

Н.Н. СТАРИКОВА

(Институт славяноведения РАН, Москва)

**ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИЗМА В СЛОВЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
ПРЕДПОСЫЛКИ И ПОСЛЕДСТВИЯ***

Abstract:

Starikova N.N. *The phenomenon of postmodernism in Slovenian literature: pre-conditions and consequences*

The article is devoted to the problems of specificity in genesis and functioning of postmodernism in Slovenian literature and to the impact it has had on the national literary process.

Ключевые слова: словенская литература, постмодернизм, интертекстуальность, новая словенская проза, молодая словенская проза.

Каждое новое литературное направление ищет новые аспекты реальности и на их основе формирует свое видение картины мира. Многозначный и динамически подвижный (в зависимости от исторического и социального контекстов) комплекс философских и эстетических представлений, именуемый в современной науке постмодернизмом, выступает, прежде всего, как способ мировосприятия и характеристика определенного менталитета. Феномен его возникновения связан с кризисным состоянием современной цивилизации в целом и общественного сознания в частности и с общим изменением социокультурной ситуации, в которой под воздействием масс-медиа начали формироваться стереотипы массового сознания. С точки зрения генеалогии постмодернизм можно интерпретировать как синтез постструктуралистских и деконструктивистских концепций и современной художественной практики. Применительно к литературе представляется возможным рассматривать это явление и как совокупность приемов, необходимых для выработки универсального художественного языка путем конвергенции, даже сращивания и интерференции различных литературных направлений. В основе этого языка лежит принцип игры знаков, ибо «никакой монолог, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью [...]». Все языки и все коды, на которых когда-либо человечество общалось само с собой, все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного сверхъязыка.

* Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ 15-04-00161а.

зыка, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые полифонические произведения человеческого духа»¹. Мир мыслится как текст, как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише, в котором иерархия ценностей аннулируется ради сосуществования разных культурных моделей и канонов, самоценных, самодостаточных и не сводимых друг к другу. Стремление избежать однозначности, передать многоликость и незаключенность истины – одна из главных причин обращения авторов к художественным принципам постмодернизма. И хотя не для всех участников результат оказался одинаково успешным, в литературе именно постмодернизм во второй половине XX в. стал местом столкновения противоположных творческих сил, тем самым эпштейновским «парадоксом в действии»², который придал мировому литературному процессу импульс художественного обновления.

Одним из специфических свойств словенской литературы на протяжении всего пути была ее национально-охранительная функция. По сути, художественные тексты на словенском языке на протяжении столетий являлись главным консолидирующим инструментом, «держали» нацию. Стоя на страже национальных интересов, институт словесности долгое время был также инструментом общественной борьбы за национальное возрождение. Отсюда – стойкий и последовательный консерватизм художественного сознания как в сторону европейских инноваций, так и по отношению к собственной литературной традиции. Осознание принадлежности к общеевропейской культуре, тяготение к западноевропейскому опыту наблюдалось у словенцев еще на рубеже XIX–XX вв. Однако следуя за литературной модой, будь то декаданс, авангард, модернизм, словенские авторы всегда демонстрировали лояльность к национальной традиции, не посягали на такие абсолютные величины, как гражданственность, патриотизм, национальное самосознание. Следствием такого «сверхсерьезного» подхода стало значительное снижение потенциала иронического и пародийного в литературе в целом. Выровнять эту диспропорцию, преодолеть стойкий, последовательный, «генетический» консерватизм национального художественного сознания, компенсировать недостаток иронии как одной из важнейших составляющих комического в определенной степени помог именно постмодернизм. Он стимулировал модус карнавализации (веселой относительности) самой причастности к национальной художественной классике, к тем клише, которые неизбежно приобретает любая литература в процессе своего функционирования. Впервые иерархия архе-

типических художественных ценностей была подвергнута «оперативному вмешательству», благодаря которому многие табу оказались сняты. При этом произошла удивительная вещь: модернистская эстетика эксперимента, порожденная противоречием между предельно обособленной и самоуглубленной индивидуальностью и отчуждающимися, надличностными тенденциями развития общества и культуры (массовое общество, тоталитарное государство, электронные технологии и т.д.) сменилась возобновлением интереса к «традиционным» темам и классическим формам, но уже без тех противоречий и надрывов, которые определяли модернистское сознание. Творческий поиск в литературе обогатила игра, высвобождающая сознание из-под гнета стереотипов, но игра, в которой, «нет воли самих играющих, а только бесконечные игрушки игры – знаки, цитаты, информационные коды»³.

Вопрос о предпосылках возникновения и характере развития национального постмодернизма давно занимает словенских литературоведов. Свидетельство тому – обилие исследований, посвященных этому явлению национальной литературы, среди которых можно назвать «Трудности с постмодернизмом» (1982), «Словенская литература после модернизма» (1989–90), «На пути к постмодерне» (1995) Я. Коса; «Сфинкс постмодерна» (1989) А. Дебеляка; «Постмодерн и “молодая словенская проза”» (1991), «Страх перед наивностью. Поэтика постмодернистской прозы» (2000) Т. Вирка; «Гордость и предубеждение» (1996) М. Коса; «Отечественный Парнас в кавычках: пародия и словенская литература» (1997), «Интертекстуальность» (2000) М. Ювана. При этом словенскую литературу можно отнести к той категории европейских литератур, где постмодернизм, не заняв господствующего положения, все же бесспорно оказал определенное влияние на литературный процесс.

Постмодернистские веяния начали ощущаться в культурном пространстве Словении еще в период титовской Югославии, в определенном смысле как реакция на идеологическую несвободу в период позднего тоталитаризма, а затем и на само крушение социалистической системы. Идеологические предпосылки стали одной из причин того, что в словенской литературе, как и в других славянских литературах⁴, сначала начал складываться «политический» вариант постмодернизма и лишь потом классический западный – «деконструктивный»⁵. Словенские литераторы, активно «подключаясь» к уже сформированному постмодернистскому видению мира, пытались в его стилистике описать собственный опыт, по своей природе совершенно иной, чем в Америке и Западной Ев-

ропе. Стремясь освободиться от всех нелитературных задач, они стали искать опору во многих ключевых позициях философии постмодернизма: в устремленности к синкретизму мышления, в предостережениях об исчерпанности старых взглядов на историю, в обесценивании вечных ценностей, в том числе кажущихся незыблемыми канонов красоты, в принципиальном плюрализме художественных языков, в «постмодернистской чувствительности» (специфическом видении мира как хаоса, предстающего сознанию лишь в виде неупорядоченных фрагментов). При этом словенская литература имела предпосылки для формирования и «западного» варианта. Об этом свидетельствует, например, творческое наследие В. Бартола.

Появление в конце 1930-х годов в (по европейским меркам) скромной литературе новаторского романа, получившего международное признание, ставшего, пусть даже с полувековым опозданием, бестселлером и на родине, и за границей и оказавшего бесспорное влияние на всю послевоенную прозу Словении, – факт из ряда вон выходящий. Таким уникальным явлением стал роман Владимира Бартола (1903–1967) «Аламут», опубликованный в 1938 г. и переживший настоящее второе рождение в канун словенской «бархатной» революции конца 1980-х годов. Внимание Бартола привлекли события восьмисотлетней давности, последствия которых не просто повлияли на всю дальнейшую биографию человечества, но остаются актуальными и в XXI в., а именно – история зарождения мирового политического терроризма, вскормленного исламом. Одним из первых в европейской литературе он обратился, с одной стороны, к столь экзотическому для родной культуры, с другой – абсолютно вневременному, универсальному по своему философскому и этическому смыслу материалу мировой истории, ставшему благодаря общественно-политическим катаклизмам первой половины XX в. необычайно актуальным. Писатель, опираясь на античные и европейские философские концепции и учения через интертекстуальный подход, цитаты, парафразы, аллюзии, прямой пересказ, ввел в произведение обширный, можно сказать, энциклопедический философский контекст, формирующий ассоциативное «подключение» читателя к мировой культуре. Бартол соединил языки и понятия разных эпох и культур, первым в национальной литературе использовал прием полистилистики – «вживления элементов разных эстетических направлений»⁶. Его средневековый иранец оперирует понятиями и категориями, сформулированными, главным образом, мыслителями последующих столетий – Декартом, Макиавелли, Ницше, Фрейдом. Центральная

фигура «Аламута», исламский философ и по совместительству шеф религиозных фанатиков-камикадзе Ибн Саббах воплощает в романе известную гипотезу о том, что идеи Ницше много старше его самого. Роман, синтезирующий черты романа исторического, философского, психологического, приключенческого, явился, по сути, первой попыткой соединить элитарное искусство с массовой культурой, неслучайно он назван литературоведом Б. Патерну «словенским вариантом “эковского” романа»⁷.

Еще до упомянутого ажиотажа по поводу Бартола и его романа, в середине 1970-х годов в словенской прозе сложилось новое «радикальное» направление, основанное на альтернативном отношении к потенциальным возможностям родного языка, ориентированное на эстетическое противодействие системе (форма протеста) и реализуемое в разных типах так называемой тривиальной литературы – от научной фантастики до детектива. Авторы этой «новой» прозы М. Швабича (1949–1993), Б. Градишника (род. 1951), Э. Филипчича (род. 1951), У. Калчича (род. 1951), В. Ковачича (род. 1953) можно назвать предтечами словенского постмодернизма⁸. Их произведения отличает провоцирующая сатира на архетипические национальные мифологемы, с помощью которой традиционные сюжеты и художественные каноны переворачиваются с ног на голову, пародирование классиков и гротескный маньеризм стиля. Часто главным героем их прозы становился собственно словенский язык со всеми его музейными запасниками и новациями – от Я. Трдины* до Р. Шелиго** – с характерным смешением диалектизмов, жаргонизмов, вульгаризмов и неологизмов. Такое авангардное обновление лексики приводило иногда к деформации фабулы. Показателен в этом плане сатирический роман-антиутопия «Херувимы» (1979), изданный под псевдонимом Йожеф Паганел Э. Филипчичем и Б. Градишником. Соавторы, не без влияния политической сатиры видного словенского социолога, публициста, прозаика и общественно-политического деятеля Д. Рупела (род. 1946) конструируют «перекомбинированную» действительность, оперируя сюжетами мировой истории и произвольно и неправдоподобно их компануя. Действие романа переносится в 1960-е годы, когда Словения путем революции освобождается от гнета соседней Турции и начинает жить самостоятельно. В кари-

* Янез Трдина (1830–1905) – классик словенской литературы, основатель фольклоризированного реализма.

** Руди Шелиго (род. 1935) – прозаик и драматург модернистского направления, политический и общественный деятель.

катурных персонажах участников «словенской революции» угадываются черты реальных политиков и деятелей культуры. Откровенно сатирически показано партизанское движение словенских подпольщиков на территории Турции.

В целом продолжая эксплуатировать одну из «становых» тем литературы XX в.: «человек и общество», авторы «новой» прозы искали убежища внутри создаваемого художественного текста, полагая, что именно там их ждет абсолютная свобода. Стирая границы между реальностью и художественной условностью, некоторые из них (прежде всего Швабич, Градишник и Калчич) изменили сам подход к искусству слова, которое в их представлении первично по отношению к современной действительности. Они обновили и реконструировали «малые» жанры – очерк, новеллу, анекдот.

В дальнейшем эта тенденция к минимализации прозы была реализована следующей генерацией писателей, вошедшей в литературу в середине 1980-х годов. Это Ф. Франчич, В. Жабот, И. Забел, Ф. Лаиншчек, А. Морович, И. Братож, Я. Вирк, Л. Гачник, А. Блатник, Л. Ньятин, А. Шушулич, М. Ленардич. Произведения этой молодежи (более десяти имен, средний возраст в момент дебюта – 25 лет) получили название «Молодая словенская проза» (МСП). Помимо возраста авторов объединял достаточно высокий профессионализм (рассказы Блатника, Ньятин и Вирка вошли в первую антологию современной словенской прозы для англоязычных стран «The Day Tito Died. Contemporary Slovenian Short Stories», 1993 г.), а также склонность к некоторой аберрации художественного сознания и общий меланхолический тон произведений. Это настроение было задано двадцатилетним Блатником в его первом сборнике рассказов «Букеты для Адама вянут» (1983), с которого, собственно, и начинается свое бытование МСП: «[...] когда я пишу эти строки, я хорошо понимаю, что человечество еще не изобрело надежного способа сойти с хрупкой насыпи мимолетности»⁹. Эта цитата может служить эпиграфом не только для «малогобаритных» (от одного предложения до 3–5 страниц) рассказов этого сборника, но и для стилистически разнородных, зашифрованных текстов А. Моровича (сб. «Свободный бег», 1986 г.), И. Забела (сб. «Стратегии. Тактики», 1985 г.), Л. Ньятин (сб. «Теснота нетерпения», 1987 г.), для социально-критической «мужской» прозы Ф. Франчича (сб. «Ego trip, 1984 г.; «Нет», 1986 г.) и Ф. Лаиншчка (роман «Перонары»*, 1982 г.), для философских новелл

* Перонары – те, кто живёт на перроне, привокзальные бомжи.

Я. Вирка (сб. «Прыжок», 1989 г.). От авторов «радикального» направления 1970-х годов эти молодые интеллектуалы 1980-х переняли свободу в обращении со своим главным инструментом – художественным словом, метафиктивность построения фавулы и увлеченность стиливыми и интертекстуальными экспериментами. В их текстах четко прослеживается установка на литературную игру смыслов и намеренное стирание грани между собственно отображением действительности и реконструкцией сюжетов на основе уже существующих художественных интерпретаций реальности, т.е. созданием неких гипотетических конструкций. В то же время эти прозаики в несколько большей степени, чем их более старшие коллеги, озабочены поисками не только новых тем и средств художественного выражения, но и нового онтологического статуса художественного творчества в целом. Это заметно на примере альманаха «Рошлин и Верьянко» (1987), программного коллективного сборника авторов МСП, ставшего, своего рода визитной карточкой этой генерации. Участники проекта должны были по мотивам известной словенской средневековой баллады с трагическим сюжетом – сын убивает нового мужа своей матери (одним из самых востребованных национальной литературой) – создать нечто свое, обыграв традиционную интригу. Крайне вольно подойдя к поставленной перед ними задаче, большинство авторов трактует вечный конфликт поколений не с позиций метафизического нигилизма как, например, Градишник или Филипчич, а – констатационно, не отрицая или разрушая, а – отстраняясь. Символическая смерть отцов им не нужна, и в самой интерпретации темы смерти отсутствует какое-либо мировоззренческое начало. Для Блатника смерть есть акт потрясающий, для Забела – непостижимый, для Ньятин – интимный, для Вирка – вселяющий ужас. Главным для этих авторов является принцип самодостаточности и необремененность никакими литературными авторитетами.

На начальном этапе МСП реализовала себя, прежде всего, как проза интеллектуальная, требующая от читателя определенной эрудиции, то есть как элитарное искусство. В 1990-е годы часть ее представителей, продолжая самоутверждаться через процесс взаимодействия автора и текста, начинают тяготеть к большей тривиализации конечного литературного продукта. В это время с романами действующих «классиков» постмодернизма: «Конгресс или убийство в территориальных водах» (1993) и «Соседки» (1995) М. Новак, «Пастораль» (1994) и «Волчьи ночи» (1996) В. Жабота, «Тао любви» (1996) А. Блатника, – начали успешно конкурировать произведения амбициозных дебютантов этого направле-

ния: М. Новак-Кайзер (род. 1951) – роман «Особые нежности» (1990), К. Маринчич (род. 1968) – роман «Цветочный сад» (1992), Т. Перчича (род. 1954) – роман «Изгоняющий дьявола» (1994).

В своей активной фазе постмодернизм в словенской литературе существовал в атмосфере взаимодействия с элементами других художественных направлений, с традицией национальной и зарубежной классики, что повлекло за собой сочетание самых разных художественных стилей, включая соединение в не виданных ранее масштабах «высокого», рафинированного и «низкого», тривиального, массового; поиск синтеза новейшей техники письма с реалистической поэтикой. Поэтому одной из особенностей словенской постмодернистской ситуации стало обилие художественных текстов, которые можно назвать «романами с элементами постмодернизма», где классическая повествовательная традиция «вбирает» приемы иного художественного опыта, и постмодернистские приемы не служат для постмодернистских целей. Подчеркнутая игра с языком, информационными кодами, интертекстуальный эксперимент часто сосуществуют в этих произведениях с «классическим» вымыслом. Ярким примером такого сосуществования является роман Д. Янчара (род. 1948) «Насмешливое вождение» (1993), в котором иронично и остроумно высмеивается модель «американской мечты». Америка показана здесь как постиндустриальное общество потребления, в культуре которого культивируется установка на консьюмеризм и удовольствие.

Инъекция постмодернизма стала для словенской литературы своеобразным транквилизатором, освободившим национальное художественное сознание от ряда комплексов и стереотипов. Как заметил Т. Вирк, постмодернизм «подрывал авторитет ее [литературы – Н.Н.] канонизированной истории, нивелировал различие между высокой и низкой литературой и подвергал сомнению традиционные эстетические критерии»¹⁰. В то же время на фоне общественных катаклизмов и влияния постмодернистской парадигмы сама роль художественного слова начала трансформироваться. После 1980 г. в Словении, по наблюдениям Я. Коса, постепенно утверждалось «представление о том, что литературу, как и все прочие сферы культуры и цивилизации, следует понимать как производственно-потребительское поле деятельности, что означает ее подчинение рынку, вкусу и “потребностям” читателя»¹¹. Такой подход стимулировал новые методы продвижения беллетристики, существенно повлиявшие на издательскую политику, оценку произведений и критерии присуждения литературных премий, на формирование литературного канона.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв. М.: Советский писатель, 1988. С. 385.

² Там же. С. 6.

³ *Эпштейн М.Н.* Прото-, или Конец постмодернизма // *Знамя*. 1996. № 3. С. 209.

⁴ См. подробнее: Постмодернизм в славянских литературах / Отв. ред. Н.Н. Старикова. М.: ИСЛ РАН, 2004; *Старикова Н.Н.* Постмодернизм // *Лексикон южнославянских литератур* / Отв. ред. Г.Я. Ильина. М.: Индрик, 2012. С. 350–355.

⁵ *Вирк Т.* «Политический» постмодернизм в прозе некоторых славянских литератур // *Славяноведение*. 2006. № 6. С. 60–61.

⁶ *Липовецкий М.* Патогенез и лечение глухонемой // *Новый мир*. 1992. № 7. С. 215.

⁷ *Paterni V.* Bartolov roman *Alamut* // *Delo*. Ljubljana, 14.12.1989. S. 5.

⁸ См. об этом подробнее: *Старикова Н. Н.* Словенская литература // *История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны: в 2 т. Том второй. 1970–1980-е гг.* / Отв. ред. В.А. Хорев. М.: Индрик, 2001. С. 408–409.

⁹ *Blatnik A.* Šopki za Adama venijo. Ljubljana, 1983. S. 5.

¹⁰ *Словенская литература XX века* / Отв. ред. Н.Н. Старикова. М.: Индрик, 2014. С. 237.

¹¹ *Kos J.* Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana, 2001. S. 381.