

УДК 821.511.141 + 316.74:82

Д. В. Спиридонов

**«ПОКОЛЕНИЕ ПЕТЕРОВ» В ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ АСПЕКТЫ***

Статья посвящена проблеме поколенческой стратификации как особой логике систематизации литературного процесса. Эта проблема рассматривается на примере «поколения Петеров» — условно выделяемой группы венгерских писателей, вступивших в литературу в 1970-е гг. (Петер Хайноци, Петер Надаш, Петер Эстерхази и др.). «Поколение Петеров» позволяет детально исследовать трудности поколенческой классификации историко-литературной динамики в целом, учитывающей как социально-исторические, так и эстетические и поэтологические аспекты литературной практики.

К л ю ч е в ы е с л о в а: венгерская литература; социология литературы; литературное поколение; «поколение Петеров»; «поколение Ласло»; поколение 1956 года; Петер Надаш; Петер Эстерхази; Петер Хайноци.

Описание истории литературы как последовательности сменяющих друг друга литературных поколений — интересная, но трудная задача. В теоретическом плане трудности, связанные с таким типом концептуализации истории литературы, обуславливаются тем простым фактом, что литературное поколение, будучи генерационной группой, все же отличается от того, что правомочно именовать поколением в общесоциальном смысле.

Борис Дубин выделяет несколько смысловых планов категории «поколение», которые мы позволим себе кратко перечислить:

— «поколение как рамка идентификации действующих субъектов, набор их ориентации, структура опыта»;

— «нормативные циклы смены человеческого материала — занятия основных социальных позиций»;

— «норма социальной реализации (границы ее пространства, “пол” и “потолок”»)» и одновременно «параметры адаптации к наличному окружению, сложившемуся до и вне индивидуального субъекта действия (формам господства, структурам социальной стратификации, другим поколениям)»;

— «собственно “проблема поколения” как результат и осмысление его недо-реализованности, затруднений и сбоев в культурной реализации, социальном продвижении»;

— «проблема потерянных поколений»;

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19-512-23003 «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

СПИРИДОНОВ Дмитрий Владимирович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета (e-mail: dspiridonov@mail.ru).

© Спиридонов Д. В., 2019

— «поколения элиты (культурной, экономической, политической) и массы как продукта работы “больших” массовых институтов, одного призыва и т. п.»;
— «именные» поколения, поколения “свидетелей” крупномасштабного перелома, общего срыва большинства рутинных механизмов социального порядка, систем его поддержания и воспроизводства — и социальных, и культурных» [2, 12–13].

Понятие «литературное поколение», очевидно, обладает всеми теми же смысловыми измерениями с той лишь поправкой, что каждое из этих измерений проецируется в текстах авторов, образующих своего рода символический субстрат поколенческой идентификации. Символическая объективация поколения (а сюда следует отнести не только литературные тексты, но и всевозможные формы творческого поведения и самопрезентации литератора), с одной стороны, зачастую лучше проявляет границы поколения, яснее и однозначнее задает логику символической идентификации писателей одной генерации, а с другой — служит элементом символической легитимации и взаимного признания, что особенно важно для только входящих в поле литературы групп молодых литераторов, имеющих идеологический или эстетический конфликт с предшествующими группами писателей [7]. Наконец, символическое измерение категории литературного поколения обнажает еще один аспект этого понятия — коммуникативный, требующий учета генерационной неоднородности не только писательской среды, но и читающей публики.

Специфической проблемой генерационного подхода к структурированию историко-литературного процесса является функционирование собственно названия поколения — «ярлыка», служащего одновременно «внешним» идентификатором группы писателей, выделяемых по различным поколенческим основаниям, и средством легитимации и внутренней самоидентификации. Многие такие номинации порождаются в среде самих литераторов и, становясь историко-литературным термином, часто имеют довольно неопределенный статус.

В данной статье речь пойдет о «поколении Петеров» (Péterek nemzedékének) — номинации, широко используемой в венгерской критике для обозначения группы авторов, впервые заявивших о себе в 1970-е гг. Название этой генерационной группы связано с именами трех авторов, составляющих основу и, как можно думать, лучше всего репрезентирующих это поколение: Петера Хайноци (Péter Hajnóczy, 1942–1981), Петера Надаша (Péter Nádas, род. 1942) и Петера Эстерхази (Péter Esterházy, 1950–2016). Понятие «поколение Петеров», несмотря на то, что оно является вполне устоявшимся и до некоторой степени удобным при обозначении того, что еще иначе именуют «первым поколением новой венгерской прозы», остается проблематичным как с теоретической, так и с историко-литературной и социальной точки зрения. Мы попытаемся сначала очертить круг проблем, с которыми связано использование этого термина в научной литературе, а затем выделить те социальные, историко-литературные и поэтологические характеристики, которые легитимируют эту номинацию в качестве продуктивного историко-литературного понятия.

Социальный и историко-литературный портрет «поколения Петеров»

В историко-литературной перспективе «поколение Петеров» удобно вписывать в контекст тех изменений, которые происходили в венгерской литературе на рубеже 1960–1970-х гг. К этому времени относится появление новой генерации писателей, которые «отражали настроения тех, кто, выросши в условиях “реального социализма”, сделал для себя выводы из пережитого в детстве 1956 года, наблюдал, уже в сознательном возрасте, события 1968 года и всей душой отвергал практику “двоемыслия”, с которой старшие поколения уже успели сжиться. Подчас это отрицание принимало крайние формы; но конкретное выражение таких настроений в литературе было весьма различным. Для одних это была оппозиция данному общественному укладу (хотя и без прямых политических выводов); для других — неприятие господствующих, для старших поколений давно ставших незыблемыми представлений о классовой структуре общества, о социальном прогрессе как результате классовой борьбы; для третьих — отказ от взгляда на литературу как на форму идеологии и средство воспитания, воздействия на идейно незрелые массы» [1, 512].

В наиболее узком смысле, говоря о «поколении Петеров», имеют в виду прежде всего двух прозаиков-новаторов: Петера Надаша и Петера Эстерхази. Такой взгляд удобен с историко-литературной точки зрения, так как объединяет авторов, близких с поэтологической точки зрения, реализовавших неприятие режима посредством радикального разрыва с реалистической литературной традицией. В то же время двух авторов едва ли можно назвать «поколением», не говоря уже о том, что с социально-исторической точки зрения они принадлежат разным поколениям и ключевые события 1956 г. отразились в их личном опыте по-разному.

Более широким толкованием этой генерационной номинации мы обязаны Иштвану Галлу (1931–1982), писателю, начинавшему в русле соцреализма, но постепенно утратившему иллюзии и в более зрелых своих произведениях критиковавшему культ личности и хозяйственные основы кадаровского режима. В сборнике эссе «Оседлавший волны» [5, 320–349], приветствуя появление новой генерации авторов, которым суждено будет составить костяк «молодой» венгерской литературы, Галл впервые использовал выражение «поколение Петеров». К этой группе авторов он относил не только Хайноци, Надаша и Эстерхази, но и целый ряд других писателей, в частности Жолта Чалого (Zsolt Csalog, 1935–1997), Гезу Беременьи (Géza Bereményi, род. 1946), Сильвестера Эрдёга (Szilveszter Ördögh, 1948–2007) и др. В дальнейшем состав авторов, ассоциируемых с этим понятием, расширяется. К числу представителей этого «поколения» относят, например, Петера Лендьеля (Péter Lengyel, род. 1939), Петера Добаи (Péter Dobai, род. 1944) [8, 14–15], Ференца Темеши (Ferenc Temesi, род. 1949) и даже Дьёрдя Шпиро (György Spiró, род. 1946).

Проблема в том, что при максимально широкой трактовке «поколение Петеров» объединяет авторов, принадлежащих все же разным поколениям (перечисленные выше авторы родились в промежутке между 1935 и 1950 гг.) и имеющих очень разный социальный опыт.

Жолт Чалог — сын известного археолога, учившийся в иезуитской школе и еще в подростковом возрасте выработавший для себя идеологию активного сопротивления режиму. В 1956 г., будучи студентом-историком, с оружием в руках участвовал в восстании; после революционных событий существенным репрессиям не подвергался, но находился в открытой оппозиции, что затрудняло публикацию его литературных произведений. Сотрудничал с Яношем Кенеди, лидером подпольного демократического движения 1970–1980-х гг. После падения режима продолжал общественную и политическую деятельность.

Петер Хайноци — маргинал, незаконнорожденный ребенок, который большую часть своего детства провел в интернатах. Так и не получив высшего образования, с 13 лет и до 1976 г. был рабочим. Первая значимая публикация относится к 1975 г., после чего Хайноци смог зарабатывать литературой, сотрудничая с журналом «Мозго вилаг». Разгульный образ жизни, из-за которого он нередко оказывался в полиции и на принудительном лечении от алкоголизма, в итоге привел его к преждевременной смерти [9].

Ровесник Хайноци, Петер Надаш — из семьи рабочих. Родители-подпольщики сумели войти в число партийной номенклатуры, однако в 1955 г. мать Надаша умерла от рака, а в октябре 1956 г. в опалу попал отец, и хотя позднее все обвинения с него были сняты, он покончил с собой в 1957 г. После этого будущий писатель воспитывался в семье дяди. Бросив учебу в 1958 г., стал учеником фотографа, после чего работал фотожурналистом. Его дебютная повесть, написанная в 1961 г., выйдет в свет только спустя четыре года, а первый роман, законченный в 1972-м, пролежит на цензурной полке пять лет.

Сильвестер Эрдэг — выходец из крестьянской семьи, получивший, однако, столичное университетское образование. Публиковаться начал в 1966 г., был вполне успешным писателем, а в конце 1980-х — кolumnистом. От социалистических взглядов не отказался. В 1988–1989 гг. — член Центрального комитета Венгерской социалистической рабочей партии. В 1994 г. стал советником по культуре в социалистическом правительстве Дьюлы Хорна (последний известен тем, что во время событий 1956 г. был участником добровольческих формирований, помогавших советским войскам подавлять венгерскую «контрреволюцию»).

Петер Эстерхази, напротив, представитель известной аристократической семьи. В 1951 г. его родители были сосланы в небольшую деревню на севере страны, где будущий писатель провел детство. Вернуться в столицу семья смогла лишь летом 1957 г. Эстерхази посещал католическую пиаристскую школу, находившуюся вне государственной системы просвещения, а значит, и социалистической идеологии. После окончания математического факультета университета работал программистом в Институте вычислительной техники при Министерстве металлургии и машиностроения. Его первая публикация относится к 1976 г., профессионально заниматься литературой начал в 1978 г.

Даже этого краткого перечня достаточно, чтобы понять, насколько разными были судьбы — как человеческие, так и писательские — авторов, ассоциируемых с широко понимаемым «поколением Петеров».

Неодинаковы и эстетические, поэтологические и мировоззренческие установки этих писателей. Один полюс поэтологического спектра представляет Сильвестер Эрдёг, тяготеющий к классической реалистической эстетике и традиционной тематике, связанной с деградацией деревенской жизни, изображение которой он неизменно дополняет библейскими аллюзиями. Петер Хайноци со своим brutальным подходом к конструированию нарративной структуры текста мировоззренчески связан с той группой писателей — выразителей «дурного самочувствия», главным героем которой был социальный маргинал, «человек неприкаянный», которого эти писатели представляли выразителем настроения эпохи (Иштван Часар, Иштван Чёрс, Дьюла Лугоши и др.) [1, 512–513]. Жолт Чалог, продолжая традицию социографической прозы, создавал свои произведения, опираясь на методологию социологии и этнографии¹, в то же время экспериментируя с нарративной структурой, вплетая документальные свидетельства и записи устных разговоров со своими информантами в текст таким образом, что границы между фикциональными элементами текста и фактуальными свидетельствами становятся неразличимыми (таковы его «Крестьянский роман» (1978) и «Лайош М. сорока четырех лет» (1982); о жанровом статусе и повествовательных особенностях прозы Чалога см. [11]). Наконец, «Производственный роман» (1979) Петера Эстерхази свидетельствует об окончательном отходе от реалистической парадигмы как в сюжетно-тематическом плане, так и с точки зрения повествовательной техники и формировании постмодернистской эстетики в венгерской прозе [10].

Поэтологический аспект творчества соотносится с теми средствами символической дифференциации, которые писательское поколение использует, чтобы заявить о себе и противопоставить себя предшествующей генерации и/или другим писательским группам внутри одного социального поколения. В этом смысле узкое толкование номинации «поколение Петеров» (Хайноци, Надаш и Эстерхази) выглядит более состоятельным. В то же время даже в узком по составу и эстетически более радикальном своем варианте «поколение Петеров» не только поэтологически дистанцируется от (соц)реалистической линии в венгерской литературе, но и постоянно подчеркивает генетическую связь с довоенной венгерской литературой, прежде всего — с традицией авторов журнала «Нюгат» (1908–1941), которую в 1960–1970-е гг., в период относительной либерализации и постепенной оттепели, развивали авторы более старшего поколения, вышедшие из журнала «Новолуние»: Геза Оттлик, Иван Манди, Миклош Месёй, Магда Сабо. В этом смысле поэтика «новой» прозы, неумолимо стремящаяся в сторону набиравшего силы в 1970-е гг. постмодернизма, опиралась на богатую и почти

¹ С начала 1960-х гг. в Венгрии возрождается эмпирическая социология, прежде считавшаяся буржуазной наукой. В этот процесс оказались вовлечены и писатели, заинтересованные эмпирическим подходом к человеку, возможностью заниматься социологически ориентированной документальной прозой (помимо Чалога здесь следует назвать таких писателей, как Дьёрдь Берковиц, Миклош Хернади, Пал Завада); одновременно возникает новое направление в документальном кинематографе, стремящееся интегрировать социологические методы в изображение повседневной жизни (Дежё Мадьяр, Ласло Михайфи, Дьёрдь Пинтер и др.; из этого же эстетического контекста вырастет поэтика Белы Тара).

непрерывно развивавшуюся на протяжении всего XX в. традицию венгерского модернизма².

Возможные пути и аспекты идентификации

Понятие «поколение Петеров» отчасти потому так проблематично, что оно вырастает на перепутье нескольких линий в истории не только венгерской прозы, но и венгерского общества. Думается, что эти различные аспекты идентификации поколения стоит осмыслять во взаимосвязи друг с другом, но все же дифференцированно.

В мировоззренческом плане конец 1960-х — 1970-е гг. связаны с отрицанием практики двоемыслия в общественной жизни. Это общесоциальный феномен, имевший множество проявлений не только в литературе и искусстве, но и в общественной жизни и связанный главным образом с реформами Кадара. Но именно в этом социальном контексте формировались как тематика, так и поэтика прозы «поколения Петеров», которое может пониматься максимально широко не только в смысле персоналий, включаемых в него, но и в смысле способов выражения неприятия «душной» интеллектуальной и духовной атмосферы кадаровского «реального социализма». Можно говорить о «поколении Петеров» и в поэзии, и в кинематографе, и в драматургии (ср. в связи с этим фигуры Петера Добай и Гезы Беременьи, относимых к «поколению Петеров»). Однако нельзя не заметить, что объединение выделяемой исключительно на этом основании группы художников и интеллектуалов, родившихся в промежутке с 1935 по 1950 г., в одно «поколение» было бы все же не вполне корректным с социологической точки зрения. По этой причине исключительно социальный аспект едва ли может быть единственным критерием для выделения этой поколенческой группы.

В поэтологическом плане «поколение Петеров», несмотря на все имеющиеся различия, вполне корректно было бы рассматривать как продолжателей традиций журнала «Нюгат» (Дежё Костоланьи, Дьюла Круди и др.), воспринявших те приемы повествования, которые к 1970-м уже были опробованы в венгерской прозе Гезой Оттликком, Иваном Манди и Миклошем Месёем: ассоциативный тип построения сюжета; сложное переплетение разновременных планов повествования; разрушение реалистической монолитности субъектной структуры произведения, при которой голоса персонажей вплетаются в повествовательную ткань, тем самым размывая повествовательную перспективу; изображение одного и того же события с точки зрения разных повествовательных субъектов; языковая игра; поэтика дематериализации пространства; стремление к выдвиганию на первый план настроения, атмосферы, а не предмета. Все эти приемы и техники направлены в конечном счете на то, чтобы превратить поэтику повествования, то, как сделано произведение, в основной предмет изображения. В этом отношении

² У этой связи было и важное этическое измерение: в 1950-е гг. писатели «Новолуния» оказались в позиции внутренней эмиграции, для большинства из них публикация произведений стала невозможной, тем не менее они не предали свои эстетические идеалы и для «молодого поколения» 1970-х оставались еще и нравственными образцами.

поэтика Надаша и Эстерхази сближается со стилистическими особенностями произведений не только Хайноци, Лендьеля, Ференца Темеши, но и Жолта Чалога, хотя семантика нарративного аналитизма во всех этих случаях неодинакова. С этой же точки зрения представляется вполне уместным не включать в число представителей этого «поколения» таких авторов, как Эрдёг и Шпиро, которые, как справедливо отмечают отечественные исследователи, «вполне уместно в традиционную парадигму венгерской прозы» [1, 518].

Наконец, важным параметром выступает тематика творчества. На этом уровне сходства найти обычно труднее всего, однако в данном случае явно прослеживаются две тематические доминанты, в той или иной степени объединяющие авторов, ассоциируемых с «поколением Петеров».

Первая связана с уже упоминавшейся поэтологической особенностью, при которой структура произведения становится одной из важных его тем. Так, в «Книге воспоминаний» (1986) Надаша, над которой он работал с 1973 г., металитературность связана с изображением процессов памяти и вместе с тем самой истории. В романе Хайноци «Смерть бежала верхом из Персии» (1973) металитературное измерение связано с изображением разложения сознания охваченного алкогольным бредом писателя, которое проявляется в последовательном «расслоении» ткани повествования. В «Производственном романе» Эстерхази метаповествовательный акцент связан главным образом с ироническим отношением к социалистической литературной риторике, прототипическим образцом которой выступает здесь производственная и деревенская проза, а также с горько-ироническим изображением картины вступления молодого писателя в литературу, зараженную соцреализмом. В более позднем варианте эту же модель мы находим в романе «Пыль» Ференца Темеши, написанном в форме словаря, где три временных плана повествования разбиты на сотни словарных статей, выстроенных в алфавитном порядке и как бы взаимно отражающих историю писателя, которого легко идентифицировать с самим автором. Но о той же металитературной ориентации можно говорить и применительно к «Крестьянскому роману» Чалога, у которого переплетение повествовательных голосов и документальных свидетельств проблематизирует само противопоставление «фактуальное — фикциональное» и в конечном счете оппозицию «научное исследование — роман».

Другая тематическая доминанта имеет более широкую представленность в литературе конца 1960-х — 1970-х гг. Она связана с изображением истории семьи, при котором литературное повествование становится формой одновременно личной рефлексии автора по поводу своей собственной семейной истории и — через нее — по поводу истории общества и страны. В поэтологическом отношении реализация этой тематической стратегии предполагает использование разного рода фактуальной информации: таковой могут выступать личные воспоминания автора, не оформляемые напрямую как мемуарные или автобиографические зарисовки, фикциональные и реальные документы, вводимые в текст произведения. Так, изображение деревни и конфликта идеалов «отцов» и их перебирающихся в города «детей» в творчестве раннего Эрдёга, несомненно, опирается на его личный опыт и опыт его семьи; в этом же смысле автобиографичен

«Конец семейного романа» Надаша, где под именем Петера Шимона автор выводит самого себя; в известном смысле сюда же надо отнести и протагониста Хайноци; «Производственный роман» Эстерхази и «Пыль» Темеши сочетают как реальные, так и вымышленные документальные вставки. В качестве явления того же порядка можно рассматривать социографическую прозу Чалого, в которой голос нарратора-социолога сливается с голосом персонажа-информанта: история героя становится как бы личной историей нарратора, переживается им как его собственная история. В 1970-е гг. установка на реконструкцию посредством романного письма личной истории или реальной истории семьи присутствует и в произведениях тех авторов, которых не принято относить к «поколению Петеров»³. Эта тема кажется недооцененной в научной литературе в качестве поколенческого маркера. Между тем в контексте 1970–1980-х гг. обращение к документальному и автобиографическому материалу было, несомненно, связано с общей духовной и социальной атмосферой: в нем можно видеть болезненное стремление обрести *подлинную* историю в противоположность той, что транслировалась официальной пропагандой.

Семейный архив, личная и семейная память были относительно легко доступными и, что важно, неподцензурными источниками истины, проговаривание которой имело важное социальное измерение. Обращение к документальному опыту семьи, порой весьма драматическому и болезненному, сама готовность делать его достоянием широкой общественности были связаны со стремлением преодолеть ту ситуацию, яркое аллегорическое изображение которой дал Петер Надаш в рассказе «Сказание об огне и знании»: «...практически все слова в языке венгров, понимаемые в меру личного знания или общего неведения, всякий раз означали нечто иное, чем то, что они означали; о значении слов приходилось догадываться в зависимости от того, кто говорит, или от соотношения изначального смысла слова с его новым значением. <...> Конечно, сей необычный способ пользования языком весьма затруднял их контакты друг с другом, но именно в том-то и заключалось главное правило их общения: личное знание не должно было становиться общим, и в этом, надо сказать, они весьма преуспели. <...> Поскольку в общении меж собой главным правилом у них был отказ от того, чтобы делать индивидуальное знание общим, ибо только благодаря фанатичной приверженности этому молчаливому уговору они сохранялись как нация, с точки зрения индивида, из этого с неизбежностью вытекало, что любой венгр пребывал в уверенности, что другой знает столько же, сколько он, хотя никто из них и не мог проверить, что они знают и чего не знают. Поскольку, занимаясь поиском смысла слов методом игнорирования их смысла, все венгры были обречены

³ Здесь прежде всего следует назвать роман «Старомодная история» (1977) Магды Сабо, в котором писательница посредством анализа документов из семейного архива (дневников, писем и даже записей расходов) реконструирует трагическую историю своей матери. Из более поздних произведений такого рода, написанных уже в посткоммунистической Венгрии, но продолжающих традицию документального семейного романа, нельзя не вспомнить «Исправленное издание. Приложение к роману "Harmonia caelestis"» (2002) Эстерхази, созданное под впечатлением от знакомства с делом своего отца, который, как выяснилось, был осведомителем III Главного управления МВД ВНР, занимавшегося борьбой с «внутренней реакцией».

на то, чтобы лишь что-то взаимно предполагать друг о друге, ведь все вместе они могли знать только то, что все они обречены на предположения относительно тех вещей, относительно коих ни один из них не знал, да и знать не мог, чего же они не знают о них, вместе взятые» [3].

Если использовать образный ряд и терминологию Надаша, в ситуации двоемыслия и кухонных разговоров превращение семейной истории в литературу было одним из немногих способов сделать личное знание общим и таким образом обрести общий исторический опыт, вербализуемый на примере одной семьи, но репрезентирующий тысячи индивидуальных судеб. О том, насколько эта практика была эффективна с точки зрения конструирования единого тела венгерской нации, судить сложно⁴, но она точно стала уникальным литературным и — шире — социально-историческим и культурным явлением.

Выводы

Понятие «поколение Петеров», несмотря на тот факт, что использование его наталкивается на определенные трудности, все же имеет осязаемый социальный, историко-литературный, поэтологический фундамент. Его наиболее узкое толкование связано с антропонимическим кодом самой номинации и ограничивается включением двух (иногда трех или четырех) авторов, объединяемых именем Петер. Такое толкование, несмотря на все изящество, очевидно, непродуктивно как с социологической, так и с историко-литературной точки зрения. При иной трактовке, максимально расширяющей персональный «состав» поколенческой категории, напротив, становятся более диффузными как хронологические границы, так и эстетические маркеры литературного поколения. Кроме того, необходимо учитывать тот факт, что всякий новый автор, которого рассматривают в контексте «поколения Петеров», неизбежно становится в один ряд с наиболее яркими представителями венгерской литературы 1970-х — начала 1980-х гг., что повышает его символический статус в рамках современного литературного канона — по этой причине расширение данной генерационной категории на страницах литературно-критических работ часто носит спекулятивный характер.

С учетом перечисленных выше факторов представляется возможным рассматривать «поколение Петеров» как самостоятельную поколенческую группу, мировоззренческим и эстетическим камертоном которой выступают произведения Петера Надаша и Петера Эстерхази и к которым в наибольшей степени близки Петер Хайноци, Петер Лендбель, Жолт Чалог, в несколько меньшей степени — Ференц Темеши⁵. Вместе с тем Дьёрдь Шапиро и Сильвестер Эрдёг представля-

⁴ Перелом, наступивший в венгерском обществе в конце 1980-х — начале 1990-х, не был простым процессом. Ср. высказывание Петера Эстерхази по этому поводу: «Мы не добились того, чтобы пришло наше время, даже приблизить его не смогли, скорее наоборот, ибо наше время — это время любви, примирения и прощения, а у нас теперь — пора подозрительности, доносов, одиночества, ненависти» [4].

⁵ В возрастном смысле он вполне вписывается в «поколение Петеров», однако его главное произведение — роман «Пыль» — написано сравнительно поздно (публ. 1986–1987) и в поэтологическом плане несколько вторично по отношению к творчеству Надаша и Эстерхази. В связи с этим следует обратить внимание на теоретическую проблему соотношения возраста писателя, определяющего его принадлежность

ются фигурами, чуждыми эстетическому контексту, определяемому ключевыми представителями этого поколения. Думается, что с историко-литературной точки зрения было бы правильно ограничить это понятие прозой, признавая мировоззренческую и эстетическую близость «поколению Петеров» ряда поэтов, драматургов и даже кинематографистов, но не включая их в эту поколенческую группу напрямую.

Подчеркнем, что собственно историко-литературный взгляд на природу генерационной стратификации обязан учитывать не только особенности эстетики, поэтики и тематики произведений, что позволяет получить более точный и вместе с тем более продуктивный портрет конкретного литературного поколения, но и внутреннюю неоднородность таких условно выделяемых писательских групп, а также ту социально-историческую и литературно-эстетическую динамику, которая служит исходным основанием для построения генерационной классификации. Так, для «поколения Петеров» на синхронном уровне характерно противопоставление собственной литературной практики соцреалистической эстетике, а в диахроническом плане — опора на национальную традицию модернистского письма, которая на протяжении 1970-х гг. постепенно ведет к вызреванию самобытной постмодернистской эстетики. В пределах национального «поля литературы» эта тенденция была связана еще и с символическим преодолением «железного занавеса», отделявшего венгерскую литературу от западноевропейской (ср. в связи с этим творчество И. Кальвино, Ж. Перека, а позднее и М. Павича, с чьим «Хазарским словарем» следует сопоставлять написанный в то же время *opus magnum* Ференца Темеши). Кроме того, в историко-литературном плане необходимо учитывать дальнейшее развитие тех поэтологических тенденций, которые были заложены и развиты «поколением Петеров», в частности отношение к этому наследию нового поколения авторов, родившихся ок. 1955–1960 гг. и вступающих в литературу в 1980-е. Следуя той же антропонимической логике, это поколение принято именовать «поколением Ласло», ядром его, как и в случае с «поколением Петеров», признаются писатели, объединенные одним именем: Ласло Гарац, Ласло Мартон, Ласло Краснахоркаи, Ласло Дарваши. В ряде случаев эту литературную генерацию рассматривают как двухэтапное явление; при таком подходе собственно «поколению Ласло» предшествует «поколение 1984 г.» (авторы — в основном поэты, вступающие в литературу ок. 1984 г.: Лайош Парти Надь, Андраш Ференц Ковац, Эндре Кукорей) [6, 65]. Параллельное развитие, взаимодействие и взаимовлияние этих поколенческих групп на протяжении

определенной социальной генерации, и времени его вступления в литературу, т. е. того объективно существующего литературного контекста, который определяет его поэтику, а также принципы рецепции и оценки его произведений. В этом смысле Темеши несколько «опоздал» по сравнению со своими сверстниками (и это неизбежно влияет на оценку всего его творчества), более того, в историко-литературном отношении он может быть сближен со «вторым поколением венгерского постмодернизма». В то же время принадлежащий более раннему поколению Миклош Месёй (1921–2001) своим романом «Прощение» (1984) демонстрирует большую близость эстетическим и поэтологическим установкам наследующего ему по времени рождения и вступления в литературу «поколения Петеров». Примеры таких «смещений» еще раз подчеркивают сложность самого понятия поколения как историко-литературной категории.

1980–2000-х гг. представляет собой самостоятельную историко-литературную и теоретическую проблему.

1. *Гусев Ю. П., Середя В. Т.* Венгерская литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны : в 2 т. Т. 2 : 1970–1980-е гг. / отв. ред. В. А. Хорев. М., 2001. С. 463–531.

2. *Дубин Б.* Поколение: социологические границы понятия // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2002. № 2 (58). С. 11–15.

3. *Надаш П.* Сказание об огне и знании / пер. с венг. В. Середы [Электронный ресурс] // Иностранная литература. 1997. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1997/8/iz-sovremennoj-vengerskoj-prozy.html>

4. *Середя В. Т.* Из современной венгерской прозы [Электронный ресурс] // Иностранная литература. 1997. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1997/8/iz-sovremennoj-vengerskoj-prozy.html>

5. *Gáll I.* Hullámlovás. Budapest, 1981.

6. *Korcsog B.* Önismeret és öntükrözés. Történeti vázlat az új magyar irodalomról // Skolakultúra. 2003. № 10. О. 61–74.

7. *Moraru D.* Les générations dans l'histoire littéraire: thèse de doctorat. Québec, 2009.

8. *Morsányi B.* Az irodalom senkiföldjén. Fejezetek Dobai Péter írás- és filmművészetéről : doktori (PhD) értekezés. Budapest, 2014.

9. *Németh M.* Hajnóczy Péter. Pozsony, 1999.

10. *Schein G.* Esterházy Péter // Magyar irodalom. Budapest, 2010. О. 976–980.

11. *Soltész M.* A BRG-től a regényig. Csalog Zsolt prózapoétikájának (műfaj)elméleti kérdései : doktori (PhD) értekezés. Budapest, 2015.

Статья поступила в редакцию 05.09.2019 г.