



ПОСТМОДЕРНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ПОЛОНИЗАЦИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

© 2019 г. И.Е. Адельгейм

Д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

E-mail: adelgejm@yandex.ru

Статья посвящена проблеме сложного бытования постмодернизма (как феномена и как термина) в Польше 1980–1990-х годов и роли этого явления в процессе освобождения польского художественного сознания после политического перелома 1989 г. и «конца романтической парадигмы», а также своеобразию преломления эстетики и сознания постмодернизма на почве польской литературы.

The article is devoted to the problem of the complex existence of Postmodernism (as a phenomenon and as a term) in Poland in the 1980s and 1990s, and the role of this phenomenon in the process of liberation of artistic consciousness after the political turning point of 1989 and the «end of the romantic paradigm», as well as the peculiarity of the refraction of aesthetics and postmodern consciousness on the basis of Polish literature.

Ключевые слова: постмодернизм, польская литература, перелом, освобождение языка.

Keywords: Postmodernism, Polish literature, fracture, liberation of the language.

DOI: 10.31857/S0869544X0005429-4

По ироничному замечанию К. Униловского, постмодернизм «потряс литературный быт Польши, словно гром с ясного неба. Что-то вроде домашнего задания, заданного нерадивому школьнику эксцентричным учителем» [1. С. 31].

Массовое «обживание» постмодернизма в Польше происходило одновременно с падением коммунизма, и политические перемены ассоциировались с эстетическими новациями. Свою роль сыграла и жажда литературной сенсации: этикетка «первый польский постмодернистский роман» (которым именовались, в частности, «Ставки сделаны» (1991), А. Барта, «End & Fin Company» (1992) К. Белецкого, «Ты – никто» (1993) Т. Трызны, «Последний американский роман» (1993) П. Спорек-Чаканьского, «Пансион Баратария» (1993) К. Липки и др.) служила весьма эффективной рекламой.

Была также сделана попытка задним числом «постмодернизировать» ряд явлений польской литературы – не только послевоенной, но и межвоенной и даже относящейся к рубежу XIX–XX вв. («Молодую Польшу», творчество С.И. Виткевича, В. Гомбровича, Б. Шульца, Е. Анджеевского, Т. Парницкого,

Т. Конвицкого и др.), что заставило В. Болецкого саркастически заметить: «Из того факта, что и птицы, и насекомые, и семена — а порой даже мусор — летают по воздуху, еще не следует, что все это можно назвать словом “самолет”» (цит. по [2. S. 13]). Впрочем, сам Болецкий проделывал обратную процедуру, сдвигая верхнюю границу польского модернизма и «модернизируя» постмодернистские тексты 1990-х годов. Однако следует подчеркнуть, что этот внезапно образовавшийся теоретический хаос сыграл и свою положительную роль: он способствовал оживлению рефлексии над модернизмом, в том числе над различным бытованием самого термина в польском, западноевропейском и американском литературоведении, а также переосмыслению критериев и основ периодизации истории литературы XX в. Кроме того, сама потребность в «постмодернистском» прочтении младопольской или межвоенной прозы — явление закономерное (подобным образом в 1904 г. книга И. Матушевского «Словацкий и новое искусство (модернизм): творчество Словацкого в свете идей современной эстетики: критически-сравнительное исследование» оказалась «модернистским» прочтением романтизма) и необходимое, поскольку помогает обнаружить элементы поэтики или проблематики, опосредованно или непосредственно являющиеся исходной точкой для польского постмодернизма, осознать, что он является логичным следствием польского же модернизма, а не только результатом «насаждения извне», подражанием постмодернизму западному [2. S. 14].

Характерно, что сам термин «постмодернизм» польское литературоведение начало употреблять по отношению к отечественной литературе позже, чем появились его «практические результаты»: первоначально это понятие использовалось лишь применительно к творчеству зарубежных, прежде всего американских писателей — Д. Барта, Д. Бартельми, Р. Кувера и прочих, тогда как близки постмодернизму были уже некоторые дебюты 1980-х годов. Этот факт имеет свою значимую для парадигмы польского художественного сознания предысторию.

Во второй половине 1970-х годов польский роман в значительной степени утратил популярность. Если в официальной печати препятствием являлась цензура, то в самиздате художественная литература проигрывала документальной в силу того, что любое необработанное свидетельство виделось более ценным, нежели самое изощренное сюжетное повествование. При этом если от польского автора читатель требовал зримой аутентичности, работающей на очевидную этическую и идеологическую сверхзадачу (борьба с режимом), то от зарубежного писателя он готов был принять любые, самые сложные и абстрагированные от идеологии повествовательные конструкции. Не случайно конец 1970-х годов ознаменовался в Польше подлинным «бумом» латиноамериканской литературы (творчества А. Карпентьера, Х. Кортасара, М.В. Льюиса, Х.Л. Борхеса, Э. Сабато, К. Фуентеса, Г.Г. Маркеса и др.), возродившей веру в возможности художественной прозы и оказавшей немалое влияние на дальнейшее развитие польской культуры, поскольку сложное смысловое пространство, образующееся в результате перевода и его прочтения уже в новом контексте, неизбежно становится в свою очередь фактом художественного языка, воздействующим на «чужую» литературу. Это явление беспрецедентное в истории польского восприятия зарубежной литературы — впервые предметом обожания стала проза целого континента. По-своему «поощряла» интерес к латиноамериканским писателям сама власть, поскольку эти прозаики, в основном придерживавшиеся тогда левых взглядов, казались цензуре «безопасными». Свою роль в эволюции литературного сознания и языка сыграло также чуть более

позднее увлечение широкого польского читателя литературой США – творчеством Д. Барта, Д. Бартельми, Р. Кувера, Т. Пинчона, У. Гэددиса, Х. Мэтью.

В середине 1980-х годов маятник качнулся в обратную сторону: если прежде документальная проза вытесняла со сцены художественную, то теперь, после очередного всплеска «литературы факта» (бывшего, не в последнюю очередь, реакцией на введение военного положения) и «прививки» латиноамериканской и американской прозы, это течение, в свою очередь, начало переживать кризис. Доминировавшие в польской прозе в основе своей идеологические критерии вели ее к статистически накапливаемой невозможности противопоставить себя читателю, создать необходимую дистанцию, к коммуникации на уровне очевидности, а нередко и просто к достаточно поверхностной описательности и злободневности. И именно в 1980-е годы ряд дебютантов попытался выйти за рамки утилитарных и идеологически маркированных позиций, ощущая, что предлагаемые современной им польской литературой роли писателя себя исчерпали. Однако те же обстоятельства, которые подтолкнули молодых авторов к художественному эксперименту, помешали им быть услышанными: читатель, хоть и «уставший» от этически-идеологической нагрузки литературы, все же не был еще готов отойти от парадигмы, в которой традиционно развивалась польская культура, отделить литературу от политического протеста, «освободить» автора от роли нравственного наставника общества. Официально издававшихся молодых прозаиков, попытавшихся тогда заниматься «чистой литературой», языковыми и формальными проблемами, – так называемое поколение художественной революции (Р. Шуберт, М. Солтысик, З. Огиньский, Ю. Лозиньский и др.) – упрекнули в политическом конформизме и вторичности: отказываясь от «национального кода», писатель практически утрачивал возможность быть услышанным.

Именно поэтому одним из фундаментальных изменений в литературном мышлении и литературном быте после 1989 г. следует считать осознание недостаточности «польскости» как критерия самоидентификации и потребность в обновлении литературного языка. Таким образом, проза 1990-х годов, казалось бы, столкнулась с принципиально иной ситуацией, чем «художественная революция» 1980-х, однако, оказавшись в гуще польских художественных и идеологических дискуссий, понятие «постмодернизм» быстро стало ругательным: в нем все же усмотрели посягательство на основы национальной идентичности, литературную иерархию, польские и, шире, европейские идеи и ценности и пр. (см. об этом [3. S. 106–107]). Характерно, что споры о постмодернизме мгновенно приобретали идеологический оттенок: постмодернизм в искусстве клеймили как опасную и деструктивную позицию, основанную на нигилизме, вседозволенности, релятивизме, превознесении концепции мира-хаоса (см. об этом [4–6]). В самом деле, расхождения постмодернизма с польским литературным каноном казались исключаящими какой бы то ни было компромисс: если постмодернизм направлен на переживание исключительно настоящего, то в Польше прошлое являлось предметом культа, а надежды связывались с будущим; постмодернизм нивелировал категории историзма и трагизма, фундаментальные для польской литературы; прошлое для постмодернизма фрагментарно, а непрерывность исключена, тогда как польская литература сознательно ее лелеяла (вместе с утерянными или уничтоженными звеньями); постмодернизм отказывается от иерархии ценностей, отдавая предпочтение коллажу стереотипов, тогда как в польской литературе даже стереотипы, по остроумному замечанию В. Болецкого, являлись или стремились быть ценностями и т.д. Распространенным стало мнение, что

постмодернизм — очередной пример бесплодного экспериментаторства, своего рода художественного и интеллектуального мошенничества.

И тем не менее «постмодернизация» польской прозы (или «полонизация» постмодернизма) была неизбежна, хотя, по словам К. Униловского, явлению этому свойственна «прерывность»: «постоянное повторение “инициальных жестов”, авторы которых по разным причинам чаще всего исчезают из поля зрения после одной-двух книг» [1. S. 40].

В польской прозе постмодернизм воплотился прежде всего в форме историко-философской иронии («Короткая история одной шутки» (1991) С. Хвина), гротескного изображения деградации общественных идеологий относительно цельности бытия («Мы здесь эмигранты» (1991) М. Гретковской), освобождения личной биографии от механизмов историко-политической инициации («Вайзер Давидек» (1987), «Рассказы на время переезда» (1991) П. Хюлле), метафизического повествования о небытии («Страсти по святому Иоанну» (1991) К. Мышковского), построения внеполитической антиутопии («Стены Хеврона» (1992) А. Стасюка) и др. Широкое распространение получили модели прозы, основанные на пастише, острашении традиционных жанров, в том числе характерных для массовой литературы — детектива, триллера, любовного, приключенческого романа и пр. (творчество С. Хвина, П. Хюлле, М. Беньчика, А. Барта, А. Стасюка, А. Либеры и др.). Польские прозаики охотно обращались к играм с альтернативной историей («Городок с человеческим лицом» (2002) М. Сеправского, «Поезд для путешествий» (1999) А. Барта, «Тысяча спокойных городов» (1997) Е. Пильха), идее насыщения текста метаэлементами (произведения О. Токарчук, Е. Лимона, Е. Пильха, М. Беньчика, М. Гретковской, П. Дунина-Вонсовича, Р. Прашиньского, А. Убертовского и др.), феномену нонселекции («Антология постнатального творчества. D.G.J.L.O.S.W.» (1996) Ц.К. Кендера, «Пособие по человечеству» (1996) М. Гретковской, «Delectatio morosa» (1996) В. Баволека, «Где собака зарыта» (1998) А. Видемана), идее «подвешенности» человека в мире-хаосе, свободы от какой бы то ни было реальности, в том числе реальности текста (проза Г. Струмыка, М. Гретковской, Н. Герке, И. Филипяк, З. Рудзкой, З. Крушиньского, А. Новака, Я. Гибаса, А. Тузяка, А. Бихты и др.).

Потребность в обновлении художественного языка нашла выражение в демонстрации интертекстуальной, метатекстуальной виртуозности, языковых экспериментах на всех возможных уровнях (проза А. Бужиньской, Е. Пильха, Н. Герке, Е. Лимона). Сотканное из микросценок, элементов рекламы (по словам одного из критиков, постмодернистское повествование, «подобно авангардным художникам XX в., возводит свой [...] собор, используя в качестве строительного материала мусор, ненужные предметы, а порой и сокровища, найденные на помойке» [7. S. 114]) повествование демонстрирует разность и несоотнесенность знаков, используемых современным человеком. Так, главный герой книг Герке — убивающий смысл стереотип: экспансия языковых клише в ментальности современного человека в конце концов лишает жизнь содержательности. Основанные на изощренной стилистической игре рассказы Д. Битнера опираются на литературные концепции и аллюзии. Полностью построен на языковой стилизации сборник В. Кучока «Слыханные повести» (1999). Реальность — повседневность, внелитературный мир проникают в повествование исключительно через речь, а стиль и композиция этих рассказов, восходя к литературе, к ней же отсылают. Нередко демонстративные языковые эксперименты присутствуют уже в заголовках (произведения А. Барта,

С. Хвина, М. Порембского, Х. Адамовского, Ц.К. Кендера, Н. Герке, В. Кучока, Е. Лимона, А. Видеманна и др.).

Особый интерес представляет явление, названное польским литературоведением «постмодернизмом с человеческим лицом» [8. S. 59]: при помощи этого термина делались попытки описать специфику некоторых текстов, использовавших постмодернистские приемы и идеи и одновременно стремившихся преодолеть постмодернистское мировоззрение, свидетельствовавших о желании воплотить при помощи эстетики постмодернизма потребность в живых чувствах и вечных ценностях как опорах бытия и языка.

Так, «Терминал» (1994) М. Беньчика, словно полностью сшитый из литературных аллюзий, оказывается одновременно увлекательной и простой, очень искренней книгой о любви, переживание которой само по себе есть выход из хаоса, поскольку требует зрелости и видения другого. Действие второго романа Беньчика «Творки» (1999) происходит во время оккупации в известной польской психиатрической больнице: работающие там герои пытаются не только выжить, но и уберечь собственное сознание от чудовищной действительности. В «творковском рае» находится место и для любви, и для поэзии — кошмар войны поначалу доносится лишь эхом (пока не обнаруживается, что из четырех человек трое — скрывающиеся евреи). Как и в «Терминале», стержень повествования в «Творках» — язык и фигура повествователя, хоть и осознающего невыразимость величайшей катастрофы XX в., но все же рассказывающего именно о том, что слову не поддается. Повествователь, однако, ведет диалог не только с читателем, но и словно с самой литературой — с помощью переполняющих книгу каламбуров, цитат, рифм, пародийных стихов, аллюзий и пр. По словам М. Цубер, Беньчик «первым ответил на вопрос, что делать с Холокостом, если ты не был его жертвой, если ты поляк и не хочешь изъясняться при помощи стереотипов (а например, с точки зрения литературоведа-постструктуралиста)» [9. S. 198]. По словам самого автора, его опыт — это «не только исторический опыт человека, родившегося после войны, но также литературный опыт человека, воспитанного и начавшего писать в так называемом мире текстов». «Я не могу, — добавляет он, — не учитывать этот мой собственный опыт. Я обязан его учитывать, поскольку, говоря о вещах экзистенциальных — а именно таковы война и Холокост, не могу не вовлечь в это повествование всего себя, весь свой опыт. И только посредством него я могу надеяться сказать сегодня нечто значимое об этой войне» [10].

Также некоторые произведения прозы «малой родины» (С. Хвина, П. Хюлле, А.Д. Лисковацкого, Е. Лимона) могут рассматриваться как характерные для постмодернизма историографические метароманы, наполненные, однако, реальной жизнью с ее запахами, красками, фактами, живыми людьми, глубокими и невыдуманно переживаниями. Тщательная прорисовка предметного мира, характерная для этого течения, может быть интерпретирована и как изображение знаков, отсылающих к разрушенному историей тексту несуществующей культуры, а демонстративная аллюзийность акцентирует идею мира-текста, подчеркивает фантазмагорическую природу памяти и любого мифотворчества.

Итак, в исторической ситуации выхода польской литературы за рамки «романтической парадигмы» постмодернизм оказался эффективным инструментом обретения свободы языка (подробно об этом см [11]) — будь то постмодернистское повествование, за которым стоит потребность сбить читателя с толку, заставить его самостоятельно и по-новому взглянуть на окружающую действительность, или опробование отдельных его приемов прозой, в целом

достаточно «традиционной», или даже неизбежная «игра в постмодернизм» отдельных прозаиков — поверхностная, но также по-своему питающая литературное и психологическое сознание, отрабатывающая и демократизирующая те или иные художественные приемы, подготавливающая читателя к восприятию такого языка и т.д. Реакция литературы на свободу после 1989 г. началась с освобождения языка, а не с фактологического описания. Постмодернизм дал польской прозе противоположный привычному образ человеческого состояния, не укладывающийся в категории идентичности. Кроме того, польская постмодернистская проза заново открыла для себя смысл рассказывания историй, в том числе чужих. Проверенный и вечный прием рассказывания истории с вымышленным героем предполагает определенную структурированность изображаемого мира, и уже одно это свидетельствует о возвращении стремления нормального сознания к иерархии и гармонии. Здесь же скрыт шанс понять и отдельную жизнь, историю и передать читателю свою личную правду. Другими словами, фабула (не в последнюю очередь постмодернистская) органически связана с целями и задачами литературы вообще, которые польская критика так упорно защищала «от постмодернизма».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. *Uniłowski K.* Skądinad. Zapiski krytyczne. Bytom, 1998.
2. *Bolecki W.* Polowanie na postmodernistów (w Polsce). Kraków, 1999.
3. *Klejnocki J., Sosnowski J.* Chwilowe zawieszenie broni. Warszawa, 1996.
4. *Wilczyński M.* Antypostmodernizm polski // *Czas Kultury*. 1994. № 3–4.
5. *Wilczyński M.* Egzorczyści i demaskatorzy. Nieokonserwatyzm polski wobec kultury ponowoczesnej // *Czas Kultury*. 1996. № 1.
6. *Wodziński C.* W trybach zmory. O polskich krytykach postmodernizmu uwag kilka // *Odra*. 1997. № 10.
7. *Tomkowski J.* Dwadzieścia lat z literaturą. 1976–1996. Warszawa, 1998.
8. *Uniłowski K.* Jeśli ktoś kocha to i opowiada // *FA-art*. 1994. № 4.
9. *Cuber M.* Od stosowności do dosadności. Wokół przemian polskojęzycznej prozy o Zagładzie w latach 1989–2009 // *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*. Warszawa, 2010.
10. Imię Soni (rozmowa Wojciecha Chmielewskiego z Markiem Bieńczykiem) // *Rzeczpospolita*. 1999. № 159.
11. *Адельгейм И.Е.* Поэтика «промежутка»: молодая польская проза после 1989 года. М., 2005.