*) методов: одна имела место в недавнем прошлом и вызвана была замедленностью демократизации после 1945 г., затем студенческими волнениями 68-го года и разочарованием в социал-либеральных идеях; вторая — сегодня, когда вместо трезвого анализа тех проблем, которых все больше и в западном обществе, многие представители интеллигенции выбирают путь эскапизма и аффирмации. В этом отношении современная венгерская литературная наука — партнер вполне соответствующий, шагающий в ногу со временем. Упомянутое течение литературной науки имеет заметные достижения профессионально-предметного плана в том, что касается более полного понимания экзистенциальных основ литературы; однако идеология, которая так или иначе присутствует в этом течении, представителю социально ангажированного литературоведения по принципиальным соображениям кажется сомнительной. Он считает, что его долг — быть приверженцем историзма и материалистического понимания бытия, ибо мотивы такой позиции не исчезли из современной жизни, более того, сегодня они усилились, а следовательно, не исчезли и из сферы гуманитарного знания. Бытие существует помимо нас и не может быть вынесено за скобки. Гуманитарная интеллигенция не может смириться с самообманом, закрыть глаза на пугающие проблемы, перемалывающие в своих жерновах человеческие индивидуальности, не может считать, что все это не касается имманентного мира науки.

Ускорила ли румынская литература 80-х годов падение режима Н. Чаушеску?

Умогил расстрелянных в 1989 г. генерального секретаря РКП и его супруги в дни их рождения собираются толпы неутешных почитателей. Портреты, красные флаги, свечи, молитвы, цветы, покаянные речи и угрозы неминуемого возмездия... Так может быть, правы скептики, утверждающие, что ничто на свете не меняется, а что касается искусства, то оно бессильно что-либо изменить в заданном кем-то режиме общественного механизма?¹

Опыт румынской литературы 80-х годов предлагает обильный материал для размышлений на эту тему.

Что принес стране к началу 80-х годов правозэкстремистский режим Чаушеску? Он явил собой наглядный пример того, как национальная идея, которая сама по себе может быть вполне плодотворной, перерастает в бесплодный, агрессивный национализм и как губительно это сказывается на всех областях народной жизни, начиная с экономики и политики и кончая глубинными процессами художественного творчества.

Решение приступить к реализации «румынизма» как квинтэссенции народной духовности осенило руководителя РКП в 1971 г., после визита в Китай. В Румынии начинается эра гигантомании в промышленном строительстве (за счет крупных зарубежных валютных вливаний), в сельском хозяйстве (строительство агрогородов вместо прежних селений), в архитектуре (сносятся целые районы в крупных городах с последующим строительством стандартных многоэтажек). Необходимость освободиться от тяжелого бремени внешних долгов приводит к обнищанию населения. Причем предложения Международного валютного фонда замедлить темпы выплаты долгов воспринимаются как... посягательство на суверенитет страны. В целях экономии закрываются некоторые институты Академии наук, в том числе даже Институт математики, сокращается количество студентов этого профиля, перекрываются каналы ввоза в

страну научно-технической литературы. В век кибернетики, компьютеризации, технологической революции творцы «румынизма» предпочитали идти особым путем — под сенью «древлеотческих» устоев, «вековой мудрости». Выступления Н. Чаушеску все более насыщаются неофеодальной риторикой на каркасе сталинской концепции социализма. Иного волеизъявления, кроме указаний правящей четы, в Румынии больше не существует. Вождя и его супругу всячески воспевают, описывают, рисуют. Н. Чаушеску — «величайший герой среди всех героев нации».

Придворный поэт Н. Драгош публично утверждает, что если бы не опасения нарушить каноны марксизма, он сравнил бы этого философа и государственного деятеля со святым. Эжен Ионеско выразился короче и куда правдивее: «Чаушеску для меня — воплощение дьявола».

Создатели культа вождя не чурались и прямых подлогов — как было, например, в случае с так называемой поздравительной телеграммой королевы Великобритании ко дню 70-летия творца «золотой эры». «Мы в Великобритании находимся под впечатлением той решимости, с которой вы отстаиваете свою независимость», — говорилось в этой фальшивке, сочиненной сотрудниками еженедельника «Лумя»².

Но ничто не помогало: «румынская модель», которую вождь РКП щедро предлагал остальным социалистическим странам и всему третьему миру в качестве образца, увядала на корню. «Государство-фрондёр» оказалось мифом. Вот как описывает прозаик Норман Маня печальные итоги правления Чаушеску: «Мрак на улицах Бухареста, заледенелые квартиры, бесконечные очереди за самыми простыми продуктами питания, вездесущность полиции и ее сотрудников, разгул национализма, растущая агрессивность в сфере человеческих отношений, засилье официоза, цинично насаждаемого во всех областях жизни... Женщины, повсюду — в городах и селах — подвергаемые периодическим гинекологическим обследованиям, дабы ни одна из них не попыталась лишить Государство-собственника хотя бы одного из будущих подданных. Старики, собранные в специальных резервациях, где они должны трудиться на огородах и в хлевах. Собаки и кошки уничтожены, дабы не мешать “отдыху людей труда”. В каждом телефонном аппарате — миниатюрный записывающий механизм, чтобы бдительное Государство лучше знало свои жертвы и могло ими научно “руководить”... И как можно больше надзора (поистине мировой рекорд: один полицейский на пятнадцать граждан, а при каждом полицейском — около пятнадцати “добровольных” информаторов)»³.

В чем же суть этой «мини-культурной революции», которую критик А. Марино определил как «геноцид культуры», а другой критик, К. Регман, назвал путем «от имперфекта к минусквамперфекту»? Во всех решениях и указаниях руководства проглядывает утробная ненависть к подлинной культуре, стремление любыми средствами превратить ее в некий придаток идеологии чаушизма. Вот почему известный литературовед, автор литературных словарей, профессор М. Зачу имел все основания назвать 80-е годы «сатанинским десятилетием»⁴.

«Древлеотческие» традиции объявляются «школой мышления», мифы — постоянной величиной сознания народа. Румынской духовности приписывается «орфический», «софианический» характер, первыми ревнителями которого были якобы дако-геты, поклонявшиеся языческому богу Замолксису, а затем князья Средневековья. Так происходило пагубное извращение всей культурной традиции, ее искажение в духе новой конъюнктуры. Главной жертвой при этом оказывается историческое сознание народа: история подвергалась процессу насильственной мифологизации. А писателям, в соответствии с официально провозглашенным лозунгом: «Подвергнем себя терапии истории», — предстояло охватить своими произведениями все века двухтысячелетней истории страны, ибо, как указывалось в одном из документов этого времени, литература может раскрыть свои истинные потенции лишь в антропологических, исторических, этнологических изысканиях.

Откровенно господствует при этом «антиримский аффект», то есть возвышение фракийских, дако-гетских истоков. Можно перечислить десятки и десятки посредственных исторических произведений, охвативших почти всю историю Румынии. Документальная основа при этом оказывалась весьма призрачной, главные аргументы заимствовались из выступлений и указаний Генсека РКП. Миф о великом вожде, блистательном продолжателе деяний прежних правителей, венчал эту насквозь фальсифицированную историю страны. Сердцевиной «культурной мини-революции» стала теория протехнонизма, или опережающей роли румынской культуры в Балканском регионе. За несколько лет это весьма спорное положение, прозвучавшее в лекции профессора бухарестского Университета Э. Папу, превратилось в навязчивую идею определенной части творческой интеллигенции и, в конечном итоге, в маниакальный психоз «двуглавого диктатора», руководящей четы Чаушеску.

Метастазы протохронизма пронизывают все жизненные системы культуры. Теоретики в поте лица трудятся над «подключением национальной специфики к пульсу современного восприятия». Главная роль при этом отведена РКП, которая, называя себя «детисцем рабочего класса», считала своим прямым долгом приобщить всех трудящихся к художественному творчеству, а художников — к мировоззрению и идеологии рабочего класса. «Поэт — это создатель образов, — поучал Н. Чаушеску. — Если мы его понимаем, то мы такие же поэты, как он». Отсюда и вывод-приговор: «Мы не мыслим и не допустим никакой свободы творчества, вдохновляемого концепциями, чуждыми идеологии рабочего класса... Литературно-художественная критика должна быть коммунистической критикой, литературные газеты и журналы должны стать полностью коммунистическими»⁵. Это предполагало активное участие художников в политической жизни страны. С другой стороны, все больший размах получают коллективные обсуждения произведений, в состав руководящих советов печатных изданий и культурно-просветительных учреждений вводится все больше рабочих, трудящихся, непосредственно занятых на производстве.

Особое место должны занять в «воспитании масс» — по указанию генсека — патриотические стихи, «стихи-манифесты», написанные на доступном любому читателю языке. Тем самым творческий процесс оказывался всего лишь «отраслью» процесса производственного. Игнорирование специфики творчества, эстетических аспектов становилось нормой. Пышно проводятся фестивали рабоче-крестьянского творчества, издаются сборники произведений их участников, затем возникает идея всерумынского фестиваля «Песнь Румынии», достижения которого должны составить «Художественную эпопею румынского народа».

Переизбыток патриотических дифирамбов: славословий, гимнов и т.п. — был особенно зловещим на фоне растущей народной нищеты. Художникам вменялось в обязанность неукоснительно выполнять и перевыполнять задания, вытекавшие из программы «Эпопеи». Те, кто не старался писать «понятно для всех» и создавать образы «витязей-коммунистов»⁶, немедленно становились негодными режиму. Каких только гонений не извела литература в эти годы! Изоляция, цензурные купюры, запреты на публикацию, отстранение от литературных должностей в издательствах, редакциях, уничтожение тиражей готовых журналов, книг, словарей.

Дело дошло до обязательной регистрации пишущих машинок, сопровождавшейся унижительным допросом и подробной записью и описанием шрифта. И это все — в условиях «отмены» цензуры и перехода на «самоцензуру», которая на всякий случай подкреплялась «специализированными» советами, состоявшими из представителей трудящихся. За работой этих советов, которые в сущности представляли собой те же цензурные органы, пристально наблюдал вновь созданный Совет по культуре и политическому воспитанию. Вот почему даже такое яркое произведение, как роман А.Е. Баконски «Черная церковь», написанный в 1970 г., вышел в 1976 г. на немецком языке — и лишь в 1990-м стал достоянием румынского читателя. Похожие истории происходили со многими талантливыми произведениями прозы и поэзии. Об этом подробно писал Норман Маня в своей книге «О клоунах: диктатор и художник», увидевшей свет лишь в 1997 г.⁷ Был уничтожен набор «Словаря румынских писателей», разработанный под руководством профессора М. Зачу. В феврале 1989 г. цензура не пропустила статьи А. Бландианы и К. Нойки, посвященные великому румынскому поэту М. Эминеску. Тут же — в знак протеста — забрали свои статьи на ту же тему И. Мэлэнчою, Г. Лиичану, А. Плешу и др. (журнал «Вьяца ромыняскэ», № 2 за 1989). Полностью замалчивалось творчество П. Гомы, Р. Тудорана, М. Динеску, Д. Дешлиу, Д. Петреску, А. Бландианы и других наиболее оригинальных поэтов и прозаиков.

Изданная в 1995 г. «Белая книга», состоящая из фрагментов донесений секретных сотрудников госбезопасности, убедительно показывает, сколь широкомасштабной была деятельность «литературоведческого» отдела Секуритате, надзиравшего над писательской общественностью⁸.

Создававшаяся ситуация была настолько противоестественной и противопоставленной свободному творчеству, что литературе, для того, чтобы выжить, оставалось одно: всеми доступными средствами игнорировать «высшие указания», прибегать к самым изощренным способам противостояния режиму. Творить вопреки ему. И рассказ об истинных ценностях литературы 80-х годов — это рассказ о литературе, создававшейся «вопреки», об искусстве быть «против», даже когда неодолимые обстоятельства вынуждают быть «за». В эти годы уходят во внутреннюю эмиграцию талантливейшие поэты А. Бландиана, И. Мэлэнчою, критики Н. Манолеску, В. Кристя, А. Штефэнеску, очеркисты О. Палер, Р. Косашу и многие другие. Поэт М. Динеску за

выступление на западноберлинском коллоквиуме осенью 1988 г. (на тему «Хлеб и цирк») и за интервью, данное французской газете «Либерасьон» (март 1989 г.), был подвергнут многомесячному домашнему аресту и лишен всяких возможностей публиковаться в Румынии.

Было, конечно, и немало услужливых «тружеников пера», которые предпочли выбрать сотрудничество с режимом — естественно, за хорошее вознаграждение. «Некоторые известные писатели, — констатирует Н. Маня, — не гнушались отдать свое перо или журнал, которым руководили, на службу Министерству внутренних дел, пытаясь запугивать коллег, попавших в черные списки, и отравляя атмосферу культурной жизни в стране»⁹. И все же, как отмечала известный критик И. Вранча, «антитоталитарные настроения румынской интеллигенции, уходящие корнями еще в межвоенные годы, сохраняются и сегодня, оставаясь, как и в прошлом, реальным врагом и главной опасностью для диктатуры, в то время как антидемократизм и антииндивидуализм, присущие крайне правому экстремизму, становятся самым верным ее союзником»¹⁰.

Отказавшись от попыток найти *modus vivendi* в условиях существующего режима, покидают родину и встают на путь открытого дисидентства поэты И. Карайон и Р. Тудоран, прозаики Б. Неделкович и Н. Маня, критики И. Негоицеску, Н. Балотэ, Л. Райку и др. К концу правления четы Ччаушеску это бегство обретает масштабы настоящего исхода. В Румынии появляются — по образному выражению репрессированного писателя Н. Штайнгарта — свои «святые», избравшие путь Солженицына, свои «герои», ставшие на путь Буковского, свои «безумцы», последовавшие примеру Зиновьева («Дневник счастья», 1990 г.).

Именно эти «отщепенцы» чаще всего находили разнообразные, эффективные, порой не сразу распознаваемые формы сопротивления режиму, то есть в сущности такие формы творчества, которые получали воплощение вопреки обязательным для всех требованиям. По свидетельству Н. Мани, один из писателей старшего поколения на вопрос, почему он не вступает в партию, ответил: «Не могу. Я уже нахожусь в партии, в которой я один. Ибо я — писатель»¹¹.

В среде талантливых и наиболее неподкупных писателей постоянно жило ощущение неминуемого, давно зреющего взрыва. Возможно, именно поэтому они любыми способами старались не связывать себя политическими обязательствами, хотя этим и обрекали себя едва ли не на полную изоляцию и, во всяком случае, на зловещее внима-

ние к себе со стороны органов безопасности. В этих условиях пышным цветом расцветает кодифицированная коммуникация — причем не только в личном общении, но и в социальных структурах и, уж конечно, в литературе. Важным фактором общения между людьми, группами людей, между писателем и читателем становится целая система «знаков», понятных лишь посвященным. Например, в романе Н. Мани «Черный конверт» (1996) у некоторых героев возле глаз заметна морщинка — след постоянных подмигиваний собеседнику, предупреждение, знак того, что здесь вступает в действие «второй», тайный язык, которым они должны пользоваться.

Немалую роль в литературе играл применяемый многими художниками эзопов язык, ставший одной из стилистических доминант эпохи Чаушеску. («Цензура — мать метафоры», — заметил как-то Борхес.) Традиционные приемы иносказания: аллегория, ирония, парафраз, аллюзия, контраст и т.д. — помогли многим писателям (таким, например, как Г. Адамиштяну, А. Папилиану, А. Бузура, Н. Мани и др.) ценой невероятных усилий и даже художественных потерь «протиснуть» через рогатки цензуры свои произведения о маленьких людях, зачастую чудаках, устами которых озвучивались печальные истины эпохи. Так, герой романа Р. Косашу «Ясная голова» (1988 г.) полусознанно, полубессознательно подвергает себя «подлинной мистификации»: отказавшись от иллюзорной, как ему стало казаться, борьбы за правду, он пишет «согласно указаниям», в соответствии с предложенным официальным кодом, постоянно размышляя о том, как оценит его творение некий всесильный «товарищ Чуческу».

Истинная суть подобных произведений доходила до многих читателей непосредственно, до других — через комментарии рецензентов демократических изданий, тоже научившихся виртуозно использовать литературоведческий эзопов язык. Но особенно большой была аудитория слушателей вещавшей на румынском языке «Свободной Европы», литературные сотрудники которой, Моника Ловинеску и Вирджил Йерунка, регулярно, компетентно освещали ход литературного процесса в стране. Получался серьезный «сговор писателей и читателей», с которым власти оказались бессильны справиться. При «самой жестокой цензуре во всей Юго-Восточной Европе» (Н. Манолеску) сотни тысяч человек льнули к радиоприемникам, чтобы слушать правдивые комментарии «Свободной Европы». Это было то «издательство», где получали возможность приходиться к читателю неугодные режиму произведения. Это был огромный университет,

который открывал многочисленным слушателям в Румынии истинный смысл произведений, скрытое значение иносказаний, суть подлинных намерений писателя. И дело было не только в том, что художественные обобщения, вступая в соприкосновение с неприглядной общественно-экономической и политической ситуацией, расширяли сферу своего воздействия. Одновременно с этим те элементы, которые представляли собой некую дань требованиям режима, уступки его давлению, эстетически нейтрализовались в результате постижения истинной сути всего произведения. Подобная этико-эстетическая нейтрализация одних пластов приводила к более углубленному постижению эстетического богатства других, более долговременных элементов художественной структуры.

Итак, большинство писателей продолжало жить и творить в условиях тоталитарного режима, проталкивая всевозможными способами свои произведения и идя при этом на немалые компромиссы. Сегодня их обвиняют в оппортунизме, а то и вовсе в коллаборационизме. Идет настоящая «война против кумиров», как выразился критик В.Ф. Михэеску. Газета «Ромыния либерэ» подвергает осмеянию попытки объяснить эти компромиссы стремлением «сохранить факел культуры», преемственность в ней, надеждой таким образом контролировать «экспансию диктатуры», ограничить губительную власть партии, членами которой заставляли стать многих видных писателей. Критик И. Будука называет всех видных, печатавшихся критиков эпохи — «политиканами от литературы»¹². Между тем в тогдашних условиях, грозивших полным распадом культуры и забвением ее лучших традиций, позиция писателей, решивших во что бы то ни стало присутствовать в литературном процессе и в сознании читателей, была, пожалуй, единственно правильной жизненной альтернативой. «Трудно сказать, — размышляет Н. Манолеску, — что лучше: обилие диссидентов, открытое политическое сопротивление и тексты, отражающие его, либо ценные произведения художественной литературы и незаметное для поверхностного взгляда политическое сопротивление литераторов, преданных своему искусству»¹³.

Попытаемся понять сущность этого «незаметного политического сопротивления». Ярким примером могут служить многочисленные, вышедшие в эти годы романы о «навязчивом десятилетии», то есть первых десяти годах торжества догматизма и вульгарного социологизма. Режим Чаушеску всячески поощрял подобные произведения, в них ему хотелось видеть не только беспощадное обнажение язв пре-

дыдущего, отвергнутого режима Г. Георгиу-Дежа, но и косвенную поддержку настоящего. На самом же деле яркие романы А. Ивасюка, Д.Р. Попеску, А. Преда, А. Бузуры и многих других прозаиков настолько осязаемо изображали антигуманные проявления левого экстремизма, что и невооруженному взгляду становилось очевидным их парадоксальное сходство с правым экстремизмом, все больше набиравшим силу в эпоху правления Н. Чаушеску. Особенно показателен в этом отношении пример жизни и творчества одного из самых одаренных прозаиков эпохи — М. Преда. С 1970 г. он был директором крупнейшего издательства «Картя ромыняскэ». В 1975 г. пятидесятилетнего общепризнанного мастера заставляют вступить в партию. Но это не помешало ему написать вошедшие в золотой фонд румынской литературы романы «Великий затворник» (1972), «Бред» (1975), «Самый любимый из землян» (1980) и др. Более того, годы его директорства ознаменовались выходом в свет многих произведений, весьма далеких от идеологии правящей верхушки. По признанию современников, его присутствие во главе большого издательства придавало смелость, уверенность авторам. «Ты был рад, что он существует, был уверен, что раз существует он, значит, и ты сможешь идти до конца», — утверждал критик Э. Симион¹⁴.

«У нас был единственный выбор, — отмечал еженедельник Союза писателей Румынии “Ромыния литерарэ”, — либо потерять возможность общения с читателем, либо попытаться в условиях полуподполья сохранить определенный критический дух, способный защитить подлинные ценности национальной культуры, выступить против депрофессионализации и самозванства. Мы выбрали второй путь»¹⁵. Даже вставший на путь открытого диссидентства, проживавший за рубежом страны историк Влад Джорджеску справедливо подчеркивал: «Делая уступки, академики подписывали тексты, в которые сами не верили... Без их гибкости, однако, не смогло бы возникнуть молодое поколение интеллигенции, вступившее на арену общественной жизни в период относительной либерализации, после 1960 года»¹⁶. Вне этой деятельности писателей, называемых ныне коллаборационистами, невозможно представить и появление на литературной арене «нового вала» поэтов, прозаиков, драматургов, о которых речь пойдет ниже. Вновь подтверждалась истина: соотношение этической и эстетической ценности — понятие подвижное. Этические уступки конъюнктуре как бы выветриваются, обесцениваются, забываются со временем, между тем как художе-

ственный потенциал обнаруживает все новые стороны эстетического воздействия.

Горькие признания некоторых писателей лишь служат подтверждением сказанному. Поэт Вал Кондураки писал: «Мы истратили идеалы, дар свой в неравной борьбе с диктатурой. Во рту был кляп, и все, что мы писали, мы цедили сквозь зубы»¹⁷. Перенесший два инсульта прозаик А. Бузура, нынешний руководитель Культурного фонда Румынии, свидетельствовал: «Я жил в сплошном кошмаре и, сколько хватало сил, сжав челюсти, старался воплотить его на бумаге. В сознании людей утверждался лагерный менталитет. Это была психическая смерть, куда более страшная, чем настоящая...»¹⁸.

Именно от этого лагерного менталитета, психической смерти и спасла сознание людей литература, которую сегодня обвиняют в оппортунизме.

Действенной формой сопротивления в литературе была и профессиональная солидарность, сплачивающая большинство писателей, их объединенные усилия, предпринимаемые в рамках Союза писателей и направленные на то, чтобы отстоять истинные ценности и защитить свои права. Изогранные хитрости, показная уступчивость, расчет на близорукость и непоследовательность власти, как и стоящих между властью и народом посредников, двойная бухгалтерия, возможная, по признанию крупного эстетика И. Яноши, «исключительно благодаря тому, что в условиях всеобщей ненависти двуглавному диктатору не удавалось одинаково успешно манипулировать всеми рычагами власти», — все пускалось в ход во имя сохранения писательской организации, от которой во многом зависело, в каком направлении пойдет литературный процесс. По признанию одного из руководителей Союза писателей, Н. Манолеску, этот Союз «на протяжении последних трех десятилетий оставался одним из самых демократических учреждений...»¹⁹. В самом деле, румынским писателям удалось отстоять даже принцип тайного голосования при избрании руководящих органов — вот почему сторонники режима так и не смогли ввести в правление Союза своих людей.

Правда, дело кончилось тем, что Союз писателей нейтрализовали — как «нерентабельное для диктатуры учреждение» (по словам М. Динеску). У него отняли ряд помещений, запретили принимать новых членов, проводить съезды и конференции, даже печатать больше одной в год книги членов Союза. Все было направлено на то, чтобы разобщить писателей, свести на нет их солидарные усилия, их скры-

тое сопротивление. Но именно здесь режим потерпел сокрушительное поражение. «Сговор писателей и читателей» был слишком реальным фактом, так что его оставалось лишь молча принять к сведению. Пожалуй, наиболее законченную и действенную форму этот «сговор» обрел с приходом в литературу «нового вала» молодых прозаиков, поэтов, драматургов, критиков, которые придали девятому десятилетью нашего века неповторимый, неожиданный облик.

Началось все с литературных кружков при университетах и крупных библиотеках. Руководителями их становились известные критики, такие, как О. Крохмэлничану, Н. Манолеску, А. Штефэнеску и др. То был, по определению А. Штефэнеску, «подлинный всерумынский институт», студентами в котором были одаренные юноши, мечтавшие «осовременить современную литературу» (осовременить, разумеется, отнюдь не в духе указаний руководства режима). «До тридцатилетнего возраста, — вспоминает поэт М. Кэртэреску, — мы жили не в реальности, а в некоем подобии желтой субмарины, где были только наши книги, магнитофоны, наши встречи по понедельникам. Мы были свободны в своем подполье, были счастливы, создавая, без всяких надежд на публикацию, нашу поэзию андерграунда»²⁰.

Убежденные, что традиционный текст — «не орудие памяти, а, напротив, средство забвения», чему способствовала «экстремистская, диктаторская суть нарративности», которая жертвует фактами и истинным смыслом слов, коверкая их во имя создания «лживых художественно-условных структур» (в эпоху Чаушеску могущество лживого слова достигло поистине чудовищных размеров!), молодые писатели ищут и находят многообразные способы нейтрализации отзвуков тоталитаризма в текстах. Отсюда — широчайший плюрализм поэтики: здесь и калейдоскопическое изображение повседневной реальности, и кропотливое исследование каждого «квадратного сантиметра» объективного мира, и использование игровой функции письма, и параллельные планы изображения, и верховенство текста, и перевес формальной интерпретации слова над его семантикой, и структуралистский эксперимент, базирующийся на глубоком знании «Библиотеки и Словаря» (то есть всей суммы знаний, содержащихся в библиотеках и словарях) и на последних достижениях науки о человеке, и предпочтение малых жанров, и диалогичность, и дифференцированный подход к разным категориям читателей, и пародия, и самоирония... Все тут было подчинено одной задаче — усыпить бдительность цензоров и одновременно «удвоить КПД чтения», то есть

фактически «удвоить» читателя. Особенно преуспели в этом такие прозаики, как М. Неделчу, И. Грошан, Шт. Агопян, Б. Хорасанджан, поэты М. Кэртэреску, Т.Т. Кошовой, Фл. Яру и др.

И хотя М. Неделчу постоянно уверял, что поиски молодых направлены совсем не на создание «текстуальности, противопоставленной миру», а на конструктивное вмешательство в жизнь, тем не менее трудно видеть, сколь далеко уводили эти поиски от призывов и указаний руководящих кругов режима. Остановить новый вал двуглавый диктатор уже не успел...

На одном из танков, которые подавляли последние гнезда защитников диктатора на улицах Бухареста в кровавых схватках конца 1989 г., стоял поэт: один из самых одаренных и самых гонимых писателей Румынии тех лет, — Мирча Динеску, ставший символом сопротивления румынской литературы антинародному режиму.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «22». 1994. № 5. P.3.

² Lumea. 1988. № 1.

³ Manea N. Despre clowni. Dictatorul și artistul. Cluj, 1997. P.13.

⁴ Румынская панорама. 1992. № 9–10.

⁵ Чаушеску Н. Искусство и литература. Бухарест, 1984. С.45.

⁶ Там же. С.60.

⁷ Manea N. Op.cit.. P.133–188.

⁸ România literară. 1995. № 41.

⁹ Manea N. Op.cit. P.33.

¹⁰ См.: Dialog. (München). 1989. № 9.

¹¹ Manea N. Op.cit. P.37.

¹² Contemporanul. 1990. № 1.

¹³ România literară. 1990. № 16.

¹⁴ Румынская панорама. 1993. № 4.

¹⁵ România literară. 1990. № 52.

¹⁶ Georgescu V. Istoria românilor de la origini pînă în zilele noastre. München, 1984. Vol. IV. P.306.

¹⁷ Adevărul literar și artistic. 1996. 11 II.

¹⁸ Ibid. 1996. 25 II.

¹⁹ România literară. 1990. № 15.

²⁰ Ibid. 1990. № 3.

Болгарская литература 70–80-х годов в предчувствии общественного кризиса

Слом партийно-государственной системы, которая существовала в Болгарии почти полвека, был следствием длительных общественно-политических и культурных процессов в стране. Уход с политической сцены Тодора Живкова и его правительства произошел относительно спокойно, бескровно, по инициативе сверху, а не снизу, как бы без непосредственного участия народных масс. Однако к такому выводу может привести лишь первое и поверхностное впечатление. Возмущение правлением Т. Живкова зрело во всех слоях населения страны, достигнув, может быть, наибольшего накала в среде творческой интеллигенции, в том числе писателей. Немаловажно, что недовольство существующими порядками высказывалось людьми, независимо от их партийной принадлежности, политических позиций, положения в обществе — настолько явственной была бесперспективность деятельности верхов. Даже те из писателей, кто избрал позицию нейтралитета, примиренчества или полного подчинения требованиям официальной партийной линии в литературе, в своем большинстве сознавали разрушительное воздействие режима на жизнь в стране.

В Болгарии не было такого диссидентского движения, как в Советском Союзе, Польше или Чехословакии, почти не существовало самиздата, авторы не часто писали «в стол». Немногочисленной, по сравнению с другими странами региона, была и эмиграция творческой интеллигенции на Запад. Открытые антиправительственные выступления и объединения (такие, как Клуб гласности и перестройки, Комитет по защите Русе — Экогласность) появились лишь в конце 80-х годов, с началом перестроечных процессов в Советском Союзе. Однако это не дает основания думать, что несогласие с партийно-государственным диктатом в литературе ограничивалось лишь глухим ропотом, разговорами в кулуарах, в узком кругу друзей и знакомых. Противодействие писателей выражалось в их конкретной творческой деятельности.

Метод социалистического реализма в болгарской литературе в период 70–80-х годов официально считался победившим и единственным. Но в действительности дело обстояло иначе. Писателям предписывалось неукоснительно соблюдать его основные каноны: оптимистический пафос, обязательный положительный герой, классово-партийный критерий и пр. Однако на практике авторы частично или полностью (если говорить о талантливых произведениях) игнорировали эти требования. Борьба с таким «неповиновением» было сложно — слишком многие крупные произведения, в том числе и получившие широкую известность за рубежом, пришлось бы вывести за рамки социалистического реализма. По сути не вмещается в русло этого метода творчество Эмилияна Станева, Павла Вежинова, Йордана Радичкова, Ивайло Петрова, Благи Димитровой и др. Нелегко обнаружить его признаки и в произведениях писателей следующего поколения: Любена Петкова, Георгия Величкова, Димитра Ярымова, Димитра Коруджиева, Виктора Паскова и многих других прозаиков, а также поэтов и драматургов.

Ряду писателей, которые слишком очевидно не вписывались в границы метода и не соответствовали общим критериям, принятым по отношению к литературе в партийных верхах, не позволяли печататься. Чаще всего это были молодые авторы (например, Константин Павлов, Николай Кынчев). Их творчество тем самым тормозилось или же полностью прерывалось на годы, что, конечно, сугубо отрицательно сказывалось как на личной судьбе писателей, так и на литературе в целом. Однако запретить печататься маститым авторам, уже признанным творцам было труднее, а диктовать им догматические правила — просто нереально. Правда, можно было разгромить «неудобные» произведения в рецензиях и статьях, даже запретить их *post factum*, что и делалось. Но подобные действия приводили, как правило, к обратному результату, резко повышая интерес читателей к таким книгам.

Характерным примером могут служить романы Б. Димитровой «Лавина» (1971) и «Лицо» (1981), по своей проблематике и философской направленности (близкой экзистенциалистской философии А. Камю), усложненной художественной форме явно не укладывающиеся в рамки официальной идеологии и этики, не соответствующие канонам социалистического реализма. Проблема Времени и Памяти, формирование и изменение человеческого сознания в ходе истории, концепция «трагического стоицизма», а также нетрадиционное глубокое осмысление проблематики антифашистского сопротивления в

Болгарии и резкая критика общественных деформаций в стране — все это привлекало к этим произведениям широкую читательскую аудиторию, чему не могли воспрепятствовать ни отрицательные отзывы на них в прессе, ни прямое запрещение романа «Лицо» сразу же после его опубликования.

Концепция романа И. Петрова «Облава на волков» (1986), повествующего о трагических процессах в болгарской деревне конца 40 — начала 50-х годов, процессах, которые разрушили вековые традиции крестьянской жизни, распатали ее моральные устои, привели к запустению и фактической гибели сел, массовой вынужденной миграции населения, насильственно оторванного от земли, шла тоже вразрез с принятыми в партийно-государственных верхах оценками преобразований в сельском хозяйстве. Однако в то время, когда роман вышел из печати, запретить его было уже нелегко, и догматическая критика вынуждена была ограничиться только рядом отрицательных высказываний в развернувшейся дискуссии.

В болгарской литературе в целом уже с конца 60-х годов значительно усиливается критическое отношение к болгарской действительности. Преобладание в художественном исследовании жизненных явлений нравственного аспекта вызвало внимание к таким существенным вопросам современного общества, как утрата духовных ценностей прошлого, национальных корней, органических связей с природой, нарушение нормальных пропорций между эмоциональной и рациональной сферами жизни человека, бездушный технократизм.

О девальвации «родовой» памяти — вследствие ухода в прошлое старого патриархального села — повествует книга Василя Попова «Корни. Хроника одного села» (1975). В описаниях быта последних «могикан» (крестьянок) умирающей деревни (повесть Георгия Мишева «Матриархат», 1967) слышатся иронические интонации, но и боль автора по безвозвратно утраченному прошлому. В романе Дикс Фучеджиева «Река» (1974) звучит предупреждение о том, что наступление цивилизации подчас наносит невосполнимый урон не только природе, но и человеку, его морали. П. Вежинов в повести «Барьер» (1976) убедительно показывает, как бескрылый рационализм губит героиню — девушку с необыкновенно богатым душевным миром, не способную существовать в «разумных» буднях и примириться с логикой расчетливого эгоизма.

Именно литература первой забила тревогу, обнаружив в обществе серьезную и нарастающую тенденцию к засилью мещанской философии,

карьеризма, потребительства, бюрократизма. В прозе и драматургии были созданы яркие, талантливые произведения, критический пафос которых был направлен против этих и других нравственных изъянов, представляющих угрозу для будущего нации. Герой повести Станислава Стратиева «Короткое солнце» (1977) вступает в острый конфликт с людьми, зараженными духом накопительства, звериным эгоизмом, и погибает. Поистине страшную картину засилья чиновничества в стране писатель создает в пьесе «Замшевый пиджак», где герой попадает в полуфантастический мир Учреждения, из которого нет выхода. В центре целого ряда произведений Г. Мишева (повести «Удаление», 1973; «Дачная зона», 1976; «Дамы приглашают», 1986 и др.) стоит проблема социально-нравственной деформации массового сознания.

Заметный сдвиг происходит в литературе, посвященной антифашистскому сопротивлению в Болгарии. В отличие от предыдущих лет авторы избегают описательности, излишней пафосности, сосредотачивают свое внимание на действительных трудностях борьбы, ее драматизме, порой, неоднозначности, пытаются подобрать ключи к исследованию как героизма, так и малодушия, предательства. Несмотря на недвусмысленное неодобрение, а зачастую и прямое противодействие властей, писатели пытаются донести до читателей правдивую и объективную летопись событий — без умолчаний и без селекции. Нелегко проходили в печать мемуарные произведения Давида Овадия о партизанском движении в Болгарии, отличающиеся своей исключительной достоверностью, вниманием к ранее неохотно освещавшимся противоречивым, болезненным темам и фактам. Наибольшую популярность получила документальная повесть писателя «Леваневский» (1978), которая стала своеобразной реабилитацией оклеветанного после 9 сентября 1944 г. партизана.

При всей жесткости, целенаправленности и серьезности обличения моральных недугов болгарского общества вопрос об их истоках, причинах впрямую в литературе почти не ставился. Обходила стороной ущербность самой партийно-государственной системы, хотя понимание этого в стране и особенно среди творческой интеллигенции постепенно зрело и к концу 80-х годов приобрело форму открытого протеста.

В семидесятые–восьмидесятые годы в болгарской литературе проявляется подчеркнутый интерес к таким художественным средствам, которые помогали писателям передать свое отношение к тем или иным

общественным явлениям в обход официальных запретов. Большое распространение получают условные формы — фантастика, символика, мифологизация, гротеск. Широко используются ирония и сарказм, пародия и парадоксы.

Эти средства применяет, в частности, Й. Радичков для передачи этической, нравственной и социальной нестабильности современного мира, когда, по его выражению, все встает «с ног на голову». Фантастическая условность, «игра пера» писателя, способствует раскрытию сути преобразовательных процессов в стране, их многозначности. Основой фантастики Й. Радичкова служит фольклорное мироощущение. Создавая в своих произведениях гротескные фантастические ситуации, в которых его герои оказываются на перепутье между патриархальностью и цивилизацией, он пародирует «суматоху» сегодняшней жизни в Болгарии (первая пьеса писателя так и называется — «Суматоха»). Фантастика П. Вежинова иного характера — он опирается не на фольклорные традиции, а скорее на научные гипотезы и философские идеи. Но, как и Й. Радичкова, этого писателя нельзя назвать «чистым» фантастом, во всяком случае, имея в виду такие произведения, как повести «Барьер» (1976), «Белый ящер» (1977). В них фантастическое — условно, имеет служебное назначение, это метафорический прием, применяемый в поисках художественной правды.

По-своему подходит к проблемам современности поэзия. Больно жалят, находя самые уязвимые точки в политике верхов, стихотворения и эпиграммы поэта-сатирика Радоя Ралина (весь тираж его популярного сборника эпиграмм — «Острый перец», 1968 — был уничтожен). В своем творчестве он часто прибегает к переосмыслению фольклорных форм: притч, пословиц, поговорок, басен. В стихотворениях Ивана Радоева раскрытие парадоксов действительности достигается во многом посредством иносказательности, метафоричности, элементов гротеска. Поэт К. Павлов вскрывает иллюзорность таких фактов реальности, которые подчас заслоняют сущность общественных процессов. Он разоблачает лживость политических догм, восстает против стереотипов художественного мышления, создавая образы-символы, образы-метафоры, прибегая к своеобразным ассоциациям, к приемам абсурда.

По-видимому, не случаен в 70–80-е годы всплеск болгарской комедиографии, специфика которой дает относительно большую свободу выражения взглядов автора. Так, С. Стратиев в своих сатирических

комедиях «Римская купальня» (1977), «Замшевый пиджак» (1979), «Автобус» (1982) и др. выявляет парадоксальность, абсурдность определенных конкретных жизненных ситуаций, в основе которых зритель легко угадывает нравственные пороки общества в целом. Например, в вечерних блужданиях по городу рейсового автобуса («Автобус»), шофер которого не может обнаружить в Софии ни одной открытой булочной, нетрудно распознать аллегория — общий хаос в государстве. В комедии Ивана Радоева «Людоедка» действие разворачивается в доме для престарелых. В ней также просматривается некая параллель «большому» внешнему миру, в котором, как и в тесном, старческом, мирке ничего не меняется. Й. Радичков в комедии «Образ и подобие» (1986) уже не ограничивается намеками. Сказочность, притчевость, аллегорическая ассоциативность служат ему для отображения вполне конкретной и узнаваемой политической коллизии и более того — в известной мере конкретной политической ситуации в стране. В то же время сатирическое обличение насилия, коррумпированности и пр., выходит не только к реалиям недавней болгарской действительности (т.е. режима Т. Живкова), но и приобретает более общие очертания. Разумеется, эта пьеса могла появиться на театральной сцене лишь после ноября 1989 г.

Несмотря на явное противостояние большей части писателей в 70–80-е годы официальному курсу политики по отношению к литературе, репрессивные меры в этот период в основном ограничивались запретом на публикации. Партийное руководство придерживалось тактики «приручения» писателей путем создания целой системы привилегий, предоставления материальных благ, престижных постов и пр. Конечно, угрозы, запугивания тоже имели место. В 1970 г. четверо писателей (Валерий Петров, Гочо Гочев, Христо Ганев, Марко Ганчев), не пожелавших поддержать протест Союза болгарских писателей в адрес Комитета по Нобелевским премиям, присудившего награду А. Солженицыну, были исключены из рядов БКП, а один (Благой Димитров), не будучи членом партии — из Союза писателей. Через 14 лет наказание было отменено. Такая тактика, конечно, не всегда оправдывалась, но все же она позволяла сдерживать брожение в писательской среде и довольно успешно препятствовала открытым и активным антиправительственным выступлениям.

Кроме одного, которое основательно смешало властям карты. Речь идет о Георгии Маркове, талантливом прозаике и драматурге. О нем партийное руководство и лично Т. Живков проявляли особую «забо-

ту», стараясь обрести в писателе своего сторонника. Став членом Союза писателей, он, как и многие другие, без больших хлопот получил квартиру в Софии, купил машину. Однако сделать его «своим», управляемым не удалось.

В своем творчестве до эмиграции в 1969 г. Г. Марков, естественно, не мог выйти далеко за пределы дозволенного. Правда, в его романе на современную тему («Мужчины», 1962) общественные недуги уже не выводились, как это было свойственно литературе того времени, исключительно из периода культа личности, но все еще прямо не связывались с несостоятельностью самой партийно-государственной системы, тоталитарным режимом в стране. Только годы спустя, в эмиграции Г. Марков, полностью избавившись от иллюзий, скажет о фатальной зависимости болгарских писателей от власти и социального заказа, от собственных компромиссов и автоцензуры, укажет на кастовость писателей, на их изолированность от жизни людей других социальных слоев, а также прямо заявит о порочности социалистического строя в Болгарии, о партийно-государственном диктате во всех областях жизни страны. Однако конфронтация писателя с властями, с их попытками подчинить творческую мысль догматическим установкам четко обозначилась еще до эмиграции. И если роман Г. Маркова был в основном благожелательно принят официальной критикой, то судьба его более поздних произведений — пьес сложилась иначе. Одна из них, «Пройти под радугой» (1966), была запрещена после 13-го представления в театре, две других: «Я был им» (1969) и «Коммунисты» (1969) — не выдержали испытания закрытым просмотром. В основном официальную критику настораживал неординарный для тех лет подход драматурга к изображению реальных событий и фактов современности и недавнего прошлого, неприятие им шаблонного, а нередко и прямо искаженного их представления и толкования. Так, в пьесе «Коммунисты», приуроченной к 25-летию свержения в Болгарии монархо-фашизма и созданной писателем целиком на документальном материале (он был допущен в Архивы Министерства внутренних дел, где полгода изучал дела коммунистов, арестованных и осужденных в годы антифашистского сопротивления), не оказалось таких сцен, где коммунисты перед расстрелом провозглашали бы обязательные, с точки зрения «высокой» комиссии, принимавшей спектакль, лозунги типа: «Да здравствует Красная Армия» или «Смерть фашизму». Документы, с которыми ознакомился Г. Марков, свидетельствуют о другом. Последние слова перед смертью осужденные коммунисты

чаще всего обращали к матери, родным, друзьям. Архивные материалы периода борьбы с фашизмом в Болгарии раскрыли, по словам Г. Маркова, «трагические образы обреченных героев этой суровой болгарской драмы и совершенно естественно разделили их на четыре условные группы: коммунистов-идеалистов, коммунистов-советских агентов, коммунистов-приспособленцев и случайных коммунистов»¹. Причем из первой группы мало кто дожил до 9 сентября 1944 г.

В семидесятые годы Г. Марков пишет «Заочные репортажи о Болгарии», которые первоначально были задуманы и осуществлены как серия передач на Болгарию по радио «Свободная Европа». Миллионы болгар слушали голос писателя, говорившего о том, что в сущности уже носилось в воздухе, о чем многие знали или догадывались, но не могли сказать открыто и тем более написать. Эти передачи завоевали популярность огромной аудитории радиослушателей страны своей смелостью, честностью, бескомпромиссностью в анализе болгарской действительности, в характеристиках известных деятелей политики и культуры. «Заочные репортажи о Болгарии» впервые были изданы по-болгарски в Цюрихе (1980–1981), затем, в переводе на английский, в 1983 г. — в Англии и в 1984 г. — в США. И только в 1990 г. — в Болгарии. Часть рукописного наследия писателя была опубликована в книге под названием «Когда часы остановились. Новые заочные репортажи о Болгарии» (София, 1991). В очерках, эссе, репортажах, портретных зарисовках, воспоминаниях, собранных в обеих книгах, воссоздается местами субъективная, но бесспорно правдивая в своей основе, неприкрашенная картина общественно-политической и культурной жизни Болгарии 60–70-х годов. За эту правду Г. Марков заплатил жизнью — он был убит в Лондоне в 1978 г.

Повороты в истории трудно предсказуемы и происходят как бы внезапно. Однако приближение их угадывается по переменам, которые наступают в жизни общества, особенно в ее духовной, нравственной сфере. Болгарская литература чутко уловила эти перемены и отразила их в предчувствии судьбоносных для страны и народа событий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Марков Г. Заочни репортажи за България. София, 1990. С.50.

Трагический фарс истории

(роман И. Петрова «Облава на волков»)

Роман Ивайло Петрова «Облава на волков» (1986) по праву считается одним из лучших произведений болгарской прозы XX века. В нем писатель предложил новаторское художественное решение важнейшей для болгарского общества 50–60-х годов XX века проблемы — коренных изменений в судьбах крестьян в результате проведенной коллективизации сельского хозяйства. Деревенская тематика в творчестве И. Петрова издавна была одной из центральных («Нонкина любовь», 1953, «Мертвая зыбь», 1961, «Перед тем, как я родился и после этого», 1971). В романе «Облава на волков» автор расширил и углубил эту тему, создал многогранную, эпическую картину жизни деревни, исследуя сферу психологии крестьянина в условиях коренного слома всех норм и традиций.

У читателей роман имел огромный успех. Однако суждения о нем критиков были далеко не однозначны. На страницах журналов «Пламак», «Септември», «Литературна мисл», еженедельника «Литературен фронт» и других периодических изданий развернулась острая дискуссия. Художественное мастерство И. Петрова никем не ставилось под сомнение, критики по-разному отнеслись к идейной позиции писателя. Одни из них, защищая принципиально верную, по их мнению, политику партии в сельском хозяйстве, упрекали автора в том, что он не смог показать прогрессивный смысл преобразований, выбрав заведомо негативный пример¹. Другие считали, что, напротив, изображение коллективизации в романе вполне объективно, а боль автора за судьбу героев порождена трагическими обстоятельствами, действительно имевшими место в истории болгарского народа. Особо подчеркивалась глубина и разнообразие философских тем в романе. Этими критиками «Облава на волков» оценивалась очень высоко и сравнивалась с такими известными романами, как «Иван-Кондарев» Э. Станева, «Табак» Д. Димова².

Тема кооперирования в деревне вошла в болгарскую литературу в 50-е годы, когда авторы создавали свои произведения «по горячим

следам» событий, не умея еще проникнуть в драматическую суть происходящего и послушно следуя активно внедряемым тогда принципам и схемам соцреализма (например, повести и романы С. Даскалова). Правда, уже в романе А. Гуляшки «Золотое руно», 1958 и, особенно, в «Мертвой зыби», 1961 И. Петрова обозначился отход от догматических построений; умозрительный оптимизм сменился ощущением сложности и неоднозначности социальных и политических преобразований в деревне. Стали осознаваться и их трагические последствия для жизни крестьян. В 60–70-е годы интерес к теме кооперации снижается. В «деревенской» прозе Н. Хайтова, В. Попова, Г. Мишева, Д. Фучеджиева эта тема, по сути дела, затрагивается лишь с точки зрения ее последствий (разрыв связи между поколениями, вымирание сел, миграция и т.п.).

Возвращаясь в романе «Облава на волков» к событиям в болгарской деревне конца сороковых — начала пятидесятих годов, И. Петров попытался взглянуть на них через призму времени, «из далека восьмидесятых». С 1961 года, времени издания первого удачного произведения писателя о кооперировании — романа «Мертвая зыбь», принципиальная авторская оценка этого процесса не изменилась, но существенно изменились параметры проблематики. В своей новой книге И. Петров не столько воссоздает напряженные ситуации в ходе коллективизации, сколько, как и упомянутые выше Г. Мишев, В. Попов и другие писатели, показывает, как она сказалась на судьбах крестьян. «Это роман не о событии, а о последствиях события», он «о результатах истории»³, — пишет болгарский литературовед А. Йорданов. В отличие от романа «Мертвая зыбь», в котором порой преобладает эмоциональный подход к освещению недавних событий, в «Облаве на волков» писатель подвергает их более глубокому анализу и стремится им дать беспристрастную и взвешенную оценку.

Эти два романа различаются и по охвату материала. Тема кооперирования в «Облаве на волков» — центральная, но не единственная. Здесь говорится и о двадцатых–тридцатых годах, и об историческом переломе в пятидесятые, и о вымирании деревни в шестидесятые. Представлена жизнь разных слоев общества в селе, небольшом городке около него и в близлежащем поместье. Личное бытие персонажей раскрывается на фоне истории, она вмешивается в людские судьбы. В «Мертвой зыби», где автор тоже стремится к эпическому охвату действительности, само время действия ограничивается приблизи-

тельно двумя годами. В «Облаве на волков» развитие села рассмотрено на протяжении нескольких десятилетий, можно говорить об историческом подходе к теме.

«Облава на волков» — роман социально-психологический. В то же время автор стремится осмыслить суть преобразований в селе и в социально-философском плане. Отдельные части книги, разные в жанрово-стилевом отношении, объединены единым смысловым стержнем. Писателя волнуют изломы недавней болгарской истории, ее резкие повороты, страдания, которые она приносит людям, независимо от того, по какую сторону баррикады они оказываются. Он размышляет о возможностях человека противостоять истории, об относительности свободы выбора, смене ценностных критериев и норм нравственности.

Роман написан в характерной для болгарской литературы форме цикла. Каждая из его частей (глав) могла бы рассматриваться в качестве самостоятельной повести со своим героем. В первой главе события описываются с точки зрения крестьянина Соленого Калчо, потом вступает голос его односельчанина Жендо-Разбойника. Третья часть наиболее сложная — здесь писатель попеременно дает слово Николину Миялкову, бывшему слуге (скорее даже управляющему) в небольшом поместье, и Ивану Шибилеву, одному из самых образованных крестьян. В этой главе помещен дневник еще одного героя — помещика Деветакова, на которого работает Николин. Далее рассказ ведет Илко Кралев, брат секретаря партийной организации села Стояна Кралева, единственного героя, которому И. Петров не предоставляет слова; во всех главах о нем говорят другие персонажи, он находится в центре всех обстоятельств и является, в известной мере, их виновником. Завершается роман историей «крестьянина-середняка» Кирио Джелебова, судьба которого полнее всего иллюстрирует беды, причиненные болгарской деревне коллективизацией. Своеобразный «полифонизм» голосов в романе, дополнение одного рассказа другим позволяют писателю проследить историю болгарской деревни, расширяя и временной охват событий, и проблематику романа.

Для характеристики персонажей автор использует их прозвища (в болгарской деревне существует традиция давать прозвища). Одно из крестьян, Калчо, прозвали «Соленым», потому что ему однажды здорово «насоллил» сосед. Жендо окрестили «Разбойником» — в молодости он участвовал в разбоях, грабил богатеев. Ивана Шибилева

нарекли «Мастаком», отдавая должное его разнообразным способностям. Николин Миялков получил прозвище «Рогач» — его жена Мона изменяла ему, а секретаря партийной организации села Стояна Кралева зовут «Кралешвили», за внешнее сходство со Сталиным. Кирил Джебелова обозвали «Матьвоюзаногу» из-за его любви к крепким выражениям.

Одним из несомненных достоинств романа является умение автора представлять драматические и даже трагические эпизоды из жизни героев с юмором, иронией, иногда — с сарказмом. Причем трагическое и комическое нередко могут соседствовать. Персонажи И. Петрова — живые люди со своими недостатками, часто комическими чертами характера, о чем свидетельствуют и их прозвища. При этом на материале человеческой истории болгарской деревни автор обращается к нравственным категориям, к осмыслению добра и зла, красоты, нравственной сущности человека, его понимания Бога. Герои романа хотят понять, гармонично ли устроен мир, или жизнь человека только фарс, шутка, которую с ним сыграла природа.

Соленый Калчо и Николин Миялков уверены, что в природе гармония есть, человек может смотреть на мир «с высоты природы». Но они оказываются неприспособленными к обычной жизни, к повседневности. Наиболее скептический персонаж И. Петрова — помещик Деветаков, утверждает, что жизнь вообще абсурдна и бессмысленна. «Говорят, что в природе существует высшая гармония. Скорее в ней царит хаос». «Мир, в котором мы живем, настолько абсурден, столь лишен смысла, что, может быть, только приобщение к духу может нас спасти». Но, если в мире есть гармония, то она связана с понятием «эстетическое», с красотой. Вот как рассуждает герой. «Если он [Бог] есть, то он и вправду должен быть духом... Следовательно, наше спасение в духовном мире... Религия — это красивая, может быть, самая красивая поэзия, сотворенная когда-либо человеком».

Подчеркивая важную роль красоты в жизни людей, автор следует традиции болгарского прозаика двадцатых–тридцатых годов XX века Й. Йовкова, который (очевидно, под влиянием творчества Ф.М. Достоевского) видел в красоте возможность спасения для мира. В «Облаве на волков» красота — это любовь, которая может принести в мир гармонию. В каждой из частей романа есть любовная интрига с печальной развязкой. Любовь Моны и Ивана Шибилева заканчивается смертью Моны, умирает и Радка, жена сына Жендо. Самые поэтич-

ные, наполненные лиризмом страницы «Облавы на волков» посвящены любви Илко Кралева и Нуши. Рассказ о взаимоотношениях этих двух героев доказывает, что только любовь могла бы сделать мир лучше. Этим героям присуща готовность к самопожертвованию, их чувства лишены эгоизма и, возможно, идеальны с точки зрения автора, однако и здесь все заканчивается смертью девушки. То, что все любовные истории в «Облаве на волков» трагичны, очевидно, не случайно. Красота, конечно, привносит в мир гармонию, но не в состоянии его спасти.

Революция пытается заменить старую «неэстетичную», а, значит, и «неэтичную» мораль новой, которая на поверку оказывается не лучше. В историях Радки и Моны автор касается проблемы «незаконной» любви и внебрачных детей. Радку губят деревенские предрассудки, она не может себе простить, что вышла замуж, будучи беременной от другого; Мона имеет дочь от Ивана, будучи замужем за Николином. Времена изменились, но и теперь партийная организация села, то есть Стоян Кралев, может вмешиваться в личную жизнь крестьян, обвинять Мону и Ивана в моральном разложении. Писатель полагает, что любая историческая догма не совместима с красотой и не может быть этичной. История села представлена автором как смешанная не только социально-общественных отношений, но и разных норм нравственности, любая из которых несовершенна.

Автор хочет понять, почему революция в деревне обернулась трагическим фарсом. О том, что попытка изменить общественный уклад всегда делается как бы ради высокой цели — счастья человечества, но без учета того, какими средствами оно достигается, автор писал уже в «Мертвой зыби». В «Облаве на волков» проблема использования насилия ради достижения некой высокой цели рассматривается несколько шире и масштабнее. Деветакوف размышляет в своем дневнике: «Революции сопряжены с насилием, и я всегда спрашивал себя, как можно негуманными средствами добиться гуманной цели». Взгляд этого героя на исторические перемены однозначно пессимистичен: «Теперь я знаю, что никакие идеи и революции не изменили и не изменят человека. Теоретики, особенно материалисты, не знают, что человек — это бездна, в которую никто еще не сумел заглянуть так глубоко, чтобы увидеть дно».

Соленый Калчо, Николин Миялков, Стоян Кралев думают, что человека менять не надо, совершать неблагоприятные поступки его

заставляют судьба (обстоятельства, история). Они полагают, что мир можно изменить, если найти верную идею, правду, в соответствии с которой надо действовать, используя любые средства.

Трагическим фарсом истории предстает в романе переустройство мира на основе такой «правильной» идеи. (Естественно, герои-коммунисты считают свою идею единственно верной.) Автор оставляет вопрос открытым — была ли сама по себе коммунистическая идея ложной или люди осуществляли ее неправильно, по принципу «цель оправдывает средства». Его, на наш взгляд, больше волнует моральная сторона дела: допустимо ли, пусть даже с благими намерениями, прибегать к насильственным методам изменения веками складывавшихся устоев крестьянской жизни?

Для создания гармоничного общества, по мнению И. Петрова, необходима относительная свобода его членов. Жендо-Разбойник, например, считает, что свобода у тех, у кого власть. Во время коллективизации крестьяне были лишены права выбора, и это только ожесточало людей, настраивало их против новой власти. Ивайло Петров честно и откровенно рассказывает о трагических коллизиях в ходе коллективизации. Некоторые критики даже упрекали его в чрезмерном сгущении красок. В результате борьбы за «счастье крестьян» село умирает. Постаревшие герои романа — чуть ли не единственные его обитатели, моложе шестидесяти там никого нет, даже традиционный для Болгарии виноград уже некому выращивать.

Может ли идея обобществления земли, важная для хода истории, стать близкой и понятной всем крестьянам и принести им счастье? Конечно, коллективизация была бы невозможна без веры части общества в эту идею, однако попытка осуществить ее путем принуждения и прямого насилия привела к разочарованию в ней, к ее девальвации. Парадоксален и жизненный финал героев романа. Почти никто из крестьян, за исключением Илко, не помнит, что партийную организацию в селе создал не Стоян Кралев, а Иван. Ко времени окончания кампании по кооперированию в деревне Ивана за «моральное разложение» и оскорбление секретаря райкома партии исключают из партии.

Не задалась жизнь и других крестьян, активно участвовавших в организации коллективных хозяйств. Илко Кралев после смерти Нуши хочет остаться в селе. Однако печальная участь села подрывает его веру в справедливость проводимых реформ, он отказывается от

своих прежних убеждений, порывает с братом и уезжает в город. Судьба Стояна тоже складывается неудачно. В ходе разоблачения культа личности в Болгарии, он становится ненужным. Его смещают с руководящей должности, что для такого амбициозного и слепо преданного партии героя — настоящая катастрофа.

Проблема роли человека в истории и меры ответственности личности за события раскрывается на примере судьбы Стояна Кралева. Автор не удовлетворяется констатацией вины героя, он хочет ее проанализировать и создает законченный в своей достоверности образ человека «своего времени». В начале, принуждая крестьян вступать в кооператив, Стоян страдает и сам. Потом у него развиваются диктаторские замашки, и, как замечает Иван Шибилев, тот народ, за счастье которого он борется, перестает его интересоваться. Человеку трудно выдержать испытание властью. И. Петров ставит вопрос, чья это вина — обстоятельств или самой личности, он показывает, что вина самого Стояна за происходящее в селе огромна, а его вмешательство в жизнь односельчан оказалось роковым, неограниченная власть привела к тому, что он возомнил себя Богом.

Надо сказать, что вообще проблема Бога имеет важное значение для понимания романа. В последней части «Облавы на волков», рассказанной от лица Киро Джелебова, она раскрывается наиболее полно. Писатель умело соединяет широкую философскую проблематику с отражением вопросов, важных именно для истории Болгарии — отношением крестьян к земле как к Богу. Для Киро, считавшегося в селе образцовым хозяином, отказ от владения землей означает разрушение всей прежней жизни, патриархальных традиций, быта и отношений в семье. Вначале гордость не позволяет ему подчиниться Стояну, считавшего себя Богом. Стоян, лишив сыновей Киро возможности продолжить образование, провоцирует Марко, старшего из них, эмигрировать — чем способствует распаду семьи. Киро чувствует себя виноватым в том, что не смог защитить детей, что его гордость сломила их жизни. Он думает, что это грех, который можно искупить смирением перед Стояном. На последних страницах романа, когда герой читает Библию, в его сознании смешиваются два образа — Бога и Стояна Кралешвили: «И я был как Йов и другие, и я поджигал хвост перед своим мучителем. И тот требовал от меня смирения и подчинения, а сам непрерывно мстил мне за чужие грехи...». Оказывается, что и смирение не может оградить человека от незаслуженного

страдания — в Германии, в эмиграции умирает Марко, и в Киро поднимается бунт и против Стояна, и против религии. Роман кончается тем, что Киро пишет на странице семейной библии, где велась летопись его рода: «Киро Джелебов убил Стояна Кралева 24 декабря 1965 года». В финале романа не ясно, убил ли Киро Стояна на самом деле, но отношение к нему как к Богу в себе он уничтожает.

Кажется, что герои романа имеют право выбора по отношению к действительности. Так, Иван Шибилев увлечен новыми идеями, которые появились в обществе, в том числе и идеей обобществления земли, Стоян Кралев и Илко стараются осуществить их на практике, причем Стоян не выбирает средств для достижения цели. Киро Джелебов мучительно пытается остановить распад прежних устоев жизни, Жендо-Разбойник хочет остаться свободным — оба этих героя сопротивляются переменам. Калчо Соленый не может решить, на чью сторону встать, Николин Миялков строит новый дом, не замечая, что «время смутное»; он делает все, чтобы продолжать жить в замкнутом, ограниченном мире. Но какую бы позицию герои не выбирали, все они — пленники современной истории, которая сыграла с ними злую шутку — социалистические преобразования в болгарской деревне, как они изображаются в романе «Облава на волков», настолько нелепы и абсурдны, что напоминают фарс, трагический фарс.

Художественное осмысление хода коллективизации и ее горьких человеческих результатов в романе И.Петрова укрепляло критические настроения в болгарском обществе по отношению к существующему режиму, которые, в конечном счете, привели к его слому.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Колевски В. По повод «Хайка за вълци» от И.Петров // Литературен фронт, 1986, бр.43.

² Жечев Т. Да се помни и знае // Литературен фронт, 1986, бр.45; Зарев П. Второ прочитане // Литературен фронт, 1986, бр.31.

³ Йорданов А. Тревогите и прозренията на Ивайло Петров // Пламък, 1987, кн.6.

Тема 1948 года в сербской и хорватской прозе

Социалистическая Югославия практически не знала диссидентства и самиздата*. И на то были свои причины. Надо иметь в виду, что еще в ходе народно-освободительной борьбы и первые послевоенные годы югославская государственная и политическая система строилась по образцу Советского Союза. Однако после исключения в 1948 году из содружества социалистических стран Югославия вынуждена была скорректировать свой внутренний и внешний курс. В результате чего внутри страны вскоре стали развиваться процессы, которые обусловили своеобразие складывающейся в ней политической, экономической и культурной ситуации, противоречивое сосуществование, казалось, взаимоисключающих принципов. Так, инициированная югославским партийным руководством резкая критика сталинизма и советской модели социализма, включая и культурную политику СССР, сопровождалась в то же время запретом на выражение какого бы то ни было оппозиционного отношения к югославскому варианту социалистического строительства, к политике СКЮ, ее вождям и, в первую очередь, к Йосипу Броз Тито. Табу накладывалось на темы, связанные с гражданской войной в годы второй мировой войны, межнациональными конфликтами в прошлом, в военное время и после него, коллективизацией, раскулачиванием и роспуском колхозов и, наконец, со всей проблематикой, которая так или иначе касалась решений Информбюро коммунистических и рабочих партий по Югославии, принятых в 1948/1949 гг. и последовавших за ними репрессий в самой Югославии. При полном неприятии идеологического плюрализма была дана некоторая свобода (затем, практически неограниченная) плюрализму эстетическому. Литературные журналы открыли свои страницы современным философским, эстетическим и культурологическим теориям, в издательствах выходили переводы произведений современных зарубежных писателей разной идейной ориентации и запрещенных в других социалистических

* Феномен М.Джиласа лишь подтверждал исключительность этого явления.

землях — А. Солженицына, Б. Пастернака, Ч. Милоша, М. Кундеры и многих других*. Одновременно шел процесс возвращения в отечественную культуру имен и произведений по разным причинам попавших под запрет югославских писателей (например, хорватского — Тина Уевича и сербского — Милоша Црњанского), реабилитировались целые направления — модерн рубежа веков, символизм, экспрессионизм, сюрреализм. Искусство, вынужденное искать обходные пути в освещении волновавших общество проблем власти, положения человека в тоталитарном государстве, границ свободы и несвободы, человечности и отчуждения, на протяжении двух десятилетий находило их прежде всего в обращении к параболическим и мифологическим формам, возрождении традиций модернистской и авангардистской поэтики.

Однако эстетическая открытость миру не могла не расшатывать догматические стереотипы в других областях гуманитарных и общественных наук и не расширять их теоретическую базу, а внешне замаскированные под критику сталинизма исследования так или иначе затрагивали внутриюгославские проблемы. Особая заслуга в этом отношении принадлежала загребскому философскому журналу «Праксис» (1960–1984, выходил с перерывами), провозгласившему своим кредо мысль Маркса о праве на критический анализ «всего сущего» и приглашавшему в свой журнал, кроме югославских ученых из всех республик, зарубежных философов, социологов, политологов и литературоведов неомарксистского направления. Но при этом любые отклонения от основного идеологического фарватера моментально карались запретом номеров журналов. То же касалось и кинофильмов, театральных постановок, художественных выставок.

Перелом наступил после того, как в 1968 г. в казалось бы «благополучной» Югославии разразился новый общественно-политический кризис, вызванный на этот раз уже внутренними причинами. Массовые студенческие волнения и забастовки рабочих, поддержанные частью творческой интеллигенции, проходили под флагом защиты «истинного социализма», «гуманного общества», свободы печати и отмены всяческих привилегий. Их участники ни в коей мере не покушались на государственные и идеологические основы страны. И все же их выступления обнажили обострившиеся противоречия между декларируе-

* Например, в 1962 г. на сербохорватский язык был переведен роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», в 1968 — «Раковый корпус» А. Солженицына. В этом же году было опубликовано его письмо IV съезду советских писателей, а в 1969 году — роман «В круге первом».

мой свободой слова, автономией научного и художественного творчества, плюрализма мнений и реальным типом власти, основанном на монополии коммунистической партии, строго контролирующей все сферы идеологии и культуры. За кратковременными «оттепелями» вновь следовали взыскания, идеологические проработки и исключения из партии (например, Б. Чопич был исключен в 1960, Д. Чосич — в 1968 г.). По существу репрессиям подвергались все, кто предлагал, по мнению руководства страны, «усовершенствовать политическую систему социализма путем внесения в нее элементов буржуазной демократии, политического плюрализма и многопартийности»¹.

Все эти события не прошли для общества даром. С ними заканчивалась эпоха молчания и наступала новая эпоха во взаимоотношениях власти и общества, власти и искусства. Наступала эра открытых столкновений пока еще очень неравных сил. Однако это соотношение стало быстро меняться после смерти И.Б. Тито (1980), бессменного руководителя партии и государства на протяжении нескольких десятилетий. Открывшиеся после этого возможности критики Тито неминуемо повлекли за собой сначала стихийное, а затем и осознанное отрицание созданной им системы, рождали потребность освободиться от культивировавшихся этой системой ложных представлений. Выполнение такой задачи во многом взяла на себя художественная литература, в которой стала явно преобладать просветительско-пропагандистская функция, что не могло не привести к некоторым негативным для литературы последствиям. Зачастую общественный отклик на подобные произведения приобретал значение, превосходящее их художественные достоинства. Становясь выразителем настроений все более широких слоев населения, литература все больше политизировалась и тем самым способствовала политизации общества. В этой ситуации необычайно возрастала роль гражданской позиции писателя и его нравственного облика.

В новой складывающейся в Югославии обстановке на смену «социалистическому эстетизму» (термин С. Лукича) 1950–60-х гг. и зашифрованному искусству экзистенциально-модернистского типа в 70–80-е гг. приходит понимание художественной литературы «как носителя критического и альтернативного сознания» (П. Палавистра)². «Бунт формы» в 50–60-х гг. сменялся «бунтом содержания», что и вызвало достаточно быстрое открытие ранее запрещенных тем, появление произведений, критически осмысливающих национальное про-

шное югославянских народов, отдельные страницы истории социалистического строительства. Начинает просачиваться правда и о Гоме острове — концентрационном лагере, расположенном на одном из скалистых далматинских островов и ставшем символом политических репрессий в Югославии. Разгадка логики истории в прошлом помогла разобраться в настоящем. В литературе возрождался отодвинутый в предшествующие десятилетия на периферию литературного развития общественный и общественно-политический роман. Общественно-политическая проблематика проникает и в другие жанры, облекая идейное противостояние в эстетическую форму.

С конца 60-х гг. именно художественная литература явилась первооткрывательницей столь важной для гражданского самосознания общества темы, как тема 1948 года. Она далеко выходила за рамки одного-двух лет и включала в себя время с начала советско-югославского конфликта, решений Информбюро и последовавших за ними репрессий в Югославии, т.е. до первой половины 50-х гг. По аналогии с советским 1937 годом югославский 1948 год стал синонимом целой эпохи и охватывал большой комплекс политических и моральных проблем. С годами число проблем увеличивалось, углублялось их понимание и освещение. При этом писателей все больше волновала не суть разногласий между Югославией и СССР, а их отзвук внутри самой Югославии, та внутренняя борьба, которая развернулась между бывшими единомышленниками, разделив их на защитников «югославской правды» и так называемых информбюровцев. Круг последних оказался весьма широк и достаточно произволен. В него включались те, кто в критике югославского руководства со стороны Информбюро находил немало справедливого — благодаря чему и возникло само определение этой группы политических оппонентов. Но в число информбюровцев зачислялись и те, кто симпатизировал России или кому инкриминировали симпатии к ней и к Красной Армии, с помощью которой Югославия была освобождена от фашистской оккупации. А также те, кто был попросту убежден в пагубности разрыва исторически сложившихся традиционных русско-югославянских связей. В результате в списки информбюровцев попадали жертвы наветов, доносов и вздорных обвинений, использовавшихся в самых низменных целях. Во многом благодаря им и увеличивалась массовость тогдашних репрессий. Такая расплывчатость обвинений, широта охвата репрессиями самых разных слоев населения предопреде-

лила вторую особенность в освещении этой темы в искусстве — сосредоточенность не на политической стороне конфликтов, а на их нравственной стороне, определявшей поведение людей в сложившихся обстоятельствах и вновь оживившей такие вечные понятия как совесть, достоинство, самоуважение и верность не только политическим идеалам, но и этим гуманистическим ценностям.

В первых произведениях, где события 1948 г. оказывались прямо или косвенно пружиной конфликта, они, как правило, не выводились в сам текст, а лишь подразумевались: авторы рассчитывали на догадливость читателя и его жизненный опыт. За скобками романа Драгослава Михайловича «Когда цвели тыквы» (1968) остается причина гибели отца и брата героя. Между тем сам факт, что они погибли по вине полковника госбезопасности, и время их гибели были достаточно красноречивы. Не менее характерной приметой того периода оказывается и вынужденная эмиграция героя после того, как он отказывается от покровительства полковника. Когда же причины конфликта были несколько прояснены автором в поставленной на следующий год по роману драме, то она тут же была изъята из репертуара по личному распоряжению Тито.

В том же 1968 г. появился один из самых остро критических в сербской литературе романов. Это «Мемуары Перо-калеки» Слободана Селенича, произведение, беспощадно разоблачавшее перерождение бывших партизанских командиров и комсомольских вожakov, возглавивших социалистическое строительство. Советско-югославские отношения конца сороковых годов нашли в нем отражение в маленьком, но очень емком гротескном эпизоде. Спившийся герой, когда-то получивший за свою непреклонную твердость в проведении линии партии прозвище Павка Корчагин, вспоминает о том, как два пятых класса по примеру взрослых затеяли обсуждение вопроса о правоте и неправоте Сталина. Решение спора было простым: все ученики, выступившие в защиту Сталина, были арестованы вместе со своим вожаком такого же возраста.

Совершенно иной аспект этой темы был выделен хорватским писателем Йосипом Барковичем. В романе «Айсберги» (1969) он задался целью проанализировать трагически сломленные войной и послевоенной действительностью судьбы так или иначе выбитых из общественной колеи людей. Одним из них оказался некто Драголюб — участник народно-освободительной борьбы, а после нее — член

Верховного суда республики. Особенность трактовки Барковичем трагедии этого человека состояла в акцентировании внимания на национальности героя. Он серб, и по его собственному признанию, «с детства был воспитан в нелюбви к хорватам». На этой почве формировалось его и других сербов, занимавших руководящие посты в Хорватии, мнение о том, что сербы, в отличие от хорватов, тяготеющих к Западу, всегда видели в России свою защитницу. Они также в гораздо большей степени были привержены и идеалам социализма. Так герой оказался среди тех, кто уже после разгрома информбюровцев встал на защиту идеалов коммунизма, от которых, по его мнению, отступало руководство страны. Закончилось все тем же Голым островом*.

Подход Барковича к освещению темы 1948 года во многом объяснялся той общественной ситуацией, которая складывалась в Хорватии на момент написания романа. В то время в ней нарастала волна так называемого второго национального возрождения (первое, как известно, было в середине XIX века) с требованием большей экономической и культурной самостоятельности республики. В обострявшейся обстановке противостояния белградскому центру осложнение хорватско-сербских отношений подпитывалось воспоминаниями о конфликтах межвоенной и военной поры, событиями первых послевоенных лет, а то и более отдаленного прошлого во взаимоотношениях этих югославянских народов.

В романе «Айсберги» обращает на себя внимание признание героем своей вины и справедливости наказания, а также характеристика расправы с политическими противниками в Югославии как «более мягкой» по сравнению со сталинскими чистками, которые были бы неизбежными и в Югославии, если бы победили информбюровцы. Достаточно снисходительно изображена и бессмысленная каторжная работа в каменоломне Голого острова. Герой даже имеет возможность создать в лагере кружок по изучению хорватской и сербской истории. Но в исповеди Драголюбa тем не менее содержится и очень важная мысль. Он признается, что все три года, проведенные им на каторге, его мучил вопрос: «возможно ли организовать сносную человеческую жизнь без насилия, некое сообщество без лжи, без террора и групп поработителей». Герой продолжает размышлять об этом

* И. Баркович опирался на действительный факт: в 1950 г. в Хорватии была арестована группа сербов, занимавших в республике государственные посты — заместитель правительства Д. Бркич, министры Р. Жигич, С. Опачич и др.

и после освобождения, когда ему пришлось пережить страх перед возможностью повторного ареста и горечь отчуждения от избегавших общения с ним его близких и односельчан. В результате он принимает мужественное решение — отказаться от возвращения в партию, политика которой не давала ответа на терзавшие его сомнения.

Этот аспект в освещении проблематики 1948 года станет одним из важнейших во многих произведениях югославских авторов 80-х гг. и усилит внимание к нравственной стороне ее содержания. Такой поворот в трактовке общественно значимых тем, который наметился еще в романе Антония Исаковича «Мгновения I» (1976), посвященном народно-освободительной войне, в гораздо большей степени обозначится в его следующем романе «Мгновения II» (1982). Обе книги построены как рассказы-воспоминания безымянного героя. В первой из них его память выхватывает девять мгновений. В них всплывают, однако, не картины боевых сражений, участником которых он был, а казалось бы окраинные эпизоды той поры, оставившие между тем глубокий след в его душе и как бы «изнутри» освещающие трагедию гражданской войны: отношение к врагам и их семьям, к односельчанам, выдавшим оккупантам для спасения всей деревни две партизанские семьи, среди которых была и семья героя. Вся вторая книга — это десятое мгновение, состоящее из рассказов свидетелей, раскрывающих смысл событий 1948 г., тайну Голого острова и судьбы его жертв, прошедших путь от революционных фанатиков до «еретиков». Роман Исаковича впервые в югославских литературах с такой откровенностью обнажил карательную политику государства в отношении своих граждан, стремление тоталитарной машины унижить, раздавить человека, посеять страх в души как можно большего числа людей, сделать это чувство основой их поведения. Не вдаваясь в вопросы виновности заключенного, Исакович выдвигает на первый план проблему этического отношения к арестованному, пытаясь тем самым нащупать ту грань, за которой наказание переходит в преступление. Не случайно поэтому этот роман, написанный в конце 70-х гг., несмотря на наличие 23-х внутренних рецензий, поддерживавших издание, смог увидеть свет только после смерти Тито.

В начале 80-х гг. рассматриваемую тему в той или иной степени затрагивали произведения уже нескольких писателей — сербов Слободана Селенича «Орел-решка», Павла Угринова «Царство земное», черногорца Жарко Команина «Преступный год», хорвата Петара

Шегедина «Ветер». Тогда же в Словении вышли романы Фреда Годи- ны «Молчащий оркестр», Бранко Хофмана «Дожить до утра», Вито- мила Зупана «Левитан».

Труднее было пробиться на сцену пьесам и, главное, удержаться на ней. На театральном фестивале Стериино позорье, чтобы прегра- дить путь в театр потоку крамольных пьес, в 1981 году был создан специальный комитет. И лишь со сменой руководства фестиваля в 1985 г. в его репертуар, а затем и на сцены страны вернулись спек- такли, трактующие трагедию 1948 г. («Балканский шпион» и «Про- фессионал» Д. Ковачича, «Карамазовы» Д. Йовановича, «Счастливый 1949 год» Г. Михич, «Анера» И. Брешана). Они включились в общий драматургический контекст, существенной приметой которого были также пьесы, исследующие проблемы отечественного и зарубежного фашизма (С. Шнайдер «Хорватский Фауст») и сатирически высмеи- вающие мир бюрократического абсурда в его социалистическом вари- анте (комедии И. Брешана, А. Поповича, Д. Ковачича).

В таком контексте тема 1948 г. становится одной из важнейших, особенно в сербской литературе. Казалось бы это был взгляд в про- шлое, но такое прошлое, без снятия покрыва тайны с которого невоз- можно было понять настоящее. К тому же новое руководство страны разрешило критику югославской действительности, но, правда, в рет- роспективном плане — бывшее насилие, бывшее раскулачивание, бывший культ и т. п., полагая, видимо, что это спасет его от критики собственных действий. Однако логика подобных расследований даже в отношении прошлого вела к расшатыванию идеологических основ, к компрометации идей социализма и его практики, что, как след- ствие, вызывало более широкое освоение темы и более глубокое ее ос- вещение.

Критик М. Маркович справедливо отмечает, что большинство ав- торов и в 80-е гг. подходят к теме 1948 г. не с политической, а с мо- ральной точки зрения, то есть трактуя ее как человеческую драму, «как несчастье, как поражение, разочарование, проигранную игру, заблуждение и предательство»³. Вместе с тем, он не удерживается от упрека писателям в том, что они не затрагивают вопроса вины инфор- мбюровцев перед народом. Критика настораживает и то, что их боль- ше волнует сходство югославской карательной системы со сталин- ской, чем борьба с носителями сталинизма в Югославии, которыми, по его мнению, являлись лишь информбюровцы. В такой позиции, ха-

рактерной для целой группы писателей, Маркович видит их слабость. Видимо, он еще не мог признать тот факт, что именно писатели и именно в художественных произведениях сумели подняться до критики самой системы насилия, системы тотальной несвободы при любых формах государственного социализма, то есть не только в СССР, но и в Югославии.

Чтобы показать наличие общих характерных для трактовки темы черт остановлюсь на трех романах, которые были признаны лучшими произведениями соответствующего года, — романах сербских писателей С.Селенича «Орел–решка» (1982), П. Угринова «Царство земное» (1983) и романе хорватского автора П. Шегедина «Ветер» (1980). Если художественные достоинства этих произведений со временем несколько и потускнели, то бесспорным остается их общественная значимость для тех лет. Первое, что заметно во всех названных произведениях, это соотнесенность событий 1948 года с последующим ходом вещей, их включенность в некий продолжающийся хронологический контекст. Действие романа П. Угринова происходит в середине 50-х гг., когда начинают возвращаться некоторые из репрессированных, в начале 60-х, когда они пытаются войти в жизнь и приспособиться к ней и наконец, — в 1968 году — году студенческих волнений, поставивших старшее поколение перед необходимостью определить к ним свое отношение. С.Селенич рассматривает судьбу левоориентированной буржуазной семьи Воина Димитриевича, втянутой в революцию и погубленной ею, на протяжении 1930–70-х гг. У Шегедина вставная новелла о Голом острове, названная им «Падший ангел», является ключом к пониманию всего романа о послевоенной действительности.

Вторая характерная для всех этих произведений черта видится в опоре авторов на систему нравственных начал, применяемых к оценке поведения людей и соответственно — исторических и революционных событий. Вот почему названных писателей, вслед за А. Исаковичем, интересует не столько сама резолюция Информбюро и исследование вины информбюровцев (они для них идеологически мало отличаются от их преследователей: сталинисты обвиняют в сталинизме оставшихся на свободе), сколько насилие как средство достижения даже праведной цели, как олицетворение политической воли господствующей партии. Их волнует его влияние на жизненные основы общества, выразившееся в разрушении морали, исходных че-

ловеческих ценностей — чести, совести, милосердия, семейных уз. Жизнь всего общества превращается в подобие лагеря. К такому выводу приходит герой романа Угринова — режиссер, который, после запрета поставленной им пьесы, уходит из театра и начинает заниматься торговлей. А герой романа Шегедина, бывший партизан Казимир Барач полагает, что атмосферу послевоенного времени пронизывает «философия тотальной осторожности».

Третий момент, объединяющий рассматриваемые романы, — изображение самих информбюровцев. При критическом отношении к их догматизму и фанатизму, при ясном понимании того, что если бы им удалось тогда взять верх, репрессии могли бы быть еще более жестокими, они все-таки, в отличие от стоящих у власти циников и демагогов, изображаются людьми идеи. Даже там, в нечеловеческих условиях лагеря, они всеми силами противились стремлению тюремщиков «смешать с грязью все, что было им дорого». Но там же они открывали для себя горькую истину: «построение светлого будущего, потребовавшее убийства во имя Истории, было преступлением». Это открытие сводит с ума героя новеллы в романе Шегедина. Сходит с ума и герой Селенича Светозар Слишкович, прозванный Чемпионом, — коммунист-подпольщик, интербригадовец в Испании, партизан и агитпроповец после войны. Человек догматического склада, воспринимавший коммунизм как веру и фанатично служивший ей, после освобождения из лагеря он принимает другую веру — христианскую и исповедует ее с прежней истовостью. Спивается эпизодический герой романа Угринова профессор Караджич, который вместе со своим идеологическим «противником» из 1948 г. Филиповичем продолжает нескончаемые дискуссии о коммунизме, облаченном в государственную форму, о применении силы как основном средстве его построения и защиты. Стойко выдержав все физические и моральные издевательства в лагере и не признав себя виновным, Караджич, выйдя оттуда, делает публичное заявление о своем сотрудничестве с НКВД еще с 30-х гг., когда он жил в Москве. Он считает, что тем самым он очистился и ждет такого же покаяния от других, в том числе и от тех, кто оказался с ним по разные стороны баррикад после 1948 года. Только тогда, полагает герой, возникнет возможность «все мерить человеческими критериями».

Такова, по мнению писателя, судьба тех, кто отстаивал формулу социализма, которая в жизни деформировалась все больше и от кото-

рой отступали ее бывшие адепты, правда, внешне продолжая когда-то начатую игру. И те, и другие оказались не в состоянии понять молодежь, выступившую в 1968 г. под романтическими лозунгами социализма первых послевоенных лет против красной буржуазии и партбюрократии.

Художественная литература 70–80-х гг. выполнила свою роль. Она сумела выразить потребность общества в развенчании сознательно создававшихся на протяжении нескольких десятилетий мифов о «пятой колонне», о шпионах и террористах, якобы наводнивших все области жизни Югославии. Литература привлекла внимание не только и даже не столько к драматической судьбе многих коммунистов, сколько к трагическим последствиям массового террора для общества в целом. Прежде всего это было распространение всеобщего страха, который становился главной опорой тоталитарной системы. Один из политических репрессированных Й. Димитриевич свидетельствовал: «Людьми овладел страх. Чудовищный страх. Я в жизни не видел такого массового страха, какой был тогда. Люди бежали от самих себя, пытались забиться в нору, стусеваться, скрыться...».

Рассказ Й. Димитриевича, озаглавленный «Когда человек перестает быть человеком», был включен в книгу документальных повествований «Голоый остров» (1990), составленную Драгославом Михаиловичем. Наряду с изданиями конца 80-х — начала 90-х гг. — Д. Марковича «Истина о Голом острове» (1987) и «Йосип Броз и Голоый остров» (1990), «Первые аутентичные исповеди о перенесенных страданиях, вызванных конфликтом с Информбюро (дополненные и переработанные очерки, опубликованные в “Сведоченя и сведочанства” и “Правде” с 12 июля 1989 до 25 января 1990 года») и другими — книга Д. Михаиловича свидетельствовала о новом подходе к теме 1948 г. Он основывался, в первую очередь, не на художественной фикции, а на документальном материале и воспоминаниях очевидцев, что позволяло более полно и достоверно представить весь спектр «врагов народа», состав «пятой колонны», «банды террористов и шпионов». Эти документы, безыскусные рассказы людей, переживших «перевоспитание» на Голом острове, «малом югославском Гулаге», как его назвал Михаилович*, и

* В книге Д. Михаиловича не раз возникает сопоставление действительности югославского Гулага с эпизодами из «Архипелага Гулаг» А. Солженицына и «Колымских рассказов» В. Шаламова, которые были переведены на сербохорватский язык только во второй половине 80-х гг., соответственно в 1988 и 1985 гг.

признания их палачей расплатывали провозглашаемую официальной идеологией систему ценностей, способствуя освобождению людей от сковывающего их многие годы страха. «Человек сможет жить, — говорит один из героев “Голого острова”, — если он поверит в то, что нечто подобное Голому острову больше никогда не повторится!».

Очень важно отметить, что в документально-мемуарной литературе, кроме описания страданий и унижений, которым подвергались заключенные, диких, бесчеловечных порядков, призванных сломить человека, раздавить его физически и морально, содержалось немало эпизодов, рассказывающих о человеческом мужестве, силе духа, солидарности и даже о некоторых видах сопротивления.

Публикация подобных книг подготавливала почву и для нового художественного осмысления этой темы. Одним из первых шагов в этом направлении можно назвать сборник рассказов того же Д. Михайловича «Охота на клопов» (1993), в своих рассказах он опирается на опубликованные документы и собственный лагерный опыт. Основываясь на документах, содержащихся в книге генерала М. Милатовича «Дело Хебранга», хорватский писатель Иван Супек пишет роман «Главный свидетель в деле Хебранга» (1990). С помощью своего героя, свидетеля и участника кровавой трагедии, Владимира Фрайтича (подлинное лицо) автор делает попытку воссоздать судьбу члена Коммунистической партии Югославии с 1919 г., участника народно-освободительной борьбы и одного из руководителей послевоенной Югославии Андрии Хебранга, который в 1948 г. был несправедливо обвинен в проинформбюровской ориентации, в шпионаже в пользу усташей и немцев, выдаче своих товарищей по партии и т.п.

Ситуация, сложившаяся в образовавшихся после распада социалистической Югославии независимых государствах с их теперь собственными внутренними и межгосударственными проблемами, серьезно скорректировала оценки событий недавнего прошлого, в том числе и связанных с 1948 г., как в историографии, так и в художественной литературе. Но это уже иной период в развитии культуры и литературы, притом, в новых европейских государствах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Filozofija. Beograd, 1969, № 1. S. 165.

² Palavestra P. Književnost — kritika ideologije. Beograd, 1991. S. 342.

³ Марковић М. Нова раскрива романа. Приштина–Ниш, 1987. С. 22.

Скрытое сопротивление и легальное инакомыслие

**(литературная ситуация в Словении
в период существования СФРЮ)**

Общественно-политическая ситуация, возникшая в СФРЮ после 1948 года, то есть после разрыва Тито и Сталина, во многом определила характер литературной жизни в стране в целом и в отдельных ее республиках. Диктатура Тито, стремившегося как можно меньше походить на своего в недавнем прошлом «старшего брата», оказалась во многом «мягче» сталинской, что чуть ли не в первую очередь отразилось на отношении к культуре, на самом статусе культуры и литературы в Югославии. Социалистический реализм, монополия которого в это время в СССР не подлежит сомнению, был там уже к середине 1950-х годов заменен методом так называемого «литературного плюрализма», в эстетическом плане предусматривавшем значительно большую «свободу маневра» и к тому же базировавшемся на не противоречащих марксизму идеях социалистического гуманизма. Это означало, что за словенской литературой, как и за другими литературами народов нового социалистического государства, в рамках существовавшей политической системы была закреплена определенная автономия, пусть относительная и условная, но все же дававшая искусству слова определенную эстетическую независимость. Литература обрела свободу в выборе художественных приемов, некоторое право на художественный эксперимент, но была ограничена кругом тем и их трактовкой. Под бдительным идеологическим контролем, особенно в первое послевоенное десятилетие, находились художественные произведения, интерпретировавшие события недавнего прошлого — национально-освободительное антифашистское движение, и настоящего — социалистическое строительство. Новая власть была склонна скорее смириться с подчеркнутой аполитичностью искусства и литературы, нежели с критическими замечаниями в адрес новой югославской действительности. Однако, несмотря на толерантность по отношению к эстетическому вольнодумию, партийное руководство с настороженностью относилось к такой разновидности аполитичного инакомыслия, которое могло привести в литературу дух нигилизма, противоречащий настроению «социалистического» оптимизма.

Получив значительно большую, чем, например, советские писатели, свободу выбора средств и методов художественного выражения, словенские мастера слова не имели права переступить невидимые идеологические барьеры, а если они нарушали запрет, то подвергались репрессиям. Самым жестоким в этом отношении оказались первые послевоенные годы, когда многие представители творческой интеллигенции, «чуждые линии партии», были брошены в тюрьмы или отправлены на печально известный Голый остров добывать для молодого государства мрамор.

Уже в конце 1940-х гг. за выбор «неправильной», неактуальной, по мнению идеологов нового строя, тематики (обращение к довоенным событиям, происходившим в буржуазной Югославии) были подвергнуты публичному осуждению две пьесы, написанные бывшими партизанами: «Дело Юрия Трайбуса» (1947) и «Возвращение Блажоновых» (1948). Автор первой, В. Зупан (1914–1987), был затем осужден по ложному обвинению, автор второй, видный партизанский поэт М. Бор (1913–1993), лишился своей должности директора Люблянской драмы. Вскоре к опальным литераторам присоединился и «поэт эпохи», крупный политический деятель, один из основоположников и руководителей Освободительного фронта Словении Э. Коцбек (1904–1981). Его книгу рассказов «Страх и мужество» (1951), в которой впервые была сделана попытка взглянуть на войну глазами христианина и гуманиста, марксистская критика назвала «плевком» на идеалы освободительной борьбы, ее публикация была признана ошибкой, а автор долгие годы пребывал в политической и литературной отставке (посадить своего собрата по оружию Кардель* все же не решился). При этом текст Коцбека прошёл цензуру, получил первые положительные отзывы в печати (рецензии Б. Пахора в «Приморском дневнике» 22 ноября 1951 г. и А. Баланта в студенческой «Трибуне» 8 декабря 1951 г.)

Многих коллег этот пример заставил отказаться от какого-либо намека на конфликт с режимом. Из трех возможных в то время способов литературного существования: писать по убеждению или по заказу, обслуживая господствующую идеологию, пытаться сохранить равновесие между политической конъюнктурой и собственными моральными и эстетическими принципами, находясь таким образом в скрытой оппозиции к режиму, или писать невзирая на партийный прессинг, открыто противопоставляя себя социалистической дикта-

* Эдвард Кардель (1910–1979) — один из ближайших соратников Тито, лидер КПЮ, во времена социалистической Югославии словенский партийный функционер номер один.

туре, большинство литераторов выбирало второй (первый путь был опасен для совести, второй — для жизни).

Даже самый неискушенный взгляд на череду «оттепелей» и «похолоданий», которые пережило словенское культурное пространство в 1950–80-х гг., невольно заметит, как сильно культурная политика самой экономически развитой республики СФРЮ была зависима от «либерализации» политического курса, который, в свою очередь, был связан с успехами или провалами в экономике.

Рост объемов промышленного производства, начавшийся в середине 1950-х гг., стал одной из причин, приведших к некоторому пересмотру партийных документов. Новая программа СКЮ, одним из главных разработчиков которой стал Кардель, была принята в апреле 1958 г. в Любляне. В ней впервые был провозглашен принцип поэтапного преобразования несоциалистического общества в социалистическое путем демократии. В свете новых партийных решений власти были вынуждены проявить особую партийную лояльность в области культуры. Ранее благосклонно были встречены дебюты начинающих поэтов Ц. Злобца, Я. Менарта, Т. Павчека и К. Ковича — сборник «Стихи четырех» (1953) и прозаиков — Л. Ковачича, А. Хинга и Ф. Боханца — сборник «Новеллы»* (1954), в которых уже прослеживалось явное тяготение к формально-стилистическому эксперименту и некоторый отход от социалистической эстетики.

В 1955 году на Люблянском фестивале драмы произошло знакомство югославской публики с европейской экзистенциалистской драмой и драмой абсурда. Вступающее в литературу молодое поколение проникается духом трагического гуманизма, присущего европейскому интеллектуальному театру. Стремясь отстраниться от текущих проблем социалистического строительства, некоторые молодые авторы ищут выход в экзистенциальных поисках и решениях. Метафизически трактует человека поэзия Д. Зайца, В. Тауфера, Г. Стрниши, драматургия Д. Смоле, проза П. Божича.

На смену таким пропартийным изданиям, как журналы «Нови свет» (1946–1952) и «Младинска ревия» (1946–1952), приходят провозгласившие принцип освобождения искусства от идеологических рамок «Беседа» (1952–1957), «Ревия 57» (1957–58), «Перспективы» (1960–64). Около них группируются молодые вольнодумцы: поэты, прозаики, критики И. Минатти, Ц. Злобец, В. Тауфер, Д. Зайц, В. Клабус, П. Козак, Д. Смоле, Т. Кермаунер, М. Меяк, Я. Кос.

* Первоначально в книгу должны были быть включены рассказы четырех молодых прозаиков, ее рабочее название было «Новеллы четырех», однако один из авторов, И. Шентюрц, эмигрировал, его прозу убрали, но книга все же вышла.

Сначала властям было выгодно закрывать глаза на молодых максималистов, демонстрируя тем самым свою отеческую терпимость и декларируемый либерализм. Так, например, запретив государственным издательствам включать в план первые сборники Тауфера и Зайца, партийное руководство не препятствовало обращению авторов в частные типографии. Книги молодых поэтов «Свинцовые звезды» и «Выжженная трава» вышли в 1958 году, были доступны читателям и имели хорошую критику. Однако разрешенное инакомыслие строго нормировалось сверху. Малейшее «увеличение дозы» по инициативе снизу влекло за собой скорую расправу. Именно поэтому прекратили свое существование все вышеназванные журналы. Формальным поводом к закрытию журнала «Беседа» стала публикация рассказа Л.Ковачича «Золотой лейтенант» (1957), «порочащего» героический облик югославской армии. Изданию «Ревия 57» не простили статей видного философа, чуть ли не единственного тогда открыто диссидентствовавшего мыслителя Й. Пучника, в которых был высказан ряд критических замечаний по поводу обстановки в республике (в 1959 году он был приговорен к девяти годам тюрьмы). Не менее драматическая судьба ожидала и журнал «Перспективы», относительно которого еще до его закрытия бытовало мнение, что он санкционируется из ЦК и имеет статус «придворной оппозиции».

Зимой 1963–64 гг. партийная печать начинает публично проявлять недовольство критической направленностью журнала, которая способствует появлению в обществе нездоровых «буржуазных» настроений. Уже 24 января члены редколлегии были приглашены на встречу с тогдашним председателем комиссии по идеологии ЦК СКС С. Кавичем и руководителем издательского совета Государственного издательства Словении (ГИСа) Р. Чачиновичем. Позиция «перспективовцев» по поводу самой возможности подобной беседы не была одинаковой, что только подтверждало существование некоторого внутреннего раскола в их рядах (Зайц, Блажич, Ковачич и Смоле от участия в этом мероприятии отказались). Объединенные общим негативным отношением к существовавшему режиму, одни авторы «Перспектив» всё же были уверены в возможности социализма с «человеческим лицом», другие же были сторонниками более радикальных мер. В ходе встречи членам редколлегии было предложено «исправиться», отказавшись от сотрудничества с наиболее «реакционными» литераторами, и «не трогать уже раз и навсегда решенные вопросы». Стенограмма этой беседы была напечатана в последнем вышедшем сдвоенном 36–37 номере журнала. Несмотря на то, что редакционный совет журнала был все-таки переизбран, общая критическая и полемическая направленность издания оставалась без из-

менений. «Перспективы» продолжали публиковать опального Пучника, требовать автономии культуры, пренебрежительно высказываться о социалистических завоеваниях. Это переполнило чашу партийного терпения, и издание было закрыто «мягким» административным путем: Госиздат Словении просто отказался его печатать. «Поскольку новый редакционный совет так и не дистанцировался от негативного восприятия действительности ...и продолжает сомневаться в правильности политических основ социалистической Югославии ...Государственное издательство Словении не может взять на себя ответственность за дальнейшее печатание журнала “Перспективы”»¹ — из официального письма Госиздата Словении в редакцию «Перспектив». Ситуацию накалили также карательные меры, к которым прибегли спецслужбы, подвергнувшие сотрудников журнала домашним обыскам, а некоторых и арестам. Арестован был, в частности, ответственный редактор Томаж Шаламун, один из лидеров словенской поэзии абсурда, автор скандально известного стихотворения «Дума», расцененного пропартийной критикой как пародия на национальную классику (спустя тридцать пять лет, в 1999 г., за это произведение теперь уже классик литературы, последние годы живущий в США, получил премию Прешерна). В ответ на эти беззакония девять членов редколлегии журнала разослали в тридцать семь общественных организаций страны открытое заявление протеста, в котором, осудив действия властей, отказались от какой-либо публичной литературной деятельности. Выступление «перспективовцев» имело широкий резонанс и вызвало дискуссию в прессе. В защиту опального издания выступили тогда многие деятели культуры и даже целые редакции (журнал «Содобност»).

Одной рукой партия разрешала, другой — запрещала. В этом смысле очень показательна судьба одного из самых популярных в конце 50-х начале 60-х годов театров — студии «Oder 57» («Сцена 57»). Почти семь лет власти закрывали глаза на то, что молодые актеры играют экспериментальные пьесы молодых драматургов Яворшека, Зайца, Смоле, Козака, несшие в себе скрытый вызов и зашифрованную критику однопартийной системы. Только в 1964 году эта завуалированная конфронтация переросла в открытое столкновение. 31 мая 1964 года должна была состояться премьера спектакля «Теплая гряда» по одноименной пьесе одного из активных сотрудников «Перспектив», «подписанта» вышеназванного открытого письма Марьяна Рожанца (1930–1990). Пьеса, удачно названная впоследствии «сценическим фельетоном», была по содержанию довольно злободневна, но в художественном отношении весьма посредственна, что признавал и сам автор. Речь шла о проблемах разви-

тия сельского хозяйства, о необходимости грамотного и профессионального руководства на селе, о роли партии и партийной бюрократии в этом процессе. По ходу действия словенские крестьяне-кооператоры отказываются работать под началом партийных волонтеристов и хотят взять управление кооперативом в свои руки. Руководителям-консерваторам: директору крестьянского хозяйства, бывшему партизану по кличке «Старый» и его секретарю чиновнику-приспособленцу «со стажем» противопоставлен молодой инженер Лайович, для которого общее партийное руководство — необходимая формальность для получения максимальных прибылей и роста производительности труда. Согласно замыслу режиссера (Андрей Стоян) часть актеров, представлявших крестьян, сидела в зале среди зрителей, и когда в ответ на реплику со сцены о недоенных коровах из рядов раздался крик: «Пусть Рожанц их и доит!», публика приняла это как должное. Однако возмущенные выкрики, свист и топот продолжались: находящиеся в театре «народные массы» — клакеры, специально привезенные идеологическими работниками из глубинки, разошлись не на шутку, представление было сорвано, не обошлось даже без рукоприкладства. Затем спектакль был запрещен в судебном порядке, и это вето просуществовало до 1990 года, когда пьеса была, наконец, опубликована. Попытка Союза писателей Словении в 1986 году реабилитировать ее не удалась, (драматург, оказавшийся вскоре после неудачной премьеры за решеткой, был реабилитирован раньше). Такая оперативность со стороны властных структур была вызвана прежде всего тем, что критика Рожанца задевала одно из самых проблемных мест национальной экономики — сельское хозяйство. Не секрет, что отставание в этой сфере стало одной из объективных причин, в начале 1960-х гг. приведших страну к кризису. Более мелким поводом свести счеты с автором «Теплой гряды» стала очевидная связь этого произведения со статьей Й. Пучника «О дилеммах нашего крестьянства», опубликованной «Перспективами». Получалось, что в то время, как диссидентствующий философ отбывает наказание в местах не столь отдаленных из-за своих крамольных идей, их преспокойно пропагандируют со сцены какие-то горе-драматурги и режиссеры-экспериментаторы. В отличие от инцидента с «Перспективами» сценарий расправы с Рожанцем и театром был разработан более тщательно, и недостатка в открытых письмах от трудовых коллективов в защиту социалистического крестьянства не было.

К середине 1960-х гг. дела в экономике оказались столь не блестящи, что стремясь избежать катастрофы, СКЮ попытался ввести в экономику элементы рынка. Тогда же для разрешения проблемы безработицы были открыты границы, и граждане Югославии получили возможность искать

работу за рубежом. Теперь житель Словении, как гражданин СФРЮ, работник физического или умственного труда, имел возможность в случае необходимости уехать на заработки за кордон, но, оставаясь на родине, не был застрахован от возможных преследований со стороны властей. Во второй половине 1950-х гг. количество политических процессов существенно уменьшилось, но преследование диссидентствующих одиночек (особенно от культуры) с разной степенью интенсивности продолжалось вплоть до рубежа 1970–80-х гг. В разряд «неблагонадежных» попадали и писатели первого ряда, известные еще до второй мировой войны, и только вступающая в большую литературу молодежь. Кого-то приговаривали к длительным срокам, как Зупана на рубеже 1950-х, кто-то оказывался за решеткой всего на пару-тройку месяцев, как Янчар в середине 1970-х. За это двадцатилетие через тюремные камеры, кроме вышеназванных, прошли писатели, поэты, литературные критики и публицисты Л. Мрзель, И. Торкар, Р. Бордон, Б. Штих, Г. Стрниша, Д. Кермаунер, Т. Кермаунер, В. Клабус, В. Тауфер, Д. Пирьевец, Й. Яворшек, Л. Кракар, Б. Хофман, Л. Ковачич, Д. Зайц, Ж. Петан, ныне — цвет современной словенской литературы и литературной критики. Сейчас их прошлая принудительная изоляция в глазах общественного мнения выглядит как непреложное доказательство борьбы с тоталитарным режимом и рассматривается как официальное признание их былого инакомыслия.

Несколько писателей, получивших впоследствии прозвище «великие сидельцы», так как отбывали большие по словенским меркам сроки, использовали лагерный опыт в своих романах, опубликованных по большей части уже после смерти Тито: Ж. Петан — «Небо в клеточку» (1979), Б. Хофман — «Ночь до утра» (1981), М. Рожанц — «Разбойники» (1981), В. Зупан — «Левитан» (1982), И. Торкар — «Смерть в рассрочку» (1982), что позволило литературоведу Я. Косу поднять вопрос о наличии в словенской литературе второй половины XX века лагерной прозы².

Последний роман представляет интерес не только как художественное произведение, но и как подлинный документ эпохи, поскольку включает в себя обширный газетный материал, свидетельские показания, копии протоколов судебных заседаний, фотографии реальных участников событий, — всё то, что характеризует атмосферу времени несравненно лучше, чем любые попытки «объективно» описать его.

Все названные романы были опубликованы еще в тот период, когда у власти продолжали находиться коммунисты. Большинство угодивших за решетку деятелей литературы были затем не только реабилитированы и «допущены к перу», но и официально признаны, а их творчество отмечено республиканскими литературными премиями. Так, отсидевший по

сфаальсифицированному делу с 1949 по 1956 год В. Зупан уже в 1968 году публикует свой роман «Ворота из туманного города», а в 1970-е становится ведущим (двенадцать опубликованных романов) прозаиком последующих десятилетий, лауреатом высшей национальной литературной премии имени Прешерна. Ранее, в 1960-е, ее удостоиваются бывшие подследственные и зеки Л. Кракар — в 1963, Г. Стрниша — в 1964, Л. Ковачич — в 1969. Поэту Д. Зайцу эта честь оказана в 1970, драматургам Й. Яворшеку и М. Рожанцу — соответственно в 1976 и 1980 г. Эти награждения пришлось на последний в социалистической Югославии «режимный период» — «свинцовые» 1970-е, когда любые политические дискуссии в печати жестоко пресекались сверху, подвергалась чисткам высшая школа. Все это происходило на фоне обостряющихся противоречий между центром и республиками. Собственно говоря отношения между ними ужесточились еще во второй половине 1960-х гг. Республики требовали большей экономической самостоятельности. Тогда распространение идей рыночной экономики способствовало либерализации взглядов партийных функционеров внутри СКЮ. Ставший к этому времени главой словенского республиканского правительства, С. Кавчич, предлагает переориентировать экономику Словении в сторону Европы. Его взгляды вызывают недовольство и у союзного руководства, и у консервативного крыла словенских коммунистов, и «националист» Кавчич отправлен в отставку. С помощью таких же дисциплинарных методов были устранены очаги либерализма и в других республиках Югославии, что в конечном итоге привело к еще большему антагонизму центра и субъектов федерации. Однако блуждающий импульс инакомыслия, подпитанный волной экономического либерализма, уже прочно укрепился в сознании интеллигенции, процесс освобождения литературы и искусства от диктатуры идеологии стал необратимым. Именно в несладкие 1970-е словенская литература вновь ищет опору в национальной идее. Происходит настоящий бум исторической прозы — более десятка исторических романов, обращенных, как правило, к национальному прошлому, интерес к которому объединил писателей разных художественных направлений и поколений: А. Ребулу, М. Маленшек, М. Михелич, С. Вуго, А. Хинга, Д. Янчара и многих других. Во второй половине 1970-х усиливается внимание к теме второй мировой войны и национально-освободительной борьбы. Начинают предаваться гласности ранее «запретны-е» эпизоды военной истории, в частности, факты массового истребления ополченцев-домобранов* в 1945 году, встает необходимость

* Во время второй мировой войны регулярные словенские части под немецким командованием.

расшифровать, переосмыслить, переоценить многое. Это делают в своих романах В. Зупан, К. Грабельшек, Б. Зупанчич, М. Рожанц, П. Божич, В. Кавчич, Й. Сной.

Нехватка демократической прессы после закрытия «Беседы», «Ревии 57» и «Перспектив» была частично компенсирована благодаря учреждению региональных печатных изданий. Это журналы «Диалоги» (Марибор, выходит с 1965 г.), «Каплье» (Идрия, 1966–1972), «Горишка срещанья» (Нова Горица, 1966–1976), «Образи» (Целье, выходит с 1969 г.), «Обала» (Копер, 1969–1976). Не последнюю роль здесь сыграли и журналы словенской диаспоры в Италии и Австрии: триестские «Мост» (выходит с 1964 г.) и «Залив» (1966–1991), печатающиеся в Клагенфурте «Младье» и «Целовецкий звон» (выходят соответственно с 1960 и 1983 гг.).

Словенские литературно-критические журналы либерального толка безусловно стали одним из катализаторов национального демократического движения, однако главным доказательством роли прессы в процессе обретения республикой государственной независимости является деятельность журнала «Нова ревия». Еще в 1980 году группа творческой и научной интеллигенции, в которую входили философ Т. Хрибар, поэты Н. Графенауэр, С. Макарович и Борис А. Новак, литературный критик А. Инкрет, писатель и общественный деятель Д. Рупел (впоследствии первый председатель образованного в 1988 году Словенского демократического союза), выступила с предложением учредить новый литературный журнал. Спустя два года новый ежемесячник был представлен читательской аудитории. Очень скоро «Нова ревия» стала одним из лидеров демократической оппозиции и фактически возглавила национальное движение сначала за обретение Словенией большей экономической и культурной самостоятельности еще в рамках СФРЮ, а затем и за создание независимого словенского государства. В этот период это было издание не столько обращавшееся к проблемам культуры, литературы и искусства, сколько ведущее открытую и яростную полемику по общественно-политическим и национальным вопросам, касающимся не только словенского, но и общегославского контекста. Сотрудники «Новой ревии» добиваются публикаций материалов, ранее не подлежавших огласке: военных писем Э. Коцбека, дневников литературного критика и публициста Д. Пирьевца (1921–1977), одного из инициаторов дискуссии 1970 г. о проблеме национальной самоидентификации словенцев, воспоминаний Й. Пучника. Весной 1987 года члены редколлегии журнала в пятьдесят седьмом номере (в память о закрытых «Ревии 57» и «Сцене 57»)

опубликовали свои предложения к программе национального развития, содержащие не только требования рыночных преобразований в экономике и политического плюрализма, но и государственной независимости республики — статьи Т. Хрибара «Словенская государственность» и Д. Рупела «Ответ на словенский национальный вопрос». Новое либеральное руководство словенских коммунистов (в 1986 году СКС возглавил Милан Кучан) после недолгой конфронтации с журналом приняло его сторону. Именно на страницах «Новой реви» был напечатан главный совместный документ демократических сил Словении — Майская декларация 1989 года, объединившая пять важнейших демократических организаций: Словенский демократический союз (СДС), Словенский крестьянский союз (СКС), Словенское христианско-социалистическое движение (СХС), Социал-демократический союз Словении (СДС) и Союз писателей Словении, и призывавшая к «созданию суверенного государства словенского народа»³. Через два года это государство появилось на карте Европы.

Свыше сорока лет словенская литература существовала в литературном пространстве социалистического государства. Идеологическое и политическое давление, которые она испытывала в эти годы, доказывают, что литература не всегда устраивала существующий режим, не была достаточно послушна и управляема. Но до настоящего литературного диссидентства в Словении дело не дошло. Существование легально действующей оппозиционной (а в последние годы и открыто антикоммунистической) прессы, невыключенность насильственно отлученных от художественной практики авторов из литературного процесса, «растабуирование» еще при жизни социалистической системы многих многих закрытых ранее тем, — словом, относительно «мягкие» карательные меры и менее строгий надзор со стороны тоталитарных сил обусловили и ответную, тоже «мягкую» реакцию деятелей литературы, выразившуюся, как определил один из участников вышеназванных событий, критик Я. Кос в их «дифференцированном: завуалированном, пассивном и открытом, радикальном»⁴ противодействии системе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Inkret A. Vroča pomlad 1964*. Ljubljana, 1990. S. 10.

² *Kos J. O ječah in nagradah // Sodobnost, 1992. № 10. S. 946.*

³ *Majniška deklaracija // Nova revija. 1990. № 95. S. 634.*

⁴ *Kos J. Novi pogledi na slovensko literaturo // Sodobnost, 1992. № 5. S. 537.*

Творчество Витомила Зупана в общем процессе литературного и общественного развития Словении

Во второй половине XX в. словенская литература пережила значительные изменения и замечательные открытия, сыгравшие важную роль в переосмыслении действительности и в подготовке общественного переворота лета 1991 г., в результате которого Словения обрела независимость. Одним из ярких примеров неприятия тоталитарного режима как антипода свободы человеческой индивидуальности стало творчество замечательного писателя, поэта и драматурга Витомила Зупана (1914–1987). Его произведения отличаются самобытностью, индивидуальностью, а также невероятной жизненностью. Ибо утверждение, что никакая фантазия не может быть сильнее и выразительнее самой жизни, стало для В. Зупана творческим кредо.

1950 год принято считать в словенской литературе концом периода социалистического реализма, который просуществовал всего несколько лет и не был отмечен какими-либо значительными достижениями. После 1950 г. появляется новое поколение художников, ищущих новую эстетику, основывающуюся на принципах творческой свободы и индивидуальности. Развитие словенской прозы, начиная с 1950 г., происходит на основе социально-реалистических традиций, но в более или менее очевидном противоборстве с ними. Именно в это время ставшие доступными философские и художественные произведения французского экзистенциализма оказали огромное влияние на развитие новой поэзии, прозы и драматургии. Писатели стремятся обогатить реалистическое повествование новыми художественными принципами. Элементы экзистенциализма проявлялись, прежде всего, в области содержания, тогда как элементы модернизма — в формальном построении. Таким образом, ни одно из направлений не могло стать приоритетным. Поэтому, возможно, вплоть до 70-х г. оставались основополагающими традиции так называемого социального реализма. Это было бурное время эксперимента, результатом которого уже в 70-е г. становится необычайное богатство и разнообразие приемов в словенской литературе. Именно в середине 70-х г. к творчеству В. Зупана приходит обществен-

ное признание, а 80-е г. стали для писателя своеобразным временем закрепления достигнутых результатов и подведения итогов.

Необходимо отметить, что творчество Витомила Зупана в силу своей оригинальности и проникновенности всегда как бы на шаг опережало развитие словенской литературы, постоянно сталкиваясь с непониманием и неприятием со стороны идеологической критики и властей, что Зупан переносил с необыкновенной стойкостью и верой в себя.

Предметом литературного исследования писателя стала система как антипод спонтанности жизни. Для Зупана «система — это организованная власть политических идей, полицейский режим, стоящий над моральными принципами человеческого общества, для которого главную опасность представляет человек как личность, его индивидуальность, его способность мыслить и действовать»¹. В. Зупана привлекают, прежде всего, экстремальные ситуации, такие как: война и насилие, преступление и тюрьма, человеческие страсти и смерть. Очень часто его герой — мыслитель-одиночка, как, например, Антон в Романе «Менуэт для двадцатипятизарядной гитары» (1975) или Петаваатху в романе «Человек летней поры» (написан в 1941 г., издан в 1987 г.). Для прозы В. Зупана характерно заостренное чувство происходящего, драматическая экспрессивность, поиск новых, неожиданных смысловых значений, игра воображения, ирония и скепсис.

В творчестве В. Зупана можно выделить три периода.

Первый период — это 30-е годы. Время странствий по Европе и становления молодого писателя. Его учителями в литературе становятся Луи Ф. Селин, Андре Жид, Франц Кафка. В период с 1937 г. по 1940 г. Зупан создает ряд романов, которые были изданы лишь в конце 60-х и 70-х годах («Преследующий самого себя», изд. в 1975, «Мертвая лужа», 1976, роман «Путешествие в конец весны», 1972, был удостоен в 1973 г. Премии Жупанчича). «Задержавшиеся» романы предстают перед читателем как литературно-исторический феномен, а перед нами встает проблема, к какому периоду развития словенской литературы их отнести. Оказалось, что уже в 30-е годы в Словении появилась та самая новая, в поэтологическом плане модернистская литература, которая, как было принято считать, начала развиваться уже после периода социалистического реализма. Янко Кос в своей «Сравнительной истории словенской литературы» называет Зупана прещественником экзистенциалистской прозы².

Превратности судьбы сыграли злую шутку не только с самим В. Зупаном, но и с его творчеством. Из многочисленных его довоенных произведений, опубликованы были лишь несколько. Когда же все эти про-

изведения стали публиковаться одновременно с только что написанными работами, перед глазами читателей явилась совершенно необычная картина, раскрывающая образ художника вне литературно-исторической перспективы.

Второй период в творчестве писателя — это война и первые послевоенные годы. В. Зупан сразу присоединяется к борьбе Освободительного фронта Словении. В начале 1942 г. писатель был арестован и отправлен в концентрационный лагерь Чигинь, а затем — Гонарс, откуда ему удалось бежать к партизанам.

Во время войны В. Зупан становится известен как драматург, хотя он и продолжает писать романы в стол. К сожалению, некоторые из этих произведений утеряны. Его перу принадлежат диалоги-агитки и одноактные пьесы для партизанского театра, драма-репортаж «Рождение в грозу», 1945, за которую в 1947 г. он был удостоен Премии Прешерна, а также замечательная психологическая новелла «*Andante patetico*», 1945. Для словенской литературы военных и первых послевоенных лет свойственны прославление подвига, патетика и героизм, а переосмысление ужасов войны начнется значительно позже. В. Зупан уже в «*Andante patetico*» неожиданно для того времени повествует о страшном превращении героя партизана в бесчеловечного убийцу после того, как он узнал о насильственной смерти своей молодой жены. Эта новелла, а также драма «Дело Юрия Трайбаса», опубликованная в 1947 г., вызвали негодование критики и стали одной из причин ареста писателя.

Для произведений этого периода характерна попытка автора показать через судьбы своих героев ложность самих требований соцреализма. Ярким примером этого служит написанный в 1946-м, а опубликованный в 1948 г. роман с красноречивым названием «Ворота из туманного города». Критик Тарас Кермаунер считает этот роман одним из лучших романов первых послевоенных лет³.

Роман свидетельствовал о том, что социалистическая идея как особый тип гуманизма имеет право на существование, но возведение любой идеи в абсолют недопустимо и, в конечном счете, абсурдно. Политические и социальные идеалы социалистического реализма В. Зупан подчеркнуто наполнил совершенно иным внутренним содержанием. Его герои не идеализированные простаки, отдающие себя до конца делу строительства светлого будущего. У них всех есть свои желания, свои слабости, свое мнение, т.е. каждый герой романа индивидуален. И хотя эти люди верят в социалистические идеалы, именно их индивидуальность, внутренняя свобода заведомо при-

водят к тому, что абсолютизация какой-либо идеи возможна лишь при тоталитарном режиме.

Таким образом, уже в 1946 г. Зупан в своих произведениях предвосхитил появление в прессе 1948–1954 годов после разрыва дружеских отношений с Советским Союзом так называемого «горючего материала», где очень остро критиковалась советская действительность и осуждались советские порядки. С той лишь разницей, что Зупан видел: то же самое происходит и в Югославии.

В 1949 г. писатель был осужден по политическим мотивам на 18 лет тюремного заключения, из которых он отсидел 7 лет, на основании сфабрикованного нелепого обвинения в аморальном поведении, попытке изнасилования, попытке убийства, антиправительственной пропаганде, шпионаже и измене родине. Но, и находясь в заключении, Витомил Зупан продолжает писать.

После освобождения в 1954 г. начинается третий период творчества писателя, наиболее значимый в формировании общественного мнения и подготовке тех кардинальных изменений, которые произошли на рубеже 80–90-х годов. В. Зупан продолжает работать в области драматургии. Его перу принадлежат радиопьесы и телеспектакли. По его киносценариям снято несколько фильмов, таких, как «Пять минут рая», 1959, «Тень славы», 1962 и др. В журналах печатаются его критические статьи и эссе. Таким образом, в это время Зупан отдает предпочтение тем видам литературы и искусства, которые наиболее оперативно могут влиять на общественное сознание.

Рассказы и новеллы Зупана, различные по тематике, по времени написания и по художественным средствам, использованным в них, вошли в сборник «Солнечные пятна», изд. в 1969 г. Тем не менее, в книге присутствует единый внутренний стержень. Новеллистике В. Зупана свойственна активная неудовлетворенность общественным устройством, раскрытие морально-этической природы человеческой личности.

Название сборнику дала короткая новелла «Солнечные пятна». В ней описана случайная встреча Л.Н. Толстого с неизвестным маленьким мужичком, который расспрашивает писателя о том, что для него идеал человека, и какой путь он избрал для достижения этой цели. И оказывается, что идеала невозможно достичь, а значит — он лишь обман, так стоит ли идти по пути борьбы ради обмана. Ту же самую мысль писатель высказывает и значительно позже в романе «Менуэт для двадцатипятизарядной гитары», 1975: «Некоторые утверждают: жизнь — это борьба; старый партизан мне однажды сказал: “Жизнь — это веч-

ное преследование". Важен путь, а не цель; цель удаляется подобно заходящему солнцу».

После того как в 1968 г. словенский парламент принял решение о выходе Словении из состава СФРЮ (однако попытка избавиться от титовского режима завершилась неудачей) последовало резкое усиление политической цензуры. Несмотря на это в Словении в 70-е годы продолжает бурно развиваться литература, причем ведущее место среди прозаических жанров занимает роман.

1968 год можно назвать переломным в творчестве В. Зупана. В этом году — более чем через двадцать лет после создания — вышел в свет роман «Ворота из туманного города». Это был дебют В. Зупана-романиста в печати, хотя к тому времени им уже был написан ряд романов. Так, например, за первые два года войны до ухода в партизаны В. Зупан написал романы «Тайси», «Черная лужа», «Вечные времена» и уже упомянутый роман «Человек летней поры». Итак, начинают впервые издаваться романы В. Зупана двадцати-сорокалетней давности, неожиданно приобретающие актуальный политический смысл своей трактовкой свободы личности и права человека на индивидуальность.

В словенских романах тех лет, естественно, не могло быть прямых политических оценок, но довольно ощутимо передаются настроения эпохи, по-новому, в частности, звучит антивоенная тема: разоблачая тоталитарную сущность нацизма, авторы явно имеют в виду и злоешие проявления тоталитаризма в собственной стране.

Вершиной творчества писателя стал роман «Менуэт для двадцатипятизарядной гитары». В. Зупан начал писать свой роман о войне еще в 1944 г. Но что-то постоянно мешало художнику создать законченный образ того военного времени. Только в 1973 г. на отдыхе в Испании неожиданно для самого писателя отдельные части вдруг слились в единую «кривую некоего пути». В самом романе по этому поводу автор пишет о том, что если мы находимся далеко в стороне от происходящего, то можно все мысленно охватить единым взором.

В романе нет патетического героизма, которым обычно сопровождалась словенская партизанская проза. Используя некоторые приемы современного психологического романа, автор глубоко проникает в суть человеческой природы, состоящей из двух противоборствующих начал — души и тела. Главный герой, как любое живое существо, прежде всего, хочет выжить. Но он добровольно идет в партизаны, сражается как лев, не раз жертвует своей жизнью ради других. Больше всего на свете Берк боится стать причиной гибели своих товарищей. Герой воюет не ради социалистических идеалов. Он вообще не верит ни в одну

идеологическую программу как таковую. В этом его трагедия: он не чужой, но и никогда не станет своим. Его внутренняя цель — это освобождение, полная внутренняя свобода человека и свобода своего народа. Он стремится пережить эту страшную войну, пережить самому и помочь пережить ее своему народу. Сюжет состоит из двух дополняющих друг друга линий: военные события и их переосмысление много лет спустя.

В «Менуэте» видна четкая поэтическая структура: синтез сюжетной линии и ее отражения. Герой сближается с рассказчиком и уже сам становится наблюдающим и записывающим. Этот художественный прием очень близок к автобиографии, но на особый манер: вымышленное «я» рассказчика никогда не станет авторским «я», а будет находиться на границе между воспоминаниями и художественным вымыслом. В жанровом отношении произведение является смесью романа и эссе.

Такая поэтическая структура используется и развивается писателем и дальше в новеллах и автобиографических романах «Комедия человеческой ткани», изд. в 1980, и «Левитан», изд. в 1982. Роман «Левитан», хотя и вышел двумя годами позже, но написан раньше «Комедии». От «Левитана» до «Комедии» писатель интенсивно развивает метод подхода к художественному произведению как исследованию.

Роман «Левитан» посвящен пережитому автором во время заключения после войны. В Словении очень мало сохранилось письменных свидетельств как художественных, так и документальных о периоде политических репрессий, когда югославский социализм развивался по советскому образцу. Скрытность, характерная для того времени, была обусловлена, прежде всего, политическими причинами и, соответственно, была перенята литературой. Таким образом, «Левитан» выполняет еще и особую функцию общественного исследования. Литература, по мнению Зупана, — это непосредственное и точное исследование «арены жизни», которое в области гуманитарных наук открывает свои собственные пути и методы. Роман изобилует примерами из истории, размышлениями философов, ученых и писателей. Жанр романа для Зупана сродни научному исследованию, в котором используются для аргументирования достижения науки и философии.

В романе автор противопоставляет общественную систему и внутренне свободную, исторически конкретную личность. Понимание свободы индивидуума в романе неразрывно связано с пониманием свободы творчества. Герой-рассказчик осужден на тюремное заключение по обвинению в аморальности, основанием для которого послужили его художественные произведения.

В творчестве Зупана любовь, как сексуальность, — это один из трех основных принципов человеческого существования, наряду со смертью и идеей, что особенно ярко показано в новелле «Три вещи (возможно, последние)» из сборника 1983 года «Гора без Прометея». В этот сборник вошли еще шесть новелл с экзистенциальной тематикой, написанные В. Зупаном в период с 1966 по 1982 г.

Повествование романа «Комедия человеческой ткани» охватывает около 20 лет жизни писателя. Действие романа заканчивается в первые послевоенные годы, а начинается в период духовного и физического созревания автора, в бурное время его скитаний по свету, время знакомства с мировой литературой и встреч с самыми разными людьми. Это драматическая история о душевном поиске и заблуждениях молодого человека, о его борьбе за обретение собственного, индивидуального лица человека и писателя. Главному герою свойственны любознательность, жизнелюбие, желание все испытать на себе.

С другой стороны, «Комедия человеческой ткани» — это роман о романе. Он позволяет заглянуть в мастерскую художника, где реальная история конкретного человека и ее отражение сливаются в едином творческом потоке.

Автобиография в данном случае является только материалом, который служит актуализации литературного произведения. Образ рассказчика основан на переплетении реальности и вымысла: то он выражает позицию автора, то становится сродни главному герою. В «Комедии» исследование мира «сузилось» до исследования самого важного и существенного, до исследования «я», которое и есть весь мир: «В черных глубинах космоса я единственный, который и есть я; но во мне отражается все, и я отражаюсь — тайно или явно — во всем».

В. Зупан обладал настоящим, редким талантом и необычайной творческой энергией. Судьба его удивительна. Его творчество является одним из ярких примеров того, как литература в Словении своим критическим отношением к действительности и верностью общечеловеческим ценностям помогла подготовить общество к преобразованиям демократического характера рубежа 80–90-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Glusič Helga*. Slovenska sodobna proza // XXXII. SSJK. Zbornik predavanj. Ljubljana, 1996. S. 103.

² *Kos Janko*. Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana, 1987. S. 253–255.

³ *Kermauner Taras*. Zgodba o živi preteklosti // V. Zupan. Vrata iz meglenege mesta. Maribor, 1968. S. 5–23.

Содержание

От редколлегии	3
<i>В. Хорев.</i> Достижения и потери польской прозы «второго круга обращения»	5
<i>Е. Цыбенко.</i> Демократические и гуманистические ценности в прозе Чеслава Милоша	19
<i>С. Мусиенко.</i> Политические аллегории Ежи Анджеевского ...	30
<i>В. Тихомирова.</i> Польская книга о войне и культурная политика ПНР	43
<i>О. Цыбенко.</i> Проза Тадеуша Конвицкого и общественно-политический кризис в Польше 1980-х годов	54
<i>И. Адельгейм.</i> Молодая проза Польши на переломе: поиски форм самовыражения как путь эстетической адаптации	67
<i>А. Гугнин.</i> Литература ГДР 1970–1980-х гг. как сейсмограф глубинных общественных процессов (несколько тезисов к проблеме: литература и общество)	79
<i>С. Шерлаимова.</i> От поражения Пражской весны к победе «бархатной революции». Чешский роман в оппозиции к «нормализованной» действительности	87
<i>И. Шабловская.</i> «Чешский сонник» Пражской весны (специфика художественной образности)	103
<i>В. Новоселова.</i> Перевороты и романы Милана Кундеры («Шутка» и «Невыносимая легкость бытия»)	110
<i>Ю. Богданов.</i> Фактор национального самосознания в словацкой литературе 70–80-х годов	126
<i>Л. Широкова.</i> «Запрещенные романы» в послевоенной словацкой литературе	133

<i>Ю. Гусев.</i> Диссидентство в Венгрии. От фрондерства к политической позиции	138
<i>В. Середа.</i> «Феномен Ацела» в культурной политике кадаровской Венгрии	144
<i>Н. Куренная.</i> Роман «Пьяный дождь»: взгляд из 90-х	151
<i>А. Стыкалин.</i> Философ и власть. Метаморфозы политического развития в Венгрии в 1950–1990-е годы и отношение к творчеству Д. Лукача	158
<i>Ласло Иллеш.</i> Социальная мысль и литература (Пер. с венг.)	173
<i>М. Фридман.</i> Ускорила ли румынская литература 80-х годов падение режима Н. Чаушеску?	181
<i>Н. Пономарева.</i> Болгарская литература 70–80-х годов в предчувствии общественного кризиса	193
<i>К. Гилярова.</i> Трагический фарс истории (роман И. Петрова «Облава на волков»)	201
<i>Г. Ильина.</i> Тема 1948 года в сербской и хорватской прозе ...	209
<i>Н. Старикова.</i> Скрытое сопротивление и легальное инакомыслие (литературная ситуация в Словении в период существования СФРЮ)	221
<i>Ю. Созина.</i> Творчество Витомила Зупана в общем процессе литературного и общественного развития Словении	231

Политика и поэтика

Сборник статей

Ответственный редактор

Ю.В. Богданов

Оригинал-макет — С. Карасев

Обложка — С. Карасев

Редактор — Большакова К.В.

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

ЛР №020935 от 9 ноября 1994 г.

Подписано в печать 14.12.99.

Печ.л. 15. Тираж 300 экз. Заказ № 157

Цена договорная

Типография ИПТК «Логос» ВОС.129164 Москва, Маломосковская, 8.

