



ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ДИСКУРС И СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРАКТИКА

© 2019 г. Н.Н. Старикова

Д-р филол. наук, зав. отделом Института славяноведения РАН

E-mail: nstarikova@mail.ru

В статье рассматриваются механизм проникновения и адаптации постмодернистской парадигмы в словенское литературное пространство, влияние художественных принципов постмодернизма на литературную практику отдельных авторов и постмодернистского дискурса на литературный процесс в целом.

The article considers the penetration and adaptation mechanism of the postmodern paradigm to the Slovenian literary space, the influence of post-modernistic artistic principles on the individual authors' literary practice and postmodern discourse on the literary process in general.

Ключевые слова: словенская проза, постмодернизм, литературный плюрализм, эстетический синкретизм.

Keywords: Slovenian prose, Postmodernism, literary pluralism, aesthetic syncretism.

DOI: 10.31857/S0869544X0005439-5

Одной из особенностей словенской литературы на протяжении всей истории ее развития была национально-охранительная функция. По сути, художественные тексты на словенском языке на протяжении столетий являлись главным консолидирующим фактором — «держали» нацию. Стоя на страже национальных интересов, институт словесности долгое время был также инструментом общественной борьбы за национальное возрождение. Отсюда — стойкий и последовательный консерватизм словенских авторов в отношении и к европейским инновациям, и к собственной литературной традиции. Конечно, осознание своей принадлежности к общеевропейской культуре, тяготение к опыту «больших» литератур возникло еще в XIX в. Однако, следуя за литературной модой, будь то декаданс, авангард, экзистенциализм, словенские писатели всегда демонстрировали лояльность к национальной традиции, не посягая на такие абсолютные величины, как гражданственность, патриотизм, национальная идентичность. Следствием этого подхода стало значительное снижение потенциала иронического и пародийного в национальной литературе в целом. Выравнивать эту диспропорцию, «раскрепостить» писательское сознание, компенсировать недостаток иронии как одной из важнейших составляющих комического в XX в. в определенной степени помог постмодернистский

дискурс. Он способствовал внедрению в литературу и искусство принципа плюрализма, «открывая перед ними, — как отмечает профессор Люблянского университета А. Зупан-Сосич, — новые перспективы» [1. Электронный ресурс].

В словенском социокультурном пространстве активная фаза постмодернизма пришлась на середину 1980 — начало 1990-х годов. Словенская литература, так же как ряд других славянских литератур, использовала, развивала и модифицировала сложившуюся в последней трети XX в. в Америке и Европе художественную модель, пришедшую на смену модернизму и возникшую на основе одноименного сочетания философских, научно-теоретических и эстетических представлений, обусловленного кризисным состоянием современной цивилизации и общественного сознания. Методологической основой постмодернизма при переосмыслении истории, литературы, искусства и культуры выступил постструктурализм. Принципиальным для постмодернизма стал поиск универсального художественного языка, основанного на принципе игры с текстом и читателем. Мир мыслился как текст, как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише; иерархия ценностей аннулировалась ради сосуществования разных культурных моделей и канонов, самоценных, самодостаточных и несводимых друг к другу. Постмодернистская мысль «пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле есть не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель» [2. С. 230]. Однако в каждой конкретной литературе национальное своеобразие постмодернистской художественной продукции, несмотря на все интеграционные аспекты его поливалентной поэтики, для которой характерны деканонизация всех канонов и условностей, ироническая переоценка ценностей, цитатно-пародийное многоязычие, растворение («смерть») автора, создание новых гибридных форм и т.п., определяли в первую очередь национальные язык и литературная традиция, склад мышления, тип юмора и иронии и лишь потом всемирная культурная традиция и контекст (мировой, континентальный, европейский, региональный и т.д.).

В силу специфики развития словенской литературы постмодернизм проявился в ней несколько позже, чем на Западе, и «задержался» чуть дольше. Одной из причин его возникновения были явления идеологические, поэтому сначала складывается его «политический» вариант и лишь потом классический западный — «деконструктивный» [3. С. 60]. Особый характер постмодернистского дискурса в словенской литературе обусловлен также тем, что она, активно «подключаясь» к уже сформированному постмодернистскому видению мира, пыталась в его стилистике описать собственный опыт, по природе своей совершенно иной, чем в Америке и Западной Европе. Если там постмодернизм оказался естественным порождением постиндустриального общества, был тесно привязан к постструктуралистской теории и использовал весь арсенал западной масскультуры, то здесь его возникновение было вызвано самой абсурдностью социалистической системы и идейным коллапсом тоталитарного общества. Как и модернизм, постмодернизм стал реакцией литературы на идеологическую несвободу в период позднего тоталитаризма, а затем и на само крушение социалистической системы. Стремясь освободиться от всех внелитературных задач, словенская литература в лице самых передовых своих представителей начала искать опору во многих ключевых позициях философии постмодернизма: в устремленности к синкретизму мышления, в представлениях об исчерпанности старых взглядов на историю, в обесценивании вечных ценностей, в том числе кажущихся незыблемыми канонов красоты, в принципиальном паритетном сосуществовании разнообразных художественных языков,

в «постмодернистской чувствительности» (специфическом видении мира как хаоса, представляющего сознанию лишь в виде неупорядоченных фрагментов).

Массовое «открытие» постмодернизма связано с периодом подготовки и реализации словенской «бархатной» революции, а также с первыми годами национального суверенитета. Переживаемый словенцами исторический перелом — канун и смена общественной системы и политического режима, обретение на заре 1990-х годов государственной самостоятельности наложили свой отпечаток на характер осмысления и адаптации постмодернистских реалий к национальному культурному пространству. После знаковых изменений на карте Европы в писательских рядах осязательно ощущалась некоторая растерянность, вызванная исчерпанностью основного предназначения национальной литературы — служения национальному делу. Практически впервые в истории словенская литература сбросила с себя бремя внеэстетических обязанностей, и перед ней встал естественный вопрос необходимости обновления художественного языка. В новых общественно-политических условиях плюралистичность интерпретации и восприятия и интертекстуальность как выражение духовной интеграции, присущие постмодернистской поэтике, оказались востребованными. Уже в первых постмодернистских текстах были зафиксированы умонастроения переходного времени: расставание с недавними национально-культурными мифами и рождение мифов новых, трансформация чувства национального самоутверждения, часто представленного не апологией героических страниц отечественной истории, а разрушающим иллюзии критико-ироническим ее прочтением. Это повлекло за собой отказ от традиционного дихотомического разделения на «высокую» и «массовую» литературу, сочетание самых разных художественных стилей, включая соединение в невиданных ранее масштабах рафинированного и тривиального искусства, поиск синтеза новейшей техники письма с реалистической поэтикой, новаторства с традицией, возникновение новых форм романа, среди которых пастиш исторического приключенческого и фантастического романов, романы инициации, метафигтивные романы, романы-головоломки, романы-«учебники» и т.д.

Вопрос об истории национальной постмодернистской парадигмы давно занимает умы словенских литературоведов и критиков. Свидетельство тому — обилие исследований, посвященных этому феномену национальной литературы, среди которых «Трудности с постмодернизмом» (1982), «Словенская литература после модернизма» (1989—1990), «Новый взгляд на словенскую литературу» (1995), «На пути к постмодерне» (1995) Я. Коса, «Сфинкс постмодерна» (1989) А. Дебеляка, «Кривое зеркало» (1994) Т. Штока, «Высокомерие и пристрастность» (1996) М. Коса, «Постмодерн и “молодая словенская проза”» (1991), «Текст и контекст» (1997), «Страх перед наивностью: поэтика постмодернистской прозы» (2000) Т. Вирка, «Отечественный Парнас в кавычках: пародия и словенская литература» (1997) и «Интертекстуальность» (2000) М. Ювана, «От экспрессионизма до постмодерна» (1999) Б. Патерну и др. Постмодернистские тенденции стали проникать в словенскую литературу еще в период тоталитаризма, в определенном смысле как эстетическое ему противостояние, и при этом литература уже имела богатый и разнообразный модернистский опыт. Особенностью первых дискуссий о постмодернизме стало то, что критики обнаружили его «следы» сначала в поэзии¹, а не в прозе, что характерно для других литератур: «...едва ли можно было найти поэтический

¹Подробнее о словенской постмодернистской поэзии см. [4. С. 53—70].

сборник, который критика прямо или косвенно не связывала бы с постмодернизмом» [5. С. 272].

В прозе последовательное «оживление» постмодернизма, внедрение в художественную практику его принципов произошло несколько позже и в целом совпало с интенсификацией процесса либерализации, приведшей в конечном итоге к падению коммунизма. В это время в литературу вступает молодое поколение интеллектуалов, как правило, выпускников гуманитарных факультетов национальных университетов, полагавших, что литература не должна отражать и комментировать действительность, что ее задача — создавать параллельную реальность, основанную на манипуляции с литературной традицией. Ими двигало желание избежать однозначности, передать многоликость и незамкнутость истины, постмодернистский дискурс оказался для них идеальным полигоном, эпштейновским «парадоксом в действии» [6. С. 209], который дал литературной практике импульс обновления. Увлечение новым подходом стало для многих из них не только проявлением профессионального интереса, но и формой протеста против идеологических оков тоталитаризма. Яркие представители этой словенской генерации, как и многие европейские постмодернисты, декларировали, что не нуждаются в широком читателе, культивировали фрагментарность формы, минимализм содержания, пространственно-временную неопределенность. От предшественников-модернистов они переняли свободу обращения со своим главным инструментом — художественным словом, намеренную усложненность нарратива, тягу к эксперименту как к самоцели. В их произведениях четко прослеживается установка на литературную игру смыслов и намеренное стирание грани между субъектом и объектом «под знаком творческой дилеммы между крайним сарказмом полной деструкции (фрагментарный хаос модернизма) и стремлением к новой интегральности (постмодернизм)» [7. С. 155]. Точкой отсчета для этого поколения становится принцип равноправия всех стилей, основой творчества — плюрализм поэтик. Модернистская эстетика эксперимента, порожденная противоречием между предельно обособленной и самоуглубленной индивидуальностью и отчуждающимися, надличностными тенденциями развития общества и культуры (массовое общество, тоталитарное государство, атомные и 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 существенно обогатила игра, высвобождающая сознание из-под гнета стереотипов, та игра, в которой, «нет воли самих играющих, а только бесконечные игрушки игры — знаки, цитаты, информационные коды» [6. С. 209].

Игровая составляющая принципиальна для художественного дискурса молодых словенских постмодернистов, лидером которых выступил А. Блатник. В книге краткой прозы «Биографии безымянных. Маленькие рассказы 1982—1988» (1989) он проявляет себя как способный стилист. Так, в рассказе «День, когда умер Тито» точно переданы реалии времени, объясняющие настроение в семье обычных словенских интеллигентов, одновременно встревоженных и обнадеженных случившимся. Мать под предлогом болезни отзывает сына-школьника с траурного митинга, где он как лучший юный декламатор должен читать партизанские стихи, — в этом выражается ее форма протеста. Не менее важна для Блатника поэтика фрагмента — мига, движения, жеста. В микрорассказе (одно предложение в двадцать строк) фиксируется безымянное мгновение, когда в ожидании своей цифры ударник ансамбля поднимает палочки — рассказ «Взмах барабанщика». На принципе игры с жанром научной

фантастики построен роман «Факелы и слезы» (1987), написанный не без влияния «Пикника на обочине» братьев Стругацких и «Сталкера» А. Тарковского. Это постмодернистский роман-«учебник» с элементами антиутопии: в конце каждой из пятнадцати глав дается ее краткое резюме и контрольные вопросы, как в школьных учебниках, в тексте много «научных» сносок с пометкой «примечание редактора». Блатник прекрасно понимает, что реализует себя в литературе в такое время, когда от идеала до штампа — один шаг, поэтому для него особенно важна постмодернистская игра с литературным контекстом. В авантюрной, шпионской, научно-фантастической аллегорической истории о блужданиях героя-интеллектуала по лабиринтам мировой литературы Т. Вирк увидел «пародийную проекцию традиционного словенского романа» [8. S. 155], М. Юван обнаружил интертекстуальные пересечения с мотивами К. Воннегута, Х.Л. Борхеса, Д. Киша, Дж. Оруэлла и даже В. Аллена [9. S. 29]. Впрочем, на их «след» указал сам автор, поместив в конце романа библиографию, насчитывающую свыше шестидесяти фамилий деятелей культуры и искусства, среди которых оказались не только вышеназванные, но также С. Беккет, М. Булгаков, Дж. Джойс, Т. Манн, Ф. Кафка, Ф. Ницше, Э.А. По, Р. Вагнер, Э. Мане, К. Маркс и Ф. Энгельс и ряд других. В этом списке на скромном шестом месте расположилась и фамилия Блатник (справедливости ради надо сказать, что представленный ряд украшают и другие словенские имена: И. Цанкар, А. Дебеляк, Э. Флисар, М. Юван, Т. Кермаунер). Действие романа происходит в некоем будущем, в период бесконечной Великой Войны, миром правит Новая Инквизиция (НИ), осуществляющая тотальный контроль над Планетой. Некий исследователь, от лица которого и ведется повествование, задумал написать биографическую книгу о Константине Войновском. человеке, бросившем вызов НИ, для этого он обращается в архивы, ищет документы, свидетельства, фотографии. Герой его исследования — «дитя войны», найденный в европейских развалинах, «мать, отца, близких, [...] надежду и смысл жизни (всю эту комплексную синтагму заменим, повторив более удачное выражение одного из великих: “Мать—Родина—Бог”²) заменил ему Интернат» [10. S. 12], — получает там свое имя Константин в соответствии с наречием, на котором тогда лепетал, и фамилию, приличествующую историческому моменту, — Войновский. Сведения о его жизни отрывочны и ненадежны, судьба тех, кто им интересуется, часто заканчивается трагически. В картотеке Интерната сохранилась следующая запись: «№ 447586. Пол: муж. Приблизительный возраст при поступлении: два полных года. Место обитания (биологическое): скорее всего регион, когда-то называвшийся Центральной Европой, приблизительно в месте пересечения Ориента и Окцидента. В пользу западного происхождения говорит цвет лица, отсутствие жировых складок, черты характера (тихий, самодостаточный). В пользу восточного — пористость кожи, волосистой покров. Череп не до конца сформирован, по конфигурации ближе к западному антропологическому образцу. Говорит мало, речь фонетически артикулирована, но не понятна. Повторяет два слова: ма-ма и оч-ка, смысл первого очевиден, второе, вероятно, тоже является названием родителя. Произношение согласных твердое, много шумных звуков» [10. S. 6]. Закончив курс обучения, Войновский, не желая подчиняться системе, «уходит в подполье», чтобы целиком отдаться единственному, с его точки зрения, стоящему делу — написать великую спасительную книгу об Идее; книгочей, он из «старых книг узнал о том, что любым Поступком должна двигать Идея» [10. S. 76], и тем самым вступает

² Речь идет об известном лозунге-призыве генерала Л. Рупника (1880—1946), в годы оккупации стоявшего во главе словенского домобранского движения.

в конфликт с планетарным правительством. Новая Инквизиция посредством своих тайных агентов, среди которых есть, например, Светлана Аллилуева, начинает охотиться за бунтарем. Работая над своей книгой, герой погружается в литературные миры и цивилизации, созданные человечеством на протяжении всей его истории, путешествует по пространству книг и текстов. В этом виртуальном мире он обнаруживает мифический объект — Золотой Шар, присланный на Землю инопланетянами, который может исполнить одно заветное желание всякого приблизившегося. Войновский, сам того не желая, тоже получает от Золотого Шара дар соблазнять и очаровывать женщин, потому что его бессознательным желанием была потребность быть любимым, а совсем не создание великой Идеи. Герою кажется, что Золотой Шар открывает перед человечеством путь к счастью, ибо в осуществлении сокровенных желаний и есть, по его мнению, путь к гармонии мировой цивилизации. Поэтому Войновский идет на сделку с Новой Инквизицией: она издаст его книгу на всех языках мира, а взамен получит Золотой Шар. Небольшая экспедиция в составе трех агентов Новой Инквизиции и Войновского с помощью механизма перемещения в виртуальное литературное пространство, изобретенного неким жителем Бруклина, попадает в измерение Шара. Истинная цель планетарного правительства — уничтожение магического объекта. В результате диверсии герой, заслонив Шар собой, погибает вместе со своей рукописью, а исполнители, не владеющие техникой перемещения в виртуальном пространстве, навсегда остаются блуждать по лабиринтам книг, став частью вымышленной художественной реальности.

Рефлексирующий Константин Войновский, по замыслу автора «Факелов и слез», должен восприниматься подготовленным читателем как пародия на известные литературные стереотипы «героев времени» классической словенской литературы (водящегося с нечистой силой скитальца и мстителя Мартинека Спака из романа Й. Юрчица «Десятый брат», сентиментального Милана из романа в письмах Й. Стритара «Зорин», провинциального идеалиста Мартина Качура из одноименного произведения И. Цанкара), может быть, даже шире — как карикатура на собирательный образ национального литературного героя.

Стилизация под научно-популярный текст, включение в повествование записей интервью, выдержек из полицейского досье и протоколов допроса, отчета тюремного надзирателя о распорядке дня заключенного, писем сочетается у Блатника с авторскими размышлениями о природе творчества, прямым комментарием художественных приемов, введением завуалированных цитат из литературных произведений, аллюзиями на эпизоды современной словенской общественно-политической жизни. В 2005 г. писатель переработал ряд эпизодов, убрав из романа некоторые намеки, значение которых потеряло актуальность, и осовременил мотив давления общества на человека в соответствии с новыми рыночными реалиями. Остроумен подход автора к «методической» составляющей «учебника»: вопросы на закрепление пройденного материала, которые помещены после каждой главы, содержат весьма креативные задания. Например, после девятой главы, в которой речь идет о судебном процессе, устроенном НИ над одним из первых биографов Войновского, доктором Армандом Клопкиным, осужденным на пожизненное заключение и сгинувшим в лагере «Заря Таймыра», учащимся предлагается самим инсценировать судебный процесс:

«Вопросы на закрепление

1. Дай краткое определение финала карьеры Клопкина.

2. Проанализируй заключительную речь государственного обвинителя.

3. Инсценируй действие с помощью одноклассников, знакомых и др., используй при этом приемы психодрамы! Распредели роли: обвинитель, защитник, подсудимый, судья.

4. Какая роль тебе больше понравилась? Объясни почему?» [10. S. 86].

Другим примером адаптации постмодернистского дискурса может служить роман «Изгоняющий дьявола» (1994) Т. Перчича. Отмеченный после публикации повышенным интересом критики, как только его не именовавшей, — и «историографической метафикцией» [11. S. 33], и «мистификацией» [12. S. 101], и «параноидальным романом» [13. S. 218], это произведение в целом подтверждает две известные аксиомы постмодернистской поэтики — о полной исчерпанности гуманизма и об исчезновении читателя. Одним из лейтмотивов романа, который присутствует и в его названии, является метафора тоталитаризма как всемирного зла: любая тоталитарная система, основанная на господстве одной идеологии (фашизм, коммунизм), и есть, по мысли Перчича, самый главный дьявол XX в. Историко-политический контекст минувшего столетия с его, с одной стороны, очевидными масштабными потрясениями, столкновениями идеологий, диктаторами (Гитлер, Сталин), с другой — тайнами и конспирологией (масонский заговор) становится одним из действующих лиц произведения. Композиционно произведение состоит из двух частей, в значительной степени автономных, сюжетно друг с другом не связанных, что позволило историку литературы Ф. Задравцу применить к нему определение «двойной роман» [14. S. 428]. В первой части, которую можно рассматривать и как введение, от первого лица рассказывается аллегорическая история о том, как человек становится элементом системы, неожиданно оказавшись в составе команды, которая преследует сбежавшего из лагеря заключенного. Эта «охота» на человека происходит в снежной пустыне, забытой Богом и людьми. Безымянный герой-рассказчик поначалу растерян, поиски кажутся ему бессмысленными, он хочет назад, в свой теплый дом, внутренне сопротивляется роли преследователя. Не имея возможности выйти из игры, он начинает чувствовать себя такой же жертвой, как беглец. В итоге все участники погони, кроме рассказчика, трагически погибают, а ему предстоит встреча с преступником один на один. История погони внезапно обрывается фразой: «Я проснулся...» [15. S. 107], из чего можно сделать вывод, что все произошедшее с героем было лишь сном. При этом описательное повествование временами прерывается внутренним монологом с элементами потока сознания. Смысл предлагаемой писателем аллегии в том, что любая тоталитарная система лишает человека индивидуальности, превращает его в механическое существо вне добра и зла и тем самым предоставляет прекрасный рабочий материал для всех Вождей, Государств, Церквей, Наций, Партий, желающих установить очередной новый порядок. Основная часть текста — это тюремные записки человека по имени Виктор (по жизни отнюдь не победителя), арестованного в 1947 г. на территории Югославии за подрывную деятельность против социалистического строя и шпионаж в пользу западных держав. По требованию офицера госбезопасности, следователя Косеца, заключенный должен письменно рассказать о своих преступлениях. В итоге в его рукописи автобиографические данные и дневниковые записи о текущих событиях перемежаются с воспоминаниями о прошлом, в этот повествовательный блок включены также комментарии следователя, который пытается манипулировать Виктором. Реминисценции героя разнообразны: это воспоминания о детстве, когда

мальчику пришлось жить без родителей у дяди в Триесте, о его перемещениях по странам Европы (Австрия, Германия, Франция) и знакомстве с людьми, явно имеющими отношение к спецслужбам, о женщинах, с которыми сводила судьба. Среди них немка Гретхен, сотрудничавшая при нацистах с гестапо, графиня из Киева Анна Григорьевна, раскрывшая герою глаза на то, что происходит в советской России и фашистской Германии, русская эмигрантка Лиза Ивановна, уверенная, что только масоны спасут мир от неминуемой политической катастрофы. Однако эти сведения не дают прямого ответа, участвовал ли сам герой в шпионской деятельности, и Косец принимает решение дать подследственному шанс, чтобы тот «на деле доказал, что может идти вперед, что покончил с империалистической кликой заговорщиков, которая посягает на нашу молодую Федеративную Социалистическую Республику» [15. S. 356], и отправляет его на принудительные работы в приусадебном хозяйстве. Там след героя теряется.

Автор сознательно размывает грань между вымыслом и реальностью, часто провокационно интерпретирует и общеизвестные (убийство Троцкого и участие в нем агентов ГПУ), и сомнительные (еврейское происхождение Гитлера) факты истории. На первый план при этом выходит вечный вопрос правды и лжи, ответ на который для автора имеет следующую формулировку: «Ложь — единственная надежная правда этого мира» [15. S. 358]. Истина — лишь объект манипуляций, все диктаторы, вожди и идеологи использовали ее в своих целях, создавая свою систему координат, свою реальность, следовательно и окружающий нас мир условен, его закономерности кто-то придумал и навязал человечеству. «Жонглируя» историей трагического XX в., Перчич предлагает читателю коктейль из фактов и полностью придуманных эпизодов, вводит в роман множество реальных и вымышленных исторических персонажей, широко использует прием интертекстуальности, «объективизирующий» ряд исторических свидетельств. Например, такой весьма специфический документ, как «Протоколы сионских мудрецов», представлен в виде отрывка из рукописи Э. Людендорфа³ на немецком языке. Налицо также прямые интертекстуальные связи с современной словенской прозой, в частности, как отмечает исследовательница В. Матайц, с произведениями выдающегося прозаика В. Зупана [16. S. 66]. В каком-то смысле «Изгоняющий дьявола» — первая ласточка словенской историографической метапрозы. Меньше всего Перчич думает об «удобстве» для читателя, стремясь с помощью гиперусложненной организации текста — нарочито неупорядоченного нарратива, смены повествователей, временных перебивок, разноязычия, потока сознания передать весь хаос существования человечества в XX в.

Словенскую литературу можно отнести к той категории европейских литератур, в которых постмодернизм вышел за рамки «чистой» литературной моды и оказал определенное влияние на литературный процесс. При этом, являясь, с одной стороны (как и модернизм), результатом реакции на идеологическую несвободу в период позднего тоталитаризма, а затем и на крушение социалистической системы, на словенской почве он стал своеобразным катализатором процессов универсализации, высвобождая национальное художественное сознание от ряда комплексов и стереотипов. Постмодернистское миро- и текстоощущение дало возможность «карнавализации (веселой относительности)

³Эрих Фридрих Вильгельм фон Людендорф (1865–1937), генерал пехоты, участник Первой мировой войны. Поддерживал НСДАП и лично А. Гитлера, автор ряда книг, в том числе антисемитской направленности.

восприятия национальной художественной классики» [17. С. 128] и тех клише, которые неизбежно приобретает любая литература в процессе своего функционирования. Впервые за всю национальную литературную историю иерархия архетипических художественных ценностей была подвергнута «оперативному вмешательству» и многие табу оказались сняты. При этом национальное своеобразие постмодернистских коллизий есть следствие эволюции самой словенской литературы, того пути, который она уже прошла.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. *Зупан-Сосич А.* «Новая эмоциональность» словенской литературы // Вестник Европы. 2014. № XXXVII: URL: <http://www.vestnik-evropy.ru/issues/new-emotion-slovenian-literature.html> Дата обращения: 21.03.2019.
2. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
3. *Вирк Т.* «Политический» постмодернизм в прозе некоторых славянских литератур // Славяноведение. 2006. № 6.
4. *Старикова Н. Н.* Литература в социокультурном пространстве независимой Словении. М., 2018.
5. *Кос М.* Поэзия 1990-х годов // Словенская литература XX века. М., 2014.
6. *Энштейн М. Н.* Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3.
7. *Pantič M.* Aleksandrijski sindrom. Beograd, 1987.
8. *Virk T.* Tekst in kontekst. Ljubljana. 1997.
9. *Juvan M.* Iz 80. v 90. leta: Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država // Jezik in slovstvo. 1994–1995. № 1–2.
10. *Blatnik A.* Plamenice in solze. Ljubljana, 1987.
11. *Bogataj M.* Tone Perčič: Izganjalec hudiča // Prebrano, preценjeno. Ljubljana, 2004.
12. *Matajc V.* Tone Perčič: Izganjalec hudiča // Literatura. 1994. Let. 6. Št. 40.
13. *Virk T.* Strah pred naivnostjo: poetika postmodernistične proze. Ljubljana, 2000.
14. *Zadravec F.* Stvarni roman *Izganjalec hudiča* // Slavistična revija. 1995. № 43.
15. *Perčič T.* Izganjalec hudiča. Ljubljana, 1994.
16. *Matajc V.* Tone Perčič: Izganjalec hudiča // Osvetljave: kritiški pogledi na slovenski roman v devetdesetih. Ljubljana, 2000.
17. *Старикова Н. Н.* Парадигма постмодернизма в словенской литературе (поэзия и проза 1970–1990-х гг.) // Постмодернизм в славянских литературах. М., 2004.